

Академия наук СССР

МИРОВОЕ
ЗНАЧЕНИЕ
*русской
литературы
XIX века*



•Наука•

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

МИРОВОЕ
ЗНАЧЕНИЕ
русской
литературы
XIX века

Ответственный редактор
член-корреспондент АН СССР
В. Р. ЩЕРБИНА



МОСКВА «НАУКА»

1987

Книга посвящена исследованию мирового значения русской классической литературы XIX в. и ее национального своеобразия. В ней раскрываются основные теоретические принципы и проблемы изучения, многообразные международные связи русской литературы с начала минувшего века и до современной эпохи, рост признания русской литературы в европейских странах, на Американском континенте и на Востоке.

Редакционная коллегия

К. Н. ЛОМУНОВ, М. С. КУРГИНЯН,
И. А. РЕВЯКИНА, В. Р. ЩЕРВИНА

Рецензенты

Л. Д. ОПУЛЬСКАЯ, М. Я. ПОЛЯКОВ

МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX в.

Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР

Редактор *Г. И. Романова*. Художник *Ф. Н. Буданов*. Художественный редактор *С. А. Литвак*.
Технические редакторы *Л. В. Каскова*, *М. Ю. Соловьева*. Корректор *Ф. Г. Сурова*

ИБ № 35824

Введено в набор 07.01.87. Подписано к печати 28.05.87. А-03776. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.
Горизонтальная. Фотонабор. Печать офсетная. Усл. печ. л. 27,5. Уч.-изд. л. 36,2. Усл. кр.-отт. 27,5.
Тираж 5750 экз. Тип. зак. 1170. Цена 3 р. 10 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
117884, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В советском и зарубежном литературоведении за последние десятилетия приобрели значительное место исследования, посвященные мировому значению великих русских писателей — Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, Чехова. В то же время в советской и международной русистике отсутствуют значительные работы, в которых с достаточной полнотой освещалось бы всемирное значение русской классики в целом, ее место и роль в развитии мировой литературы, ее вклад в художественное развитие человечества.

Задача эта не из легких, но решать ее надо уже по одному тому, что международный престиж нашей классики растет с такой же быстротой, с какой растет всемирный авторитет нашей Родины.

Не преуменьшая заслуг литературоведов, обращавшихся ранее к этой теме, более того — опираясь на весь опыт, накопленный наукой в ее изучении, авторский коллектив, создавая книгу в жанре монографии, стремился применить системный подход к характеристике тех «слагаемых», из единства которых возникает представление о всемирном значении отечественной литературы.

Укажем здесь лишь на одно из них. В числе ведущих и постоянных тем русской классики была тема поисков обновления, преобразования мира и человека. В ее разработке находили главное выражение связи русской литературы с освободительным движением, а также ее влияние на рост освободительного движения в стране. Наша классика воплотила в великих художественных произведениях исторический, социальный, нравственный опыт своего народа, и это делает ее привлекательной для всех других народов планеты.

Книга открывается статьями, освещающими теоретико-методологические проблемы изучения мирового значения русской литературы, в частности вопросы о его критериях и о том, как в русском и международном литературоведении формировалась концепция всемирной роли русской классики.

Значительную часть труда составляют статьи о художественных открытиях русской литературы XIX в., о ее национальном своеобразии, соотносённости с особенностями инациональных литератур и ее вкладе в развитие романтизма и реализма, о роли русского романа в мировом литературном процессе, в разработке художе-

ственного психологизма нового типа, в решении проблемы национального и общечеловеческого.

В статьях, входящих в заключительный раздел труда, освещается роль русской классики в формировании и развитии содружества литератур народов Советского Союза в духовном космосе современного мира, переживающего период обострения идеологической борьбы.

Отдавая себе отчет в том, что предлагаемый труд носит во многом поисковый характер, редколлегия и авторы будут благодарны читателям за все замечания и пожелания, необходимые для дальнейшей работы над столь важной темой.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ И АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МИРОВОГО ЗНАЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

Чтобы обоснованнее и успешнее решать проблемы, связанные с темой мирового значения русской литературы, необходимо иметь в виду то, что уже сделано в этой области советской наукой. Безусловно, наиболее весомым вкладом являются исследования о мировом значении творчества отдельных писателей: Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского¹. Менее широко освещено мировое значение русской литературы как целого, проблемы обобщающего характера. Сейчас обостренно чувствуется потребность дальнейшего исследования широких исторических и теоретических вопросов, связанных с рассмотрением места и роли русской литературы в истории мировой литературы, ее вклада в художественное развитие человечества. Необходимо определение основных критериев исследования мирового значения русской литературы. В работах на эту тему наблюдаются односторонности и разноречивые методологические принципы, вызванные главным образом невыясненностью соотношения разных аспектов этой общей задачи.

Наиболее отчетливо к настоящему времени в нашем литературоведении утвердились некоторые существенные критерии определения мирового значения русской литературы. Это — особенности и развитость ее международных взаимосвязей, ее национальное своеобразие, место и степень ее включенности в систему всемирной литературы, мера признания в других странах, наличие объективных художественных ценностей.

¹ См. о мировом значении русской литературы: *Алексеев М. П.* О мировом значении А. С. Пушкина // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961. С. 362—385; *Русская классическая литература и ее мировое значение* // Рус. лит. 1976. № 1. С. 6—20; *Мировое значение Гоголя* // Гоголь в школе. М., 1974. С. 26—78; *Мировое значение «Записок охотника»* // «Записки охотника» И. С. Тургенева. Орел, 1955. С. 36—117; *Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975; *Ломунов К. Н.* Лев Толстой в современном мире. М., 1975; *Мотылева Т. Л.* О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1975; *Она же.* О мировом значении Достоевского // Мотылева Т. Л. Достояние современного реализма. М., 1973. С. 223—378; *Она же.* Толстой и Достоевский: их мировое значение; Мировое значение русской литературы как историческая категория // Мотылева Т. Л. Роман — свободная форма. М., 1982. С. 132—171, 245—262; *Муратова К. Д., Привалова Е. Л.* Мировое значение русской литературы и русского искусства. Л., 1945; *Фридрихс Г. М.* Достоевский и мировая литература. М., 1979; *Храпченко М. Б.* Судьба литературного наследия Гоголя в двадцатом веке: Мировое значение его творчества // Храпченко М. Б. Собр. соч. М., 1980. Т. 2. С. 672—705; *Он же.* Преемственность и новаторство: Толстой и современность // Указ. соч. Т. 2. С. 546—594; *Эльсберг Я. Е.* Пушкин и развитие мировой литературы // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961. С. 249—268. См. также материалы и исследования в кн.: Герцен в зарубежных коллекциях. М., 1958 (Лит. наследство. Т. 64); Толстой и зарубежный мир. М., 1965. (Лит. наследство. Т. 75); А. Н. Островский. М., 1974 (Лит. наследство. Т. 88).

Все эти аспекты исследования правомерны, поскольку каждый из них выражает определенные реальные стороны природы и исторического бытия литературы. Действительно, мировое значение русской литературы исторически связано как с богатством ее творческих взаимосвязей с литературами других стран, с широким международным признанием, с особенностями национального своеобразия, так и с ее включенностью в систему всемирной литературы, и богатством художественных ценностей. Каждый из этих критериев жизнен и необходим. Но вместе с тем ни один из них, взятый в отдельности, не универсален, в определенной мере ограничен, не охватывает всех сторон содержания понятия «мировое значение русской литературы». И неудача многих попыток дать цельное, общее определение мирового значения русской литературы во многом была вызвана тем, что в освещении этой темы нередко ограничивались лишь каким-то одним аспектом, который часто рассматривался как исчерпывающий, вне связи с другими сторонами.

Многогранность смысла, заключенного в понятии «мировая (или всемирная) литература», была осознана еще в начале прошлого века и затем, когда возникла выдвинутая самим ходом жизни необходимость определения мирового значения творчества А. С. Пушкина. Даже гораздо позднее, в 1861 г., Н. Огарев сетовал на многозначность самого понятия «мировое», а вследствие этого на разноречивость его толкования, в критериях его определения. Он утверждал: «Его (Пушкина. — В. Ц.) мировое значение (как выражались и еще выражаются) трудно определить не потому, чтобы нельзя было определить значения Пушкина, но по неопределенности слова: мировое. Если оно относится исключительно к политическому содержанию и влиянию поэзии, то мы должны исключить Гёте из числа мировых поэтов. Если оно относится к научному содержанию, то только одного Гёте и можно назвать мировым поэтом. Если слово „мировое“ относится к многообразию, к всеобщности содержания — в противоположность поэзии, исключительно занятой личным чувством, любовью к женщине, описанием природы или чем бы то ни было не общественным и настроенным только на один тон, — то нельзя Пушкина не назвать мировым поэтом, потому что он касался всех явлений жизни. Если мировое значение относится вообще к влиянию на современный мир, то влияние Пушкина на русский мир было не меньше, чем влияние Гёте и Шиллера на германский мир. Что он не имел влияния на Европу — это очень просто: мы для Европы простонародье; из нашей среды небольшая кучка людей читает европейское, а нашего Европа вовсе не читает, наши интересы ей или чужды, или враждебны. Для русских Пушкин имеет мировое значение; в нем отзывался весь русский мир и все европейское влияние на него, все данные, из которых этот мир соткан, и выработался своеобразный взгляд на жизнь, и язык выработался до художественной полноты. До сих пор пушкинская форма и пушкинский язык — построение, мысли и чувства — у нас живы и не заменились новыми формами. И Пушкин остается родоначальником и высшим представителем русской литературы XIX столетия. . . »².

² Огарев Н. Предисловие к сб. «Русская потаенная литература» Цит. по: Русские писатели XIX века о Пушкине. Л., 1938. С. 216—217.

Как видим, размышления Н. Огарева подтверждают многомерность понятия «мировое» и в своем общем смысле, и применительно к творчеству Пушкина. Оно не только может раскрываться в ряде аспектов, но обретает свою действенность лишь в их органической взаимосвязанности. Это свидетельствует о настоятельной потребности уточнения общей исходной концепции, прежде всего исторически обоснованного определения самого понятия «мировое», «всемирное». Следует подчеркнуть, что в реально-историческом существовании литературы все ее стороны органически связаны между собой и взаимоопределяют друг друга. Отсюда закономерно: сколько-нибудь цельное изучение мирового значения литературы может осуществляться лишь в динамической совокупности всех взаимопроникающих аспектов этой проблемы, всех утвердивших себя критериев исследования.

В ряде концепций основным критерием мирового значения русской, а также и других национальных литератур выступает степень развитости ее взаимосвязей с литературами других стран. Действительно, развитость творческих взаимосвязей литературы представляет один из необходимых критериев ее мирового значения.

Литература неразрывно связана с историей общества, является ее частью, хотя художественный прогресс человечества обладает рядом своих специфических закономерностей. С каждым новым периодом развития русской литературы все большее значение приобретают ее широкие взаимосвязи с литературами других стран. Существенно, что само понятие «всемирности» исторически реализовывалось в процессе складывания широких общественно-экономических и культурных международных связей. Как образование мировой литературы, так и обоснованность самого понятия «всемирное значение литературы» К. Маркс и Ф. Энгельс обуславливают наступлением определенного периода общественной истории, когда она становится всемирной историей.

Безусловно, связи литератур разных народов существовали и до этого в течение многих веков. Но они носили ограниченный, главным образом региональный характер, развивались неравномерно, поскольку культурное общение многих стран надолго прерывалось, а порой и прекращалось совсем. Следовательно, употребление понятия «всемирное значение литературы» в его научно обоснованном смысле стало правомерным, определенным в своем содержании лишь на этапе достижения всемирности самой историей, когда взаимоотношения культур далеко вышли за пределы национальных и региональных границ.

Существенность этой проблемы во многом обостряется тем, что общее понятие «всемирности» исторически складывалось в противоречиях, а поэтому даже и в настоящее время часто употребляется в различном смысле. В его истолковании часто было и есть много ограниченного, одностороннего, иллюзорного, поскольку таковы были сами представления разных народов о пределах мира, об его наиболее существенных явлениях. Здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно сложной проблемой, далеко выходящей за пределы изучения литературы. Тем не менее выяснение общего понятия «всемирность» необходимо, поскольку без этого трудно дать обоснованное освещение связанных с ним производных понятий и явлений, к каким относится и понятие «мировое значение литературы».

Важно иметь в виду, что в течение ряда веков наиболее распространены были религиозные, нормативно эстетические, а затем разные идеалистические концепции в определении всемирного характера явлений искусства и других сфер духовной жизни. Широкую разработку эта линия теоретической трактовки понятия «всемирности» нашла в классической немецкой исторической и философской мысли.

Длительное время мера «всемирности» явлений искусства связывалась с близостью к образцам античной культуры Греции и Рима. Шеллинг в «Философии искусства» утверждает мысль о мировой универсальности истории, которая впервые открылась в Древнем Риме: «При всемирном владычестве Рима мировой дух впервые стал созерцать историю как универсум. <...> С этого момента, момента высшего могущества и падения римского государства, собственно, впервые начинается то, что мы можем назвать всемирной историей»³. Как известно, именно литературу и искусство Шеллинг считал одним из основных проявлений этой всемирной универсальности, всеобщности в истории человечества.

В эпоху античности при относительной неразвитости международных связей великие произведения искусства в определенной мере находили доступ в некоторые другие страны мира, разными, порой чрезвычайно сложными путями воздействовали на характер эстетического бытия ряда стран. Однако складывающееся с начала прошлого века новое представление о «всемирности» отличается не только большей широтой, но и углубленностью в отношении универсальности, большей разносторонности и активности. В «Лекциях по всемирной истории» Гегель, сочетая объективный идеализм с идеей развития, понимал сущность мирового значения искусства как одного из проявлений всемирной истории, «развития духа в существующих, наличествующих зримых формах». Оценки разных типов и явлений искусства Гегель производил с учетом присущих им зримых природных форм. Но главный критерий всемирного значения литератур разных стран он видел в степени воплощения Идеи, которая, «подобно воспитателю душ Меркурию, есть поистине водительница народов всего мира»⁴.

Более всесторонне рассматривает эту проблему Гёте. В 1827 г. в разговоре с Эккерманом он высказал пророческую мысль о наступлении эпохи всемирной литературы. По убеждению Гёте, мировая литература, преодолев рамки национальной ограниченности, открывает простор для включения в свой состав всего ценного, что было создано всеми народами на протяжении их исторического существования. «Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы. И каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи... Хорошо, что нам сейчас при тесном общении между французами, англичанами и немцами приходится друг друга поправлять (т. е. дополнять). От этого для мировой литературы большая польза, которая обнаруживается все яснее»⁵. Великий писатель проницательно заметил важнейшую особенность исторического развития литературы, связанную с рождением общемировых социальных и духов-

³ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 127.

⁴ Hegel G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Welt — Geschichte. B., 1970. Bd. 1. S. 22.

⁵ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 348.

ных связей. Утверждение понятия «всемирная литература» отразило возникновение широкого органического взаимодействия национальных литератур, а также ряда общих исторических процессов, далеко выходящих за пределы художественного развития отдельных стран.

Обычно исследователи не останавливаются на словах Гёте «теперь национальные литературы ничего не стоят», сопровождающих его размышления об образовании всемирной литературы. Вызвано это, по-видимому, внешним пониманием их как некой полемической крайности в суждениях писателя, вызванной его увлеченностью, несущественной в свете его основной мысли. В действительности же эти суждения всецело обращены к особенностям развития литературы в условиях истории, ставшей всемирной. Гёте обоснованно считал невозможным в новое время, а тем более в будущем развитие любой национальной литературы вне использования достижений в этой области опыта других наций. Вне такого нового могучего движущего фактора мирового художественного прогресса любая литература окажется в невыгодных условиях по сравнению с другими литературами, черпающими опыт литератур других наций. Замкнутость национальной литературы в новых условиях всемирных взаимосвязей народов задерживает ее развитие, лишает ее возможности творческого освоения новых масштабов и сложности процесса современного мира, а следовательно, и сущности современного человека.

Проблема эта и в наши дни не потеряла своей актуальности, поскольку в разных формах, прямо или косвенно, часто возрождаются теории, утверждающие замкнутость, даже несовместимость развития национальных культур народов, что в конце концов ведет к духовному обеднению национальных литератур и других видов искусства.

Предвещая наступление эпохи всемирной литературы, Гёте призывал всех трудиться, чтобы ускорить ее наступление. Первооснову этого процесса, критерий всемирного значения художественных литератур Гёте видел прежде всего в действительности вклада во всеобщую мировую литературу⁶. А всемирно действенным, по Гёте, может быть в искусстве только «подлинно ценное», которое «принадлежит человечеству». Здесь размышления великого писателя рельефно раскрывают направленность исканий классической философии и эстетической мысли в определении сущности всемирности всех сфер истории, нашедшую в дальнейшем свое материалистически обоснованное освещение в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса. Свою концепцию «мировой литературы» Гёте изложил также в предисловии к немецкому переводу Карлейля «Жизнь Шиллера» и в заметке «Еще о мировой литературе» (1829).

Мысль Гёте об образовании всемирной литературы оказала непосредственное влияние на отношение ряда передовых зарубежных исследователей к русской литературе. Видное место среди работ о русской литературе начала прошлого века принадлежит статьям Фарнгагена фон Энзе⁷ о Пушкине, отличающимся глубиной и проницательностью оценок. Сторонник гуманистических взглядов Гёте, он первый за рубежом, осно-

⁶ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. Т. 1, С. 348.

⁷ Varnhagen von Ense. Сочинения Александра Пушкина. Т. 1—2. СПб., 1838// *Jahrbücher für Wissenschaftliche Kritik*. 1838. Oktober. N 61—64. S. 481—511.

вываясь на идее наступления эры всемирной истории, не только дал высокую оценку произведениям Пушкина, но и убежденно высказал мысль, что в его лице русская литература стала всемирно-исторической по своему смыслу и художественному уровню. В творчестве Пушкина он видел высокое воплощение плодотворного процесса образования всемирной литературы, преодоления национальной замкнутости, осуществления великого идеала человечества.

Проницательно оценил силу и место таланта Пушкина в то время А. Мицкевич в статье «Пушкин и литературное движение в России», опубликованной как непосредственный отклик на смерть поэта. Отметив ведущую, центральную роль Пушкина в русской литературе и общественной мысли, он выделил и его выдающееся место как чрезвычайно яркого и оригинального явления в литературе эпохи, близкого всем народам пафосом свободолюбия. Эти суждения польского поэта особенно обоснованны и существенны, поскольку, хорошо зная Пушкина, он имел возможность полного сопоставления своеобразия его таланта со всеми направлениями литературы эпохи.

Идеи всемирной литературы были созвучны общим процессам и настроениям в передовой русской литературе, находили в ней свое обоснование и развитие. Еще Карамзин утверждал, что русская литература идет к общей цели «путями своего века», в общем русле развития всемирной литературы: «Мы не хотим подражать иноземцам, но ищем, как они пишут: ибо живем, как они живут; читаем, что они читают; имеем те же образцы ума и вкуса; участвуем в повсеместном, взаимном сближении народов, которое есть следствие самого их просвещения... А кто рожден с избытком внутренних сил, тот и ныне, начав подражанием, свойственным юной слабости, будет наконец сам собою — оставит путеводителей, и свободный дух его, как орел дерзновенный, уединенно воспарит в горних пространствах»⁸.

Приобщение передовых русских писателей к идее всемирности развития истории и литературы оказывает свое воздействие и на характер оценок ряда крупных художников слова. Показательно, что с развитием реализма снижается всеобщее увлечение в русской литературе Байроном, при всей своей уникальной силе выражения личности не достигавшим универсальной широты Гёте. Причину этого с позиций человека широкого национального сознания убедительно объяснил А. Грибоедов, сравнивая Байрона с Гёте: «Между ними все превосходство и величие должно отдать Гёте: он объясняет свою идею — все человечество; Байрон — со всем разнообразием своих мыслей — только человек»⁹.

Также и А. Мицкевич в статье «Пушкин и литературное движение в России» утверждал, что его дарование оригинально, чуждо подражанию Байрону, хотя он чутко отзывался на общие для мировой литературы процессы и настроения эпохи. Наиболее характерным в творчестве Пушкина он считал особенно отчетливо выразившуюся в «Евгении Онегине» его творчески новаторскую «тайну облагораживания всего, идеализирования, нигде не впадая в преувеличение»¹⁰.

⁸ Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 145.

⁹ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 99.

¹⁰ Le Globe. P., 1837, 25. V.

Русская литература, разделяя плодотворную идею всемирной литературы, высказанную за рубежом, шла к ее осознанию также своим собственным путем, кристаллизовала ее на своем собственном опыте. Она внесла свой весомый вклад в концепцию, в сам процесс формирования всемирной литературы в достижениях и творческом опыте своих выдающихся художников, прежде всего Пушкина. Гоголь, настойчиво выделяя всемирную отзывчивость Пушкина, придавал ей общечеловеческое значение. Характеризуя глубокие всечеловеческие связи Пушкина, Гоголь проницательно рассмотрел в этом начало новой эпохи в развитии всемирной литературы, великий вклад в ее движение русского национального сознания. По Гоголю, русская литература не просто заимствовала идею всемирной литературы, но самостоятельно формировала ее на основе своего национального опыта, шла в этом отношении собственным путем.

Идея всемирной связанности развития национальных литератур находила с начала века широкое развитие в русской литературе. Этот общий процесс вызывал горячий отклик со стороны В. Г. Белинского, усмотревшего в нем отражение духа времени: «Народы начинают понимать, что они — члены великого семейства человечества, и начинают братски делиться друг с другом сокровищами своей национальности. . . Через этот братский размен сокровищ национального духа только увеличивается богатство нашей литературы»¹¹.

Идея всемирности литературы, сотрудничества народов в своей основе была обусловлена общим характером развития русской литературы, отражала новый уровень ее самосознания, бурное увеличение с начала века числа ее художественных ценностей общечеловеческой значимости. Русские писатели творили в главном русле мирового художественного прогресса. Этим определялась пристальность их внимания к столь созвучным для них идеям Гёте, которые отражали новые всемирные процессы литературного развития эпохи.

С позиций научного социализма К. Маркс и Ф. Энгельс отвергли идеалистические и формалистические концепции «всемирности», основанные на включении в ее сферу лишь односторонне выбранных критериев и явлений социальной и духовной жизни. Соответственно их взглядам, в самом движении истории общество и художественное сознание достигли новой ступени, по отношению к которой все прежние представляют лишь «*локальное развитие человечества*»¹². В данном случае речь идет о подлинных масштабах понятия всемирности, об его объективном содержании. Уже в «Немецкой идеологии» К. Маркс и Ф. Энгельс указывали: «...чем дальше идет уничтожение первоначальной замкнутости отдельных национальностей благодаря усовершенствованному способу производства, общению и в силу этого стихийно развившемуся разделению труда между различными нациями, тем во все большей степени история становится всемирной историей»¹³.

Освещение основоположниками марксизма обретения развитием человечества всемирности и всех связанных с этим процессом достижений

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 45, 49.

¹² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 46. Ч. 1. С. 387.

¹³ Там же. Т. 3. С. 45.

человеческой культуры не ограничено только задачами исторического исследования. Оно также ставит своей целью раскрыть широкое общетеоретическое содержание самого понятия «всемирности», которое применяется к определению разных явлений человеческой истории, а в их ряду — литературы и других областей художественного творчества.

Наиболее концентрированно мысль о наступлении эпохи всемирности во всех сферах исторического развития человечества выражена в «Манифесте Коммунистической партии», где сказано, что национальная обособленность и противоположность народов все более и более исчезают, «на смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству»¹⁴. Существенно, что К. Маркс и Ф. Энгельс сочли нужным включить в основное определение «всемирности» развития человечества также указание на создание всемирной литературы: «Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература»¹⁵.

Данное в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса научное определение «всемирности» имеет актуальное значение и для современных исследований литературы. В соответствии с их концепцией современное понимание «всемирности» предполагает прежде всего всесторонние связи и отношения народов всего мира во всех сферах деятельности, в их ряду и в сфере литературы. В этих взаимосвязях выделяется создание возможности для взаимообмена художественным опытом и достижениями всех народов, возможность приобщения людей всех стран к творческим достижениям всего мира, интенсивность превращения национальных ценностей в общечеловеческие.

Наступление эпохи всемирной истории — на основе такого критерия — обоснованно рассматривать как активный и прогрессивный процесс также и в сфере художественного творчества. В. И. Ленин, отмечая ускорение, причем в громадных размерах, падения национальных перегородок, утверждал, что это не уменьшает, а в миллионы раз увеличивает «„дифференцирование“ человечества в смысле богатства и разнообразия духовной жизни и идейных течений, стремлений, оттенков»¹⁶.

В связи с этим существенной задачей является исследование процесса создания всемирных творческих контактов, плодотворности открывающихся возможностей освоения национальными литературами опыта всего человечества, обогащения на этой основе художественных культур всех стран.

Всемирность прогресса современной литературы совсем не представляет некий внешний фон по отношению к их национальному бытию. Взаимосвязи национальных литератур — один из важнейших движущих

¹⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 428.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 281.

факторов их развития, приобретающий с ходом времени все большее значение. Сейчас каждая развитая национальная литература предстает как органическая часть общего мирового художественного прогресса эпохи.

Литература, включившись в систему общечеловеческих связей, получила новые возможности своего развития, наиболее полного проявления своего вклада и воздействия в художественном развитии человечества. Это определило неизмеримо более широкие масштабы творческого общения, в котором принимают участие разнообразные художественные силы всего мира. Процесс этот имеет не только количественный характер, но и вносит в художественный прогресс глубокие качественные изменения, во многом содействующие выявлению великих писателей общечеловеческого значения. Уничтожение прежней обособленности стран, взаимосвязи литератур открывают возможности более широкого освоения действительности, создают почву для обобщения опыта и постановки проблем общечеловеческого масштаба. Новым движущим фактором художественного прогресса становится взаимообмен духовными ценностями всего мира. Отсюда бурное возрастание широкой коммуникативной функции литературы, ее роли в процессе общения и сближения народов. И в критериях мирового значения русской литературы, как и всякой другой развитой национальной литературы, первое место занимает ее способность духовно и эстетически обогащать жизнь других народов, мера ее художественных достижений, которые используют люди других наций. Это, в свою очередь, создало основу и потребность осмысления всемирного значения явлений национальных литератур в современном смысле этого понятия.

Однако в этом общем процессе национальные литературы совсем не выступают пассивным объектом его воздействия. Существенно также иметь в виду все возрастающее обратное активное воздействие художественных явлений мирового значения на характер самих литературных связей, возрастание их интенсивности. Можно утверждать, что именно появление выдающихся произведений во многом определяет внутренний смысл, направленность, новые творческие отношения, само качество взаимоотношений литератур определенного времени, а часто и последующих эпох.

Воздействие ломки национальных перегородок на развитие литературы происходило и происходит не однолинейно, непосредственно, а во многом опосредованно. Нарастание всемирности движения истории, образование всемирной литературы порождают ряд широких общечеловеческих процессов, идей и концепций, со своей стороны воздействующих на художественное творчество писателей.

Образование мировых связей в духовной жизни народов, частью чего является художественное творчество, в то же время порождает и противоречия, усложняет структуру художественной культуры. В частности, подлинно всемирный характер приобретают классовые противоречия, нарастание освободительного движения, нравственно-психологические конфликты эпохи, задачи революционного преобразования социальных и духовных основ жизни, борьба и утверждение литературных направлений, например романтизма и реализма. Преодоление рамок

локального существования сказывается в возможности наиболее полного охвата подлинно всечеловеческих процессов и выдвижения глобальных жизненных, социальных и художественных идей и проблем, способствующих решению коренных задач жизнеустройства и развития искусства. И совокупность проблем мирового значения русской литературы нельзя рассматривать вне учета этих — всемирного масштаба — процессов.

Как ни странно, но до сих пор еще довольно настойчиво дают о себе знать разные варианты представлений о возможности замкнутого развития литератур. Однако они иллюзорны, чужды исторической объективности. Напомним, великое искусство не развивается в изоляции, вне творческого общения с культурой других народов.

Однако самые развитые связи национальных литератур, при всей своей необходимости, автоматически сами по себе не определяют их мировой значимости. Она достигается при условии широты выявления национальной природы и своеобразия данной литературы, наличия в ней больших творческих обобщений, открытий, обогащающих художественный прогресс человечества. Поэтому нет оснований признавать обоснованность компаративистских теорий, односторонне усматривающих лишь во всесторонних и интенсивных связях литератур основной универсальный фактор их развития, критерий их мирового значения.

Анализ работ, посвященных настоящей проблеме, показывает, что довольно часто наблюдается смещение представлений, вызванное неправомерным отождествлением понятия «мировое значение русской литературы» с мерой ее признания в зарубежных странах. Таким образом, универсальным критерием мировой значимости творчества писателя или литературы в целом выдвигается лишь ограниченный признак международной известности — как правило, в западноевропейских странах.

Безусловно, всестороннее исследование темы мирового значения русской литературы предполагает совершенное знание особенностей восприятия ее в разных странах мира, в частности высказываний крупных зарубежных писателей, мыслителей и общественных деятелей. Изучение отзывов зарубежных деятелей культуры, разумеется, необходимо, поскольку дает основу для выяснения особенностей восприятия русской литературы в других странах представителями разных литературных и общественных направлений.

Исторически большое значение для ознакомления зарубежных читателей с русской литературой имеют вышедшие в XIX в. и начале XX в. широко известные исследования М. де Вогюэ, Ф. Эйхофа, Э. Дююи, М. Эннекена, К. Куриера (Франция), Т. Шоу, У. Ролстона, М. Арнольда, Э. Торнера, У. Д. Маккейла, Э. Гарнета (Англия), Т. Кеннига, Ф. фон Энзе, В. Вольфсона, А. Рейнгольда, Ф. Отто, Л. Элиасберга (Германия), К. Текки, А. де Губернатиса (Италия), Г. Брандеса (Дания). Сборник статей о русской литературе Мелькиора де Вогюэ, собранных в книге «Русский роман» (1886), явился крупным вкладом в ее изучение за рубежом. Консерватизм социальных взглядов автора определял ряд слабостей в его характеристиках и оценках русской литературы, прежде всего сказался в его стремлении выдвинуть на первый план для объяснения ее особенностей некие экзотические, мистические, «азиатские» и т. п. черты

русского характера. Но увлеченность автора русской литературой сыграла свою положительную роль. Чуткость де Вогюэ сказалась уже в верном отборе и выделении главных представителей русского реализма, которым посвящены его статьи. Это Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский. Новаторский опыт русской реалистической литературы обобщен в заключительной статье «О реализме в русской литературе».

Выдающуюся роль в освещении особенностей и значения русской литературы сыграли исследования, статьи и разного рода отклики крупных зарубежных писателей: П. Мериме, Г. Мопассана, Ж. Санд, А. Франса, Э. Золя, А. Додэ, Б. Шоу, Т. Манна, Г. Манна, Р. Роллана, Р. Мартен дю Гара, С. Цвейга, Г. Джеймса, Д. Мередита, Т. Гарди, Г. Уэллса, Т. Драйзера и мн. др. Трудно назвать хотя бы одного крупного писателя второй половины XIX и XX в., который так или иначе не отзывался на тему самобытности и значения русской литературы в художественном прогрессе человечества.

Характерно, что с течением времени поток исследований русской литературы за рубежом все более расширяется, захватывая новые ее явления и аспекты. Особенно усилился этот процесс после Великой Октябрьской социалистической революции, с новых сторон раскрывшей всемирное значение русской литературы. На эту тему написаны сотни книг и тысячи статей.

Исследования зарубежных литературоведов и писателей, выражающие широкое признание русской литературы во всем мире, явились новым направлением и большим достижением также в развитии самого зарубежного литературоведения. Отметим, что многие из этих работ противостояли всякого рода тенденциозным сочинениям противников русской литературы, искажавшим ее облик, снижавшим ее достижения и значение. Несомненно, многие из них представляют большую ценность для советского литературоведения, поскольку в них наиболее квалифицированно и убедительно раскрываются особенности восприятия и реального исторического бытия русской литературы в разных странах мира.

Необходимо особо выделять проблему писательских оценок и взаимных оценок. Она чрезвычайно важна, но вместе с тем неоднозначна, порой противоречива в конкретно-историческом и индивидуальном содержании. Существенна для выяснения отношения к русской литературе высокая компетентность этих оценок, поскольку они высказаны выдающимися, широко признанными мастерами слова, наиболее полно выражающими общественное мнение. Это живые авторитетные голоса разных эпох, разных национальных культур, к которым нужно внимательно прислушиваться. Но здесь требуется постоянно не упускать из виду дифференцированность каждой национальной культуры.

Признание явлений русской литературы за рубежом, даже самое горячее, может происходить с различных позиций, вызываться не одинаковыми стимулами, что во многом определяет степень их объективности. Поэтому оценки зарубежными деятелями явлений русской литературы могут расходиться с их подлинными свойствами. Дело не только в том, что довольно часто приходится сталкиваться с личной или социальной субъективностью и пристрастностью оценок. Нельзя забывать, что у каждого литератора в качестве основных — органичных и существенных —

критериев, естественно, выступают его личные представления и принципы, наиболее близкие его натуре и его опыту. Писатели одной страны неизбежно судят о литературе другой страны в свете своих национальных проблем, в аспекте своих наиболее близких им творческих задач, определяемых условиями времени, а также задачами общественной и литературной борьбы. Об этом свидетельствует тот факт, что большинство даже самых прогрессивных зарубежных работ на эту тему, например Брандеса, Мелькиора де Вогюз, Эннекена, при всех своих достоинствах отличаются некоторой субъективностью. При всей проницательности этих литераторов, односторонность ряда их оценок и заключений была вызвана задачами их полемики против натурализма. Во многом здесь они были правы. Но попытки некоторых наших литературоведов делать на основании их книг всеобщие выводы об отличии русского реализма от реализма западноевропейского оказались несколько односторонними, не во всем точными. Поэтому необходима существенная историческая «девиация» при использовании даже ценных зарубежных работ о мировом значении русской литературы.

Безусловно, степень признания выдающихся достоинств русской литературы и отдельных писателей в зарубежных странах — один из важных показателей их места в мировой литературе. Однако нет оснований считать этот критерий единственным и решающим при определении значимости писателя в духовной культуре человечества. Признавая большое значение во многих странах воздействующей силы творений многих великих русских писателей, следует сказать, что самая обстоятельная констатация этих признаний далеко не полно раскрывает содержание понятия «мировое значение русской литературы» как в процессе своего исторического развития, так и по реальному бытию входящих в него художественных ценностей.

Задачи современного литературоведения требуют более многомерного подхода в исследовании этой темы, соответствующего масштабам и поступательному движению науки. Для того чтобы избежать при исследовании мирового значения русской литературы всяких односторонностей, нужно учитывать совокупность всех определившихся действительных критериев в этой сфере в их органической взаимосвязанности и взаимодействии.

II

В последние десятилетия широкое развитие получили исследования национального своеобразия русской литературы. Освещение мирового значения русской литературы немислимо вне выявления ее особенностей в сравнении с литературами других стран мира. Без достаточно обоснованных сопоставлений русской литературы с другими национальными литературами невозможно выявить особенности творческих ценностей, которые она внесла в художественную сокровищницу человечества. Поэтому широкое развитие исследований на эту тему в современном литературоведении вполне правомерно.

Уже создан ряд ценных трудов, содействующих осмыслению особенностей русской литературы. Достаточно обратиться к широко известным работам на эту тему, например к книгам Б. И. Бурсова «Национальное

своеобразие русской литературы», Е. Н. Купрсяновой и Г. П. Макогоненко «Национальное своеобразие русской литературы», в которых заключаются наблюдения и суждения, представляющие большую ценность при исследовании проблемы мирового значения русской литературы. Однако проблему в целом они специально не ставят и не охватывают.

Определение своеобразия национальной литературы представляет большую сложность: оно связано как с самой многозначной и изменчивой природой литературы, так и с дифференцированностью ее восприятия. Явления ионациональной литературы часто не одинаково воспринимаются читателями в разных странах и в разные эпохи, в зависимости от особенностей времени, общественных принципов, идеалов и эстетических традиций. Вполне справедливо академик М. П. Алексеев отмечает ряд трудностей, которые ждут исследователя при изучении своеобразия ионациональной литературы. «Хотя общие контуры истории ее распространения в настоящее время довольно ясны, в деталях тут еще много спорного, заслуживающего специальных и многосторонних исследований»¹⁷.

Соотношение общих и своеобразных черт в национальных литературах не оставалось статичным, изменялось с ходом истории. Движение истории вызвало появление более широких, нежели национальные, общих черт и закономерностей, в той или иной мере свойственных всем литературам мира. Естественно, эти общие черты и закономерности в свою очередь стали оказывать свое воздействие на ход развития национальных литератур, что явилось одним из движущих факторов мирового художественного прогресса.

Проблема соотношения национального своеобразия русской литературы с ее мировым значением требует дальнейшего изучения. Но эти понятия порой неправомерно уравниваются. Такое уравнивание неоправданно, поскольку само по себе национальное своеобразие литературы еще не определяет ее реального места в художественном развитии человечества. Существенно также иметь в виду, что своеобразие литературы далеко не всегда определяет ее художественный уровень. Часто можно наблюдать, как чрезвычайно своеобразные явления ряда национальных литератур не достигают мирового уровня, не входят в сферу общечеловеческих ценностей. Это означает, что освещение своеобразия национальной литературы должно сочетаться также с ее качественной оценкой как художественного явления.

Кроме того, определение мирового значения национальной литературы требует ее освещения не просто как художественного феномена, но и в ее связях с другими литературами, в соотношении с общим процессом развития мировой литературы, даже более — во взаимодействии с общим прогрессом духовной культуры человечества. Причем если своеобразие каждой национальной литературы прошлых эпох для нашего современного восприятия стало уже более или менее стабильным, то в процессе определения мирового ее значения это своеобразие раскрывается в соотношении с потоком художественной культуры разных эпох. А это закономерно вносит новые черты, открывает новые аспекты в понимании мирового

¹⁷ См. с. 55 наст. изд.

значения русской литературы, которое в начале прошлого века в своем реальном содержании было иным, нежели во второй его половине, и во многом стало совсем другим в нашем столетии.

* * *

При существенности и необходимости всех названных выше аспектов исследования основным, исходным критерием при освещении мирового значения русской литературы наиболее обоснованно считать прежде всего наличие выдающихся художественных ценностей, их место и роль в развитии культуры человечества, воздействие на особенности и движение литературного процесса. Смысл этого критерия ясно выражен в широко известных словах В. И. Ленина о Л. Толстом как писателе, «который дал ряд самых замечательных художественных произведений, ставящих его в число великих писателей всего мира»¹⁸. Иначе говоря, первоосновой мировой значимости литературы является наличие великих произведений, представляющих вклад в художественное развитие человечества. Одни из этих ценностей оказали и оказывают непосредственное, видимое воздействие на определенные зарубежные литературы или отдельных писателей. Другие же длительное время не получали широкой известности, не оказывали такого воздействия или осуществляли его в опосредованной форме. Но это — объективные ценности, существующие в историческом бытии народов. Они обогащают мировую художественную культуру и по-своему раскрывают в дальнейшем силу своего эстетического потенциала. Так или иначе они высятся в ряду великих художественных созданий человечества, без которых немыслима картина мировой литературы. И этот решающий критерий — выдающейся объективной ценности произведений русской литературы — закономерно предполагает исследование ее в реальной исторической и творческой цельности, в органической взаимосвязи всех составных сторон, определяющих ее мировое значение.

В связи с этим нельзя согласиться с довольно часто высказываемым мнением, будто бы активная роль русской литературы, а следовательно, ее мировое значение, начинается лишь с 80-х годов прошлого века. Некоторые исследователи вообще начинают с этого времени периодизацию развития мирового значения русской литературы. Сторонники такого воззрения не учитывают, что содержание понятия «мировое значение» не есть величина неизменная, определившаяся сразу: реально-исторически она предстает как живой процесс, основанный на все более широком раскрытии потенциальных воздействующих возможностей великого искусства. Безусловно, масштабы действительного творческого участия русской литературы в литературной и культурной жизни других наций во времена Пушкина и Гоголя не были столь широкими, как в последние десятилетия прошлого века. Но само создание Пушкиным и Гоголем великих художественных ценностей русского искусства уже являлось фактом всемирно-исторического значения, поскольку раздвинуло границы общечеловеческой культуры, внесло изменения в общую картину общего прогресса литературы.

Напомним, что в определенной степени были обоснованы упреки

¹⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 38.

по адресу И. С. Тургенева в русской печати в связи с некоторой недооценкой им достижений русской литературы XVII—XVIII вв. в его докладе на конгрессе литераторов (Париж, 1878). Обстоятельное освещение этого эпизода содержится в исследованиях М. П. Алексеева.

Малая осведомленность в то время западноевропейских писателей и читателей о русской литературе не может служить основанием для какого-либо снижения значения открытий русских мастеров слова. Это лишь свидетельство известной ограниченности или односторонности представлений западноевропейских писателей и читателей, запоздалости осознания ими подлинных масштабов художественных ценностей, созданных русской литературой.

Бурное усиление активной всемирной роли русской литературы в прошлом столетии вызывалось рядом объективных исторических причин, заложенных как в развитии страны, так и в развитии самой литературы. Процесс накопления художественных ценностей, поступательного движения русской литературы отличался определенной последовательностью, своей исторической логикой. Ее прогресс характерен все возрастающим богатством и разнообразием выявления творческой новаторской силы не только отдельных крупных художников слова, но и национальной литературы в целом. И концепции, отодвигающие рождение мирового значения русской литературы на конец прошлого столетия, не учитывают эту историческую логику, процесс изменения и обогащения реального смысла этого понятия. А процесс этот в своей цельной последовательности исторически восходит к началу века, к Пушкину и Гоголю, Герцену и Лермонтову, Белинскому и Тургеневу, а в своих корнях, в своих исходных началах — к еще более ранней поре.

В каждую эпоху понимание мирового значения литературы имеет свои особенности, раскрывается с разных сторон, в новых аспектах. Поэтому наследие классиков выражает самосознание не только своей эпохи. Вместе с движением времени, с движением классики постоянно обновляется восприятие ее. Каждое последующее поколение открывает в давних творениях искусства новый смысл. Причем этот процесс означает все более глубокое постижение познавательной, нравственной и эстетической ценности великих произведений прошлого. Однако процесс этот требует правильного осмысления, поскольку порой получает одностороннее толкование, используется для подтверждения разного рода субъективистских взглядов.

Исследование мирового значения русской литературы должно основываться на научной концепции, противостоящей современным релятивистским взглядам, отрицающим наличие в многовековом развитии искусства слова, в его выдающихся произведениях устойчивых объективных ценностей.

Концепция относительности всех художественных ценностей большей частью обосновывается своеобразием их эстетического восприятия каждым новым поколением, которые часто производят свою переоценку классических творений, утверждают одни и часто отвергают другие. Это, конечно, исторически реальное явление. Но нет оснований его абсолютизировать, поскольку эти переоценки не всегда обоснованны и устойчивы, не всегда подтверждаются историей. Поэтому в конце концов объективная

ценность произведений художественной классики гораздо устойчивее, гораздо прочнее выдерживает проверку временем, большей частью преодолевая воздействие всякого рода разрушительных переоценок. Вполне справедливы слова А. Франса, призывающие не абсолютизировать такого рода приговоры, относительные по самой своей природе: «Нет, приговоры, выносимые потомством, отнюдь не непререкаемы. Они нередко случайны... Да и как могут они быть окончательными? Ведь потомство никогда не завершается, и новые поколения постоянно пересматривают вынесенные ранее решения. Семнадцатый век произнес Ронсару обвинительный приговор; восемнадцатый — этот приговор утвердил; девятнадцатый — отменил его. Кто знает, какое решение вынесет двадцатый?.. После целого столетия славы Расин стал подвергаться хуле. Теперь его больше не бранят, но язык быстро меняется, и надо уже быть ученым, чтобы хорошо понимать стихи „Федры“ или „Гофолли“»¹⁹.

В настоящее время скептицизм в ценностном подходе к явлениям искусства во многом проявляется в специфическом выделении и толковании некоторых сторон традиционной аксиологической теории. Прежде всего он связан с отрицанием объективной сущности эстетических и этических ценностей, с утверждением правомерности самых различных оценочных суждений. Это является одной из основных причин односторонности ряда современных литературоведческих концепций, отвергающих всякие объективные критерии в оценке великих произведений искусства, т. е. отрицающих и обоснованность сколько-нибудь устойчивых критериев мировой значимости явлений литературы.

Историзм в этой сфере основан на признании в развитии искусства, вообще во всей духовной культуре, не только относительных, но и абсолютных начал, дающих возможность объективного определения ценностей. И при освещении мирового значения литературы, как и в других сферах человеческого познания мира, нужно учитывать как абсолютные, так и относительные начала. Они находятся в чрезвычайно динамичном взаимодействии. Но многовековое развитие искусства наряду с относительным, преходящим, иллюзорным включает в себя огромный объективный опыт человечества, устойчивые художественные ценности.

Проблема природы и роли ценностных критериев часто находит в литературоведческих исследованиях различное толкование и в среде советских филологов. Показательно в этом отношении полемическое обсуждение актуальных вопросов современной филологической науки в журнале «Литературное обозрение» (1979, № 1, 2, 4, 7, 10). Некоторые из участников этой дискуссии высказали мнение о чуждости научному литературоведению ценностных критериев, которые рассматриваются как нечто всецело субъективное, относительное. Основа этой точки зрения — отрицание в истории литературы вечных объективных ценностей. Так, по словам одного из участников дискуссии, эти иллюзорные «вечные ценности были не чем иным, как временными ценностями прошлых эпох, урезанными применительно к ценностям собственной эпохи». Были высказаны также предложения избавить литературоведов от обоснования всяких оценок ввиду их неустойчивости и зыбкости.

¹⁹ Франс А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 44.

В свете такой точки зрения становится иллюзорной не только задача сколько-нибудь исторически обоснованного освещения мирового значения любой национальной литературы. Но также становится невыполнимой и задача создания всякой научно обоснованной истории литературы.

С полным основанием М. Б. Храпченко, заключавший эту дискуссию, возражал против столь разрушительных в своей сущности представлений, высказал убеждение, что без ценностного подхода к литературе литературоведение как наука не существовало и не существует. По поводу разных видов релятивистского отрицания объективных, вечных ценностей он справедливо утверждает: «Относительно этих положений... нужно сказать следующее: если не существует вечных человеческих ценностей... то реально нет и преемственных связей (по крайней мере, в области культуры) между отдельными эпохами, которые создают свои собственные культурные ценности, будто бы независимо от их предшественников, ценности, имеющие при этом лишь относительное, временное значение.

Естественно, последующие поколения не всегда бывают правы в оценке творчества и крупных художников. Нередко тут свое влияние оказывают социальные, психологические и иные предубеждения и заблуждения. Однако, как показывают исторические факты, значительные художественные произведения, выдержавшие проверку эпох, с течением времени раскрываются перед читателями в своем более глубоком и гораздо более богатом содержании, чем они представлялись современникам. Время проявляет те внутренние свойства и возможности произведения, которые по разным причинам первоначально не были замечены, оно выявляет их скрытые потенции. Сила и масштаб воздействия классических художественных творений не уменьшаются, а возрастают, становятся более многогранными»²⁰.

Действительно, вне опоры на объективность существования художественных ценностей, вне их преемственности и вне процесса широкого освоения их новыми поколениями задача освещения мирового значения русской литературы предстает иллюзорной.

Чрезвычайно актуальны также суждения М. Б. Храпченко на эту тему, высказанные ранее в его работе «Время и жизнь художественных произведений», в которой раскрывается несостоятельность взглядов, отрицающих в художественном произведении наличие каких-либо объективных свойств и особенностей, утверждается правомерность самых различных, произвольных его толкований. Такие взгляды высказывались давно — например, еще в широко известных сборниках «Вопросы теории и психологии творчества». Так, А. Горнфельд писал: «Образы, созданные художником, остаются неподвижными, непоколебимыми, бесмертными пустыми формами, которые сменяющиеся поколения читателей наполняют новым содержанием, новым смыслом»²¹.

Вполне справедливо заключение М. Б. Храпченко, что при таком субъективистском понимании природы литературы и ее взаимоотношений с читателем, конечно, невозможно научное освещение исторических судеб литературных произведений. Какими бы значительными ни были

²⁰ Лит. обозрение. 1979. № 10. С. 32.

²¹ Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, [1907]. Т. 7. С. 11.

различия в восприятии литературного произведения, они не дают оснований подвергать сомнению наличие его объективных качеств, его реальных свойств и особенностей. Такой научно обоснованный взгляд на специфику литературы, опора на реальные свойства и особенности художественных явлений особенно необходимы при исследовании мирового значения русской и вообще всякой национальной литературы. Релятивистское отрицание объективных художественных ценностей и критериев лишает основы само понятие «мировое значение литературы».

Объективный ценностный аспект при исследовании мирового значения русской литературы чрезвычайно существен, так как здесь в первую очередь требуется обоснованное разграничение в развитии литературы подлинно крупного, вносящего вклад в движение художественного развития человечества от незначительного, временного. Объективный ценностный подход при анализе мирового значения русской литературы может быть наиболее действенным, прочно основываясь на позициях историзма, поскольку само мировое значение русской литературы есть явление развивающееся, раскрывающее себя в зависимости от времени и места с разных сторон, в зависимости от реальных задач, которые выполняла литература. Это относится к исследованию как социально-генетической природы литературы, так и других ее сторон.

Мировое значение русской литературы, как и всякой развитой национальной литературы, не ограничивается лишь достоинствами, воздействующей силой ее выдающихся творческих ценностей. Реальное конкретно-историческое содержание мировой значимости литературы во многом раскрывается в том многоликом духовном космосе, который возникает вместе с тем или иным выдающимся художественным явлением и сопровождает все его историческое бытие.

На основе творчества классиков литературы создается ряд произведений разных других видов искусства, часто имеющих самостоятельное значение, обогащающих художественную культуру. Так, например, литературные творения Пушкина послужили основой для возникновения крупных произведений живописи, музыки, скульптуры, театра, кино, телевидения. Достаточно назвать оперы Чайковского «Евгений Онегин», «Пиковая дама», представляющие вершинное достижение русского национального музыкального искусства. Сценические постановки, кинофильмы и телефильмы на темы пушкинских произведений являются вкладом не только в область какого-либо одного вида искусства, но и содействуют углублению понимания и самого пушкинского наследия, раскрывают его с новых сторон. То же можно сказать и о литературном наследии других классиков русской литературы, играющих действительную роль в обогащении других сфер художественной культуры. Причем этот новый художественный космос, вырастающий на почве художественных творений классика литературы, большей частью перерастает свои национальные границы, приобретает многонациональный характер. Произведения Пушкина живут в разных видах художественной культуры других народов, содействуют их прогрессу.

Произведения Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского по-своему получают вторую, далеко не одинаковую, жизнь в духовном мире миллионов людей разных стран, вызывают совокупность разных

общественных и эстетических представлений, концепций, дискуссий, интерпретаций. С именем каждого великого писателя связан в каждой стране, в каждом новом поколении свой живой комплекс идей, вопросов, поисков и идеалов, характер которых определяется особенностями активного творческого восприятия и осмысления художественных ценностей.

Своеобразным духовным космосом, непосредственно связанным с возникновением и развитием литературы, являются также критика и литературоведение.

Чем значительнее литературное явление, чем богаче, активнее этот порожденный им, сопровождающий его восприятие на протяжении эпох духовный космос, тем более широкий круг проблем, интересов, концепций и эмоций заключает он в себе. В этом изменяющемся космосе само произведение или творчество крупного писателя, а также вся русская литература своеобразно раскрываются в своей действенной жизненной функции, предстают как мощное движущее начало художественного, культурного, нравственного прогресса человечества. И вызванная русской литературой в других странах совокупность произведений во всех других видах искусства, многие из которых получили видное место в духовной жизни всего человечества, содействует прогрессу мировой художественной культуры. Рожденный русской литературой круг идей, вопросов, концепций, размышлений, полемическое столкновение точек зрения, творческих стимулов играют выдающуюся роль в самосознании, в духовном бытии человечества, расширяют, движут вперед не только развитие и понимание искусства, но также развитие и понимание многих основных процессов духовного и общественного бытия.

Безусловно, эта сфера общественного бытия литературы, обусловленная ее активной функцией, исторически чрезвычайно изменчива и дифференцирована, содержит в себе много преходящего, относительного. Однако нет оснований рассматривать духовный космос, возникший в связи с тем или иным явлением литературы мировой значимости, как сферу всецело относительного, преходящего, лишенного способности сохранить свою действенность и истинность на протяжении разных эпох. Убедительное подтверждение этого представляют, например, классическая эстетика и критика, оказавшиеся жизнеспособными в своих лучших достижениях на протяжении веков, прочно утвердившие себя в духовной жизни разных эпох, вплоть до нашей современности.

Мировое значение русской литературы совсем не сводится к совокупности неких статичных признаков. Оно наиболее полно раскрывается не только как совокупность высоких объективных художественных ценностей, но и в исторической динамике, в изменении и обогащении своего смысла в разные эпохи, в новых поколениях, в своеобразии восприятия в разных странах в процессе выявления новых сторон. Ценностный подход в этой сфере изучения литературы может быть наиболее эффективно реализован, можно сказать, приобретает свою подлинную жизнь, в связи с историко-функциональным ее исследованием. Именно такой совокупный подход включает явления литературы в живой контекст движения истории, раскрывает их место и активную роль в духовном бытии народов, в обогащении художественной сокровищницы

человечества. В исследовании мирового значения русской литературы ценностный и общественно-функциональный критерии находятся в особом активном взаимодействии. Они взаимно подкрепляют друг друга. Ценностные качества литературы представляют основу для осуществления ее общественно-функциональной миссии, дают ей возможности для воздействия на сознание и чувства людей. Со своей стороны, общественно-функциональное начало служит не только показателем социальной деятельности литературы, но также определяет характер процесса утверждения эстетических ценностей в духовной жизни общества. В своем сочетании ценностные и функциональные начала литературы объективно проявляют и приводят в историческое движение все другие показатели ее мирового значения.

Значение объективно ценностного начала определяется тем, что высота творческих задач, отличающих русскую литературу, ее всемирная духовная миссия осуществлялись и могли быть осуществлены лишь средствами великого новаторского искусства. Прежде всего, ее выдающиеся открытия обусловили ее огромное воздействие на души миллионов людей разных стран, определили новые пути в художественном развитии человечества (например, мировое значение произведений Л. Толстого и М. Горького).

Сочетание ценностного и историко-функционального подходов существенно при исследовании мирового значения литературы, поскольку художественные явления при этом рассматриваются далеко за пределами породившей их эпохи, в их действительной роли в духовной жизни ряда поколений. Вполне обоснованно М. Б. Храпченко в своей работе о путях историко-литературного исследования пишет: «В отличие от ряда других общественных дисциплин — литературоведение изучает не только закономерности развития литературы, но те идейные, эстетические ценности, которые создают художники слова. Ценностный подход, который проявляется уже в самом отборе объектов изучения и находит известное осуществление в историко-генетических исследованиях, наиболее широкое выражение получает при историко-функциональном подходе к литературе. Жизнь крупных творческих созданий на протяжении веков, их способность удовлетворять эстетические потребности многих и многих поколений людей и раскрывает воплощенные в них художественные ценности как реальное их свойство, качество»²².

Именно специфичность темы мирового значения литературы наряду с необходимостью увеличения удельного веса, особой развитости оценочного начала предполагает также установление определенного соотношения различных аспектов литературоведческого исследования. Подчеркнуть это очень существенно, поскольку задача изучения мирового значения национальной литературы закономерно предполагает, в отличие от других задач литературоведения, подчинение в определенной мере ценностному и функциональному подходу других аспектов исследования. На первый план в изучении литературы здесь выступают аспекты ее художественной ценности, ее реальной действительной роли в жизни общества, основанные на опыте как исторического ее бытия, так и современной эпохи. В сущно-

²² Храпченко М. Б. Собр. соч.: В 4 т. М., 1982. Т. 4. С. 389—390.

сти, при определении основных критериев мирового значения русской литературы речь должна идти о творческом вложении, новаторских особенностях, о ее жизни и месте в духовной жизни человечества, о ее реальной активной функции.

Такое понимание всемирного бытия русской литературы и ее реальной жизненной функции, в ее исторической и эстетической активности, противопоставит распространенным всякого рода односторонним упрощенным представлениям. Это мировое значение выражается в ее живой, действенной роли как могучей движущей силы, стимулирующей художественную деятельность, пробуждающей силы, раскрывающей новые потенциальные возможности творчества народов. Мировое значение русской литературы включает в себя активную творческую энергию, способствующую возникновению новых художественных, общественных и нравственных исканий, открывает новые пути и ориентиры обогащения духовной жизни человечества.

III

Характер художественного творчества, созидание ценностей мирового значения определяются наряду с незаменимой ролью субъективных факторов также и рядом факторов объективных. К ним относятся особенности исторически сложившихся опыта, принципов и традиций развития национальной литературы. Это — своеобразие общественного и духовного бытия народов, в условиях которого писатель создает свои произведения. Это — богатство и интенсивность взаимодействия с литературой и культурой других стран мира, характер и глубина освоения их творческого опыта. Можно назвать еще ряд таких объективных факторов, воздействующих на особенности развития литературы. Именно совокупность этих факторов, в сочетании с силой художественных талантов, обуславливает особенности и уровень исторического развития литературы, ее место и ряд других литератур.

Еще Белинский, размышляя о всемирном значении русской литературы, настойчиво подчеркивал как необходимую предпосылку обоснованного решения этого вопроса обращение к факторам объективного исторического характера. Вне значительного исторического содержания и жизни народа, по убеждению В. Г. Белинского, литература не может достигнуть мирового значения. В суждениях критика на эту тему можно найти некоторые крайности, вызванные исторически обусловленной сложностью его теоретических поисков. Тем не менее сама мысль о необходимости для достижения национальной литературой всемирной значимости определенных объективных общественных предпосылок оказалась исторически обоснованной и действенной.

Известные слова В. И. Ленина, что мировое значение Толстого как художника, его мировая известность как мыслителя и проповедника отражает по-своему мировое значение русской революции, имеют широкое общее значение. Для конкретизации этого положения существенно обратить внимание на объективную обусловленность особенностями исторического развития страны особой силы выражения в русской литературе глубинного народного опыта и сознания, без учета прямого

или косвенного воздействия которых трудно осмыслить своеобразие русского реализма.

Процесс утверждения новых буржуазных отношений в России происходил гораздо замедленнее, развиваясь в условиях нарастания крестьянского движения, сопровождался расширением массовой народной основы русской революции, нарастанием демократического духовного арсенала. Вследствие этих особенностей исторического развития страны освободительное движение в XIX столетии характеризовалось обращением дворянской гуманистической, а затем разночинской революционной интеллигенции к бытию народа, преимущественно крестьянских масс, составлявших подавляющее большинство населения страны.

За последние десятилетия проблема значения связи творчества писателей с народным движением привлекает внимание исследователей во всем мире. Проблему эту выдвинуло само движение времени, потребности определения наиболее плодотворных путей художественного творчества. Показательно, что все шире в кругах зарубежной интеллигенции становится осознание потребности укрепления народных корней искусства. Известный английский критик А. Кеттл в своем выступлении на научной сессии, посвященной Л. Н. Толстому (ноябрь 1950 г.), указал на эту нарастающую тенденцию.

Высоким выражением народности в английской литературе, сказал Кеттл, было творчество Диккенса. «Но после Диккенса английские романисты почти не развивали этой великой народной традиции. Дальнейшее развитие реалистической традиции в романе мы находим в русской литературе, и в первую очередь — в творчестве Толстого. Почему это так? Прежде всего, думается, потому, что в Англии после краха чартизма в 1848 году не возникло ни одного большого народно-демократического движения, которое отражало бы чаяния народных масс и к которому мог бы полностью присоединиться большой художник. Английские романисты после Диккенса все больше и больше отгораживались от народа.

Толстой же не отгораживался от своего народа... И потому, что он смотрел на мир не сверху, с позиций правящего класса, и не извне, как интеллигент, тешащий себя мыслью, что может остаться над схваткой, но снизу, по преимуществу с позиций крестьянства, — его человечность действительна и всеобъемлюща... Ни один роман в мировой литературе не сравнится по эпическому размаху с «Войной и миром»²³.

Общая оценка значения революционного движения для развития литературы в России дана В. И. Лениным в утверждении, что «эпоха подготовки революции» в гениальном освещении Толстого выступила «как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»²⁴. Сама формулировка этой мысли здесь показывает, что положение о шаге вперед в художественном развитии человечества относится ко всей эпохе, как в ее непосредственном жизненном опыте, так и в смысле достижений всей передовой русской литературы, вершинами явления которой являлся Л. Толстой.

Пушкин, Гоголь, Гончаров, Тургенев, Толстой трактовали обществен-

²³ Лит. наследство. М., 1958. Т. 75, кн. 1. С. 231—232.

²⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 19.

ные проблемы во многом иначе, нежели писатели революционной демократии (Чернышевский, Добролюбов, Некрасов, Салтыков-Щедрин). Но их творчество развивалось под воздействием общих процессов освободительного движения времени, глубинных, во многом еще подпочвенных, настроений народных масс. Отсюда такие особенности русской литературы, как напряженность поисков лучшего мироустройства, путей обновления действительности, полноты и осмысленности человеческой жизни, нравственной требовательности, обостренное чувство своего предназначения.

В таком духе характеризовал важнейшую особенность русской литературы по сравнению с литературами Западной Европы Н. Г. Чернышевский. Он утверждал, что литература «в нашем умственном движении играет... более значительную роль, нежели французская, немецкая, английская литература в умственном движении своих народов, и на ней лежит более обязанностей, нежели на какой бы то ни было другой литературе. Литература у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа, и потому прямо на ней лежит долг заниматься и такими интересами, которые в других странах перешли уже, так сказать, в специальное заведывание других направлений умственной деятельности»²⁵.

Реально-исторически вера ряда писателей в развитие страны на основах патриархального и общинного устройства и других самобытных начал была иллюзорной. Но она была исторически обусловлена, явилась выражением напряженных поисков русской литературой и общественной мыслью нового пути для развития страны и человека, соответствующего интересам народных масс. Уже с начала прошлого века передовые русские писатели наряду с отрицанием самодержавно-крепостнического строя в России пронизательно рассмотрели противоречия утвердившего себя на Западе буржуазного общества, несоответствие его основ с идеалами разума и справедливости.

Мировоззрение ряда классиков нашей литературы отличалось резкими противоречиями, отражало силу и слабости крестьянского сознания с его религиозными иллюзиями, упованиями на спасительную силу общинных патриархальных устоев. Таковы, например, напряженные внутренние конфликты мироосознания у Л. Толстого и Достоевского.

С позиций писателя-революционера на демократическую основу русской классической литературы указывал М. Горький. Он отвергал узость оценок общественного смысла творчества писателей, основанных на их отдельных политических высказываниях: «Между оценкою литературы и нашей интеллигенции есть как бы противоречие, но это противоречие кажущееся. Психология старого русского литератора была шире и выше политических учений, которые тогда принимала интеллигенция... Иными словами: старая литература свободно отражала настроения, чувства, думы всей русской демократии...»²⁶.

²⁵ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 303.

²⁶ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 65.

Для обоснованного общего решения вопроса о соотношении в литературе объективного и субъективного, т. е. прежде всего индивидуального дарования писателя, важно подчеркнуть их нераздельность, поскольку лишь освоение талантом материала жизни по законам художественного творчества включает его в сферу искусства, дает ему место и бытие в сфере искусства. Само по себе обращение писателя к новой, самой актуальной теме, к новой значительной проблеме совсем не гарантирует создания крупного художественного произведения.

Для вершинных произведений русской литературы характерно органическое сочетание всемирного исторического содержания эпохи с силой великого искусства, с напряженностью творческих исканий. Скрещении материала жизни, имеющего всемирно-историческое значение, с могучей творческой силой художественного таланта явилось основой ее всемирности. А в облике и возможностях творческой личности писателя неотделимы степень ее художественного дарования и мастерства, богатство жизненного опыта и пронизательность жизненной позиции.

Большую актуальность представляет вопрос о типах национального развития литератур и художественных направлений, новаторство и своеобразие которых является важнейшей предпосылкой их мирового значения.

Сама хронология и условия развития русской литературы были другими, нежели в странах Запада, где отношения между художественными направлениями определялись длительностью развития, завершенностью их смены. Последовательная историческая смена направлений — классицизма, сентиментализма, романтизма, просветительства, — движение к реализму длились на Западе около трех столетий, так что все они успевали естественно пройти свой путь, пережить длительный период своего формирования, расцвета и упадка.

Вследствие особенностей своего исторического бытия русская литература в конце XVIII и начале XIX столетия прошла своеобразный путь ускоренного развития к реализму, породившего его отличительные черты. Безусловно, хронологическая дистанция от Сумарокова и Державина до Пушкина и Гоголя во много раз короче, нежели от Малерба и Расина до Бальзака. В русской литературе этот процесс смены направлений прошел несравненно быстрее, менее чем в столетний период. И эта ускоренность смены направлений не давала ни просветительству, ни романтизму пережить период упадка, творчески исчерпать себя. Поэтому русский реализм и сохранил в себе многие элементы этих направлений, особенно просветительства и романтизма, что открыло возможность творческого синтеза самой суровой истины с возвышенной поэтичностью изображения бытия, особенно в воплощении народной жизни. Эту особенность русской литературы отмечают многие крупные зарубежные писатели и исследователи — например, Флобер, Жорж Санд, Мериме, М. де Вогюз, Брандес, Энгелен, Г. Джеймс.

Эта особенность русской литературы нашла свое воплощение в творчестве самых крупных писателей периода формирования реализма — Пушкина, Гоголя и Лермонтова. Каждый из них по-своему пережил

в личной творческой биографии историческую смену направлений, главным образом — путь от романтизма к реализму. Для всех периодов их писательской деятельности характерно художественное разнообразие, использование изобразительного арсенала различных литературных направлений. Академик В. В. Виноградов, освещая путь Пушкина как основоположника русского реализма, выделяет в его творчестве эту черту, ставшую во многом особенностью всей русской литературы. По мнению В. В. Виноградова, «Пушкин нередко строил новые литературные формы на фундаменте самых разнообразных стилей русской и мировой литературы (всегда в том или ином отношении характерных или культурно значительных). В творчестве Пушкина с начала двадцатых годов до середины тридцатых годов разнообразные стили мировой литературы представляли боевой арсенал освоенных поэтом художественных форм, служащих ему прекрасным орудием для реалистического восприятия разных эпох и разных сторон действительности... В этом плане пути реалистического освоения действительности в художественном творчестве Пушкина исключительно многообразны»²⁷.

Исторический вклад русской литературы во многом определяется ее великими открытиями, прежде всего силой ее художественного реализма. Без всякого преувеличения можно утверждать, что высшие новаторские открытия художественного реализма XIX в. совершены русскими писателями, указавшими новые пути всей мировой литературе.

Всеобщее внимание привлекло в ряду новаторских черт русской литературы возрождение и могучее развитие эпического начала. Поистине огромным художественным открытием явилась невиданная широта и цельность художественного изображения действительности, монументальность воссоздания судьбы народной, судьбы человеческой. Эпический размах и глубина произведений Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого и Достоевского оказали воздействие на художников слова многих стран, укрупнили масштабы творчества многих выдающихся зарубежных писателей, проложили новые пути всемирной литературе. Заложенные в произведениях Пушкина и Гоголя начала эпичности получили дальнейшее развитие и обогащение. Л. Толстой по праву считается создателем монументального романа-эпопеи. Жанровое своеобразие русского романа-эпопеи состоит не только в широте охвата действительности, но и в ее сочетании с глубиной освещения сущности и судьбы личности. Поэтому вполне обоснованно широкое признание в советском литературоведении получило общее определение романа-эпопеи как монументального повествования, в котором частная жизнь людей пропитана историей и философией истории, в котором человек представлен как живая частица своего народа, которое охватывает смену исторических периодов, смену поколений.

Русский реализм отличается ярко выраженной национальной самобытностью как по содержанию, так и по форме. Углубленность в судьбы народа и судьбы человека определила ряд отличительных черт реализма русской литературы, отражающих ее гуманистическую устремленность. Уже первых иностранных читателей поражало сочетание прозы, обыден-

²⁷ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 484.

ного в действительности с поэзией. Пушкин первый в истории русской литературы положил начало новому типу искусства, в котором соединились безупречная правдивость изображения обычного, повседневного, «телеги жизни» с возвышенным, с обаянием красоты и человечности. Напоминание в связи с этим замечание П. Мериме, высказанное в беседе с Тургеневым, об утрате поэтического начала в западноевропейской литературе: «Ваша поэзия, — сказал нам однажды известный французский писатель и поклонник Пушкина, которого он, не обинуясь, называл величайшим поэтом своей эпохи, чуть ли не в присутствии самого Виктора Гюго, — ваша поэзия ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою; наши поэты, напротив, идут совсем противоположной дорогой, они хлопочут прежде всего об эффекте, остроумии, блеске, и если ко всему этому им предстанет возможность не оскорблять правдоподобия, так они и это, пожалуй, возьмут в придачу. . .». «У Пушкина, — прибавлял он, — поэзия чудным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы»²⁸.

Реальные художественные исторические особенности русской литературы многосторонне отражены в высказываниях ряда крупнейших писателей XIX в. Как известно, Гоголь, Толстой, Достоевский и многие другие классики русской литературы настойчиво подчеркивали «непохожесть» своих произведений — в их содержании, а также и в изобразительных средствах — на привычные в западноевропейской литературе представления о романе и повести. Столь настойчивое разграничение русскими писателями особенностей своих произведений от жанровых образцов, установившихся в западноевропейской литературе, действительно имело серьезные основания. Утверждение этой «непохожести» исходило из реального художественного своеобразия русской литературы.

Основные новаторские черты реализма русской литературы проанализировал В. Г. Белинский. В ряду этих особенностей он отмечал в связи с произведениями Н. В. Гоголя как писателя «реального направления» беспощадность критики отрицательных сторон действительности и в то же время способность «извлекать поэзию из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни»²⁹.

Размышления о соотношении прозы и поэзии длительное время занимали Л. Толстого. Как видно, он не разделял взгляды противопоставляющих в литературе прозу поэзии, считал ее необходимой органической частью художественного реализма. О таком направлении мысли писателя свидетельствует запись в дневнике 1851 г.: «Описание недостаточно. — Зачем так тесно связана поэзия с прозой, счастье с несчастьем? Как надо жить? Стараться ли соединить вдруг поэзию с прозой или насладиться одною и потом пуститься жить на произвол с другой? В мечте есть сторона, которая лучше действительности; в действительности есть сторона, которая лучше мечты, полное счастье было бы соединением того и другого»³⁰.

Достоевский, как и Толстой, настойчиво выделял черты своих произве-

²⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. М.; Л., 1967. Письма. Т. 15. С. 70.

²⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 291.

³⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 46. С. 65.

дений, отличавшие их от установившихся жанровых признаков западноевропейской литературы. В то же время он указывал и на общие отличительные черты русской литературы, в частности проявившиеся в романе «Анна Каренина» как произведении, наиболее полно представлявшем ее родовые, национальные современные черты.

«... „Анна Каренина“, — писал Достоевский, — есть совершенство как художественное произведение. . . такое, с которым ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться, а во-вторых, и по идее своей это уже нечто наше, *свое* родное, и именно то самое, что составляет нашу особенность перед европейским миром, что составляет уже наше национальное „новое слово“ или, по крайней мере, начало его, — такое слово, которого именно не слышать в Европе и которое, однако, столь необходимо ей, несмотря на всю ее гордость»³¹.

Суждения Достоевского об «Анне Карениной» особенно существенны, поскольку он не разделял ряда творческих принципов Толстого, прежде всего его ориентации на изображение массы, а выдвигал в центр судьбу личности. Но в оценке произведения Толстого он проявлял пронизательность и точность. Самое главное, существенное, что Достоевский раскрыл за любовной и интимной линией произведения Толстого основное социально-философское содержание, поразительно глубокую постановку коренных общечеловеческих вопросов, сохранивших свое значение и в нашей современности. Оценка Достоевским романа «Анна Каренина» раскрывает истоки мирового значения этого и других произведений Л. Толстого.

Творческие особенности русской литературы прошлого века определялись не только своеобразием ее художественных основ и традиций. Сочетание в русском реализме самой суровой правдивости и обостренной критичности с поэтичностью могло найти свое полное развитие в условиях нарастания в стране освободительного движения, когда с особой силой должна была проявиться высокая гражданская миссия литературы. Глубокое осознание писателями своей ответственности за судьбы народных масс содействовало наиболее полной творческой реализации, а также теоретической разработке принципов правдивости, идейности и народности искусства.

Поэтому в русской литературе прошлого века не нашли развития теории бесстрастной, объективистской описательности, которые служили основой разного рода натуралистических концепций. Именно этими обстоятельствами прежде всего следует объяснить обостренность выступлений крупных русских писателей, например Тургенева, Толстого, Гончарова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, против практики и теории натурализма. Эта длительная полемика имела широкое международное значение, оказала большое воздействие на ряд крупных писателей разных стран, содействовала утверждению художественного реализма.

Вопрос о своеобразии художественной правды русской литературы является решающим при определении истоков ее мирового значения. В литературах многих других стран издавна осуществляется широкое утверждение принципа правдивости искусства. Но именно в России, в силу особых исторических условий ее развития, получил столь мощное

³¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 200.

развитие реализм нового типа, открывший новую эру в литературе, рассматривающий жизнь с позиций народных масс, беспощадно трезвый и глубокий, в то же время несущий в себе пафос обновления жизни.

Активность общественной мысли, свойственная русской литературе, совсем не является инородной по отношению к образной ткани творчества. Известные слова Л. Толстого о «мысли народной», «мысли семейной» и «мысли завладевающей», выражающие особенности «Войны и мира», «Анны Карениной» и замысла неосуществленного романа о переселенцах, связанного со стремлением написать продолжение «Воскресения», показывают направленность общественных и нравственных исканий писателя, преобладающих в каждом из этих произведений, круг занимавших его проблем. Слияние правдивости изображения с поисками мысли, неотделимой от идеала художника, — характерная черта реализма русской литературы. На эту ее особенность указывали еще Гоголь и Белинский. Явления действительности в изображении русской литературы предстают перед судом мысли и идеала писателя. И когда Чернышевский писал о задаче искусства выносить приговор над явлениями действительности, оценивать их с позиций передовой мысли и идеалов справедливости, то он основывался на положениях, уже высказанных Пушкиным, Гоголем и Белинским. Реализм ряда классиков русской литературы, прежде всего Гоголя, Толстого и Достоевского, отличается органической включенностью в изображение действительности процесса ее оценки, поисками верных действительных решений, порой превращающихся во внутренний спор писателя с самим собой. Вне этого предельно напряженного взаимодействия воплощения действительности с ищущей мыслью нельзя понять реализм и Толстого, и Достоевского. Причем эта схватка идей свободно переключается в плоть и кровь живых образов. И наоборот, столь же естественны переходы изображения реальных людей и их судеб в сферу столкновения социально-философских и нравственных идей, решения общих вопросов бытия.

IV

Проблема перестройки жизни, опирающейся на движущие силы действительности, гражданственность русской литературы выдвинули на первый план требование нового героя — человека реального действия. Люди, плохо знающие историю русской литературы, проходят мимо этой проблемы или даже иногда объявляют сам термин «положительный тип» умозрительным нормативным порождением некоторых современных литературоведов. На самом же деле проблема положительных типов, да и сам термин, имеет свою длительную историю в русской литературе.

Еще Герцен, отражая реальный опыт, а также живые потребности русской литературы, дал обстоятельную характеристику своеобразия ее положительных героев, раскрыл их жизненную необходимость. Раскрывая особую необходимость «положительных типов», Герцен характеризовал их как «интеграл всех стремлений и деятельностей проснувшегося слоя»³². Все эти положительные типы, убедительно разлагая свою мысль Герцен, воплощающие возбужденные силы истории, «состоятся

³² Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1960. Т. 20, кн. 1. С. 341.

и войдут, видоизменяясь, в будущее движение России и в будущее устройство ее»³³.

Много размышляли о путях воплощения положительных типов Гоголь, Белинский, Чернышевский, Гончаров, Некрасов, Чехов, Короленко. Как о жизненной потребности, так и о трудности воплощения литературой положительных типов много размышлял Достоевский. Приведем одно из его суждений из письма к А. Н. Майкову: «Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся из нее сделать роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не приготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю ее. Идея эта — *изобразить вполне прекрасного человека*. Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно. Вы, конечно, вполне с этим согласитесь. Идея эта и прежде мелькала в некотором художественном образе, но ведь только в некотором, а надобен полный»³⁴.

Насколько жизненно актуальной была задача создания положительных типов для самого поступательного развития литературы и общественного сознания, свидетельствует то, что замысел Достоевского вызвал сочувствие Салтыкова-Щедрина, чрезвычайно критически относившегося к его иллюзиям. Намерение Достоевского создать положительный тип современного человека он оценил как проявление гениальности его замысла, как отважное вступление писателя в область предвидений, которые составляют цель отдаленных исканий человечества. «Укажем, — говорил Салтыков-Щедрин, — хотя бы на попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основание романа „Идиот“»³⁵.

Создание образа положительного человека Салтыков-Щедрин считал задачей всемирной значимости, поскольку, по его мнению, это такая задача, перед которой бледнеют все вопросы, такая конечная цель, в виду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов, интересующих общество, кажутся «лишь промежуточными станциями». Он призывал демократическую литературу настойчиво искать типов положительных и идеальных, так как новая русская литература не может существовать иначе, как при условии уяснения положительных типов русского человека, чтобы в таких образах показать, как подготавливается будущее в недрах настоящего³⁶. Именно в воплощении положительных типов писатель видел общечеловеческую основу, дающую литературе силу глубокого духовного воздействия на человека.

Стремлением передовых русских писателей осмыслить процесс формирования героя нового типа, связанного с демократическими силами общества, восхищались многие видные зарубежные мастера. Ги де Мопассан в одной из своих статей о Тургеневе точно подметил, что он в романе «Отцы и дети» рассматривал «зерно русской революции, еще когда оно только давало ростки под землей, еще до того, как его побеги потянулись к солнцу»³⁷.

³³ Там же. С. 340.

³⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1985. Т. 28, кн. 2. С. 240—241.

³⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 412—413.

³⁶ Там же. С. 413.

³⁷ Мопассан Г. де. Собр. соч.: В 13 т. М., 1958. Т. 11. С. 67.

Черты нового человека, борца и преобразователя, нашли непосредственное воплощение в героическом, целеустремленном характере Рахметова. Этот образ из романа «Что делать?» Н. Г. Чернышевского вызвал огромный интерес, стремление следовать его героическому примеру в ряде стран. Образ революционера Бориса Суварина в «Жерминале» Золя написан под явным воздействием героев «Что делать?». Стремление подражать героям «Что делать?» свойственно персонажам ряда ранних произведений А. Стриндберга.

Действительно, в образе Рахметова многие поколения находили и находят выдающиеся качества революционера. Но его облик неправомерно воспринимать изолированно, в стороне от общих поисков другими писателями нового героя. Драматизм бытия и сознания, духовные противоречия, пронизывающие жизнь, сознание и чувства многих других, ищущих нового пути героев русской литературы, раскрывали разные стороны и пути становления новой личности и явились как бы симптомами и предвестиями появления на арене общественной жизни людей, способных последовательно осуществлять исторические задачи эпохи.

Обоснованно в ряде литературоведческих исследований отмечалось, что русская литература особенно богата героями, ищущими нового жизненного пути, «выламывающимися» из своей общественной среды, стремящимися найти пути к слиянию с народом. Замечательна и неоднозначность, разнообразие подхода русских писателей к воплощению героя такого типа. Сам процесс решения этих жизненных вопросов происходит в произведениях разных писателей не одинаково, в соответствии с особенностями их социально-этических позиций и творческих принципов. Если у Толстого последовательно и глубоко, в тончайших деталях исследуются все ситуации и детали рождения и становления новых черт личности, то Достоевский сразу же ставит своего героя в предельно обостренные, критические ситуации. Однако всегда этот процесс поисков коренных жизненных решений, выбора пути происходит напряженно, в широких идейных и психологических масштабах.

Существенно при исследовании общественных и творческих истоков воздействующей силы русской литературы не упускать из виду значение постановки писателями великих вопросов жизни и бесстрашное стремление дойти в их решении «до корня». Эта отмеченная В. И. Лениным в связи с произведениями Л. Н. Толстого черта русской литературы имеет широкое общее значение, является одним из источников ее мирового значения.

Русская литература глубоко поставила ряд вопросов общечеловеческого масштаба, которые во многом определили и стимулировали направленность исканий всей мировой литературы. И одна из причин, обусловивших действенность трактовки русскими писателями великих вопросов на протяжении также ряда последующих эпох состоит в том, что это были коренные жизненные проблемы бытия, многие из которых сохранили свою актуальность и в наше время. Глубокая проблемность творчества передовых писателей явилась одним из могучих движущих факторов, придавших общечеловеческие масштабы их произведениям и творческим исканиям.

Историческая и человековедческая проницательность классиков

русской литературы сказалась в обостренной постановке вопроса, получившего с ходом истории все большее значение, — о соотношении «сильной личности» и рядовых людей, представителей массы. От Пушкина, Гоголя до Толстого и Достоевского все более полно выявляется глубокий смысл борьбы за основы гуманизма, за права народа и рядового человека, невиданно глубокого развенчания ими антигуманизма «сильной личности», всяких видов индивидуализма. На основе их художественных открытий эта общечеловеческая тема получает в мировой литературе новую жизнь, трактовку с новых сторон, во многом направившую философско-этические искания ряда крупнейших писателей разных стран.

Одна из всечеловеческих антибуржуазных проблем русской литературы — поиски путей единения людей, преодоления их разъединенности, одиночества человека, путей сближения народов. И ее постановка явилась новаторским открытием, имеющим всемирно-историческую значимость. С течением времени эта тема нашла широкую разработку в мировой литературе. Сказанное об этом классиками русской литературы сохранило и умножило свою актуальность, служит и в наше время источником духовного обогащения человека современной эпохи.

Существенной особенностью русской литературы XIX в. является то, что она никогда не была замкнута в границах своих специфических, непосредственно художественных проблем и задач, далеко выходя за их пределы. Русская литература выступает активным участником общественной и духовной жизни человечества, движущим фактором его гуманистического, нравственного прогресса. По словам Генриха Манна, «русская литература — как сама Революция, запечатленная в слове... с неумирающей силой ворвалась в интеллектуальный мир Запада... Речь шла об интегральной чистоте человека, о жизни, согласной с нравственными правилами, об истине! — вопреки всему, во что бы то ни стало...»³⁸.

Существенно иметь в виду, что чем крупнее любая национальная литература, чем богаче она своими художественными ценностями, тем шире она воздействует на многие стороны общественной, интеллектуальной и нравственной жизни человечества, на духовный мир людей разных стран. Открытия русской литературы отличаются действенностью прежде всего в обогащении понимания глубинной сущности человека, его отношений с обществом, устоев и целей его существования. Она ориентирует также в понимании социального и нравственного устройства общества, его противоречий, движущих пружин его развития. Мировую значимость русской литературы определяют также нравственно-философские концепции наших крупных писателей, освещение ими судьбы и смысла бытия человека, его жизненного выбора, отношений и позиции общества и личности, поиски путей единения людей, характера решения вопроса о войне и мире и ряда других.

Б. Бурсов в книге «Национальное своеобразие русской литературы» утверждает: «Выдвижением на первый план в своих романах нравственных вопросов Толстой и Достоевский и покорили западного читателя. Романисты Запада в это время также постоянно обращались к этим

³⁸ Лит. наследство. М., 1961, Т. 69, кн. 1. С. 146.

вопросам, но без той силы и глубины, которая была свойственна великим русским классикам»³⁹.

Крупнейшей, можно сказать общей, проблемой мировой литературы с начала XIX столетия выступает проблема ценности человеческой личности. Удельный вес этой проблемы в русской литературе заметно увеличивается в зависимости от процесса ее демократизации и возрастания ее критического начала.

Классики русской литературы по-своему, с поразительной глубиной раскрыли противоречия между угнетенными и угнетателями, между обществом и человеком. Стремясь вскрыть коренные причины этих всепроникающих конфликтов помещичье-буржуазного общества, они углублялись до корней этих явлений. Особенно волновала русских писателей связанная с утверждением капитализма проблема разрушения человеческих связей, отчуждения людей друг от друга, ведущих к их противопоставлению и вражде, отношениям угнетенных и разного рода сильных личностей. О разрушении человеческих связей в буржуазном обществе писали разные по взглядам писатели — Гоголь и Белинский, Л. Толстой и Чернышевский, Достоевский и Некрасов. Революционный демократ Чернышевский отчетливо уловил смысл апологии одиночества человека в экономической теории виднейшего идеолога буржуазии — Тюрго. «Давая человеку достоинство, — писал Чернышевский, — он делал его одиноким, его величие он основывал на эгоизме, он провозглашал под именем конкуренции войну между интересами, под именем свободы — оставление бедного беспомощным»⁴⁰.

В поисках общественных и духовных сил, способных реально воздействовать на движение истории, утвердить себя как личность, вырваться из общих норм, стирающих отличительные черты людей, многие западноевропейские писатели обращались к разным вариантам сильной личности. Однако русская литература отвергла эту позицию, не соответствующую принципам человечности и справедливости. Это одна из основных идей, свойственных почти всем крупным русским писателям. О ней много размышляют и говорят герои Толстого и Достоевского. Вспомним, как неотступно занимает Раскольникова образ Наполеона. «Настоящий властелин, — думает Раскольников, — кому все разрешается, громит Тулон: делает резню в Париже, забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделяется каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры, — а стало быть, и все разрешается. Нет, на этаких людях видно, не тело, а бронза!»⁴¹.

В суждениях Толстого и Достоевского о разобщенности людей отчетливо сказывается антибуржуазность их общественных и нравственных позиций. И сокрушительное обличение буржуазного извращения и разрушения отношений людей, утверждение человеческих связей в их творчестве явилось подлинным открытием для зарубежных читателей, выросших в атмосфере вызванного господством капитализма духовного распада.

³⁹ Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы. М., 1984. С. 381.

⁴⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 305.

⁴¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 211.

Особенности национального самосознания русской литературы нельзя сколько-нибудь полно определить вне выяснения ее отношения к проблемам общечеловеческого значения. М. Горький, характеризуя своеобразие русской классической литературы, выделял общечеловеческий характер ее исканий, проблем и идеалов, обращенность ее ко всему миру. «В нашем храме, — писал он, — чаще и сильнее, чем в других, возглашалось общечеловеческое, — значение русской литературы признано миром, изумленным ее красотой и силою»⁴². Наиболее полное проявление общечеловечности русской литературы Горький видел в том, что заботу о своем народе она сливала с заботой о всем мире, объединяла судьбу своей страны с судьбами всего человечества. В характере решения этой центральной, всегда актуальной темы рельефно раскрывается степень общественной прогрессивности и историческая перспективность разных концепций национального самосознания.

Можно утверждать, что русская литература XIX в. была чужда идеям национализма, отчужденности от других народов. Всечело господствующими в ней являлись идеалы содружества и взаимопонимания народов. Широко известны высказывания на эту тему Пушкина, Герцена, Тургенева, Чернышевского, Толстого, Достоевского, видевших важнейшую миссию искусства в единении народов, людей всех стран. Наиболее обоснованно рассматривать в этом свете так обостренную в прошлом и в настоящем проблему «всемирности» или «исчеловечности» русской литературы.

В связи с этим следует сделать существенное замечание о смысле и значении самого понятия «общечеловеческое». Не так давно оно нередко воспринималось как нечто отвлеченное, находящееся на периферии по отношению к основным социальным жизненным конкретно-историческим явлениям и проблемам. Длительное время в литературоведении порой даже приходилось доказывать правомерность обращения к вопросам общечеловеческим, поскольку они неправомерно противопоставлялись социальным. В действительности же реальное жизненное значение общечеловеческого интенсивно возрастает в своем значении во всех сферах духовной жизни при социализме, поскольку новый человек, новое общество немислимы вне глубокого осознания себя частью семьи всего человечества. Намечая основы социалистического общества, К. Маркс и Ф. Энгельс указывали на необходимость «стремиться к тому, чтобы частный интерес отдельного человека совпадал с общечеловеческими интересами»⁴³. Именно утверждение социализма создает прочные объективные предпосылки для осуществления такого сочетания, наиболее полно раскрывает реальную историческую роль в социальной, а также и в духовной художественной сфере общечеловеческих проблем, прежде всего осуществления задачи слияния личных и национальных интересов с общечеловеческими. И великая заслуга мировой, особенно русской классической, литературы XIX в., что они в крупных творческих масштабах разрабатывали эти всемирные проблемы, углубленно раскрыли губительность разъединения этих начал в условиях капитализма, настойчиво искали пути утверждения великих общечеловеческих идеалов.

⁴² Горький М. Собр. соч. Т. 24. С. 65.

⁴³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 2. С. 145.

Всечеловеческую отзывчивость, «открытость» отмечали при определении особенностей русской литературы также многие видные иностранные писатели и ученые. Кроме широко известных высказываний на эту тему Г. Брандеса, М. де Вогюз, Е. Эннекена, Ж. Санд, Г. Джеймса, Д. Голсуорси и Л. Элиасберга сошлемся еще на книгу известного английского литературоведа У. Д. Маккейла «Русский дар миру», в которой он утверждает: «Русская литература — одна из самых универсальных по открытости миру, она пребудет навсегда, в веках и тысячелетиях ценностью всех народов»⁴⁴.

Уже получила широкое признание поразительная способность классиков русской литературы связывать самые широкие общечеловеческие обобщения и проблемы с конкретным и социальным в жизни своей страны. Так, Пушкин в «Борисе Годунове» дал новое решение глобальной проблемы взаимоотношения общих законов развития общества, бытия народных масс с ролью исторической личности. Гоголь новаторски трансформировал на основе украинского исторического и фольклорного материала ряд общих идей, выдвинул тему романтической направленности борьбы добра и зла в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». В литературоведении обращалось также внимание на то, что в некоторых художественных произведениях Тургенева, а также в его статье «Гамлет и Дон-Кихот» сказалась характерная для русской литературы тенденция к конкретно-историческому, социальному «заземлению» общечеловеческих проблем. Действительно, Тургенев истолковал Гамлета и Дон-Кихота, как социально-психологические типы, непосредственно связанные с задачами современности, с обсуждением вопроса о типе человека, способного оказывать реальное воздействие на ход общественного развития.

С другой стороны, обращает на себя широкое внимание поразительная способность русских классиков к восхождению от частного, обыденного к общечеловеческому, к проблемам и обобщениям всемирного масштаба. Большинство русских писателей проникательно исследовали процессы национальной жизни, патристически переживали судьбу и заботы своего народа. Но в то же время они также были устремлены к проблемам всего мира, рассматривали русский народ как неотделимую часть всего человечества.

V

Специфической чертой исследования мирового значения русской литературы, определения величия ее объективных художественных ценностей является потребность особого внимания к ее бытию в структуре всемирной литературы, а также в других сферах духовной жизни человечества. Прежде всего выдвигается на первый план вопрос о характере и исторической изменчивости взаимоотношений национальной литературы со всемирным литературным процессом.

Включенность русской литературы в систему мировой литературы, ее выдающееся место в движении художественного прогресса и прошлом и в наше время свидетельствуют об уровне ее исторического развития,

⁴⁴ Маккейла У. Д. Русский дар миру: Русский вклад в литературу в оценке 20 английских ученых. Пг., 1915. С. 15.

о значительности ее творческих связей. Тем не менее при освещении этого вопроса часто высказывается упрощенная точка зрения, соответствующая которой приобщение любой национальной литературы к системе всемирной литературы уже само по себе является выражением ее мирового значения. Такое смещение понятий необоснованно, поскольку они различны по своему смыслу. Всемирная литература в каждый исторический период своего бытия охватывает определенную совокупность национальных литератур, независимо от уровня их развития, поскольку они объединены системой международных связей. Но далеко не все эти литературы достигают степени мировой значимости.

Для полноты решения этого вопроса важно иметь в виду, что сам процесс включения отдельных национальных литератур в структуру мировой литературы — процесс неравномерный, чрезвычайно своеобразный в развитии каждой из них. Оценки мировой значимости ряда национальных литератур и их выдающихся произведений требуют к себе конкретного исторического подхода, поскольку многие художественные ценности общечеловеческой значимости существовали еще задолго до образования всемирной литературы. Содержание самого понятия «всемирная литература» исторически было изменчивым в своем реальном содержании, довольно длительно не включало в себя ряд бесспорных художественных ценностей. Многие из них только через десятки и сотни лет получили признание своего мирового значения.

В сущности, при освещении мирового значения русской литературы XIX в. речь должна идти о ее жизни, движении, особенностях и месте в мировом художественном процессе и в духовном бытии человечества. Поэтому важно прежде всего исследование места русской литературы в движении мирового художественного прогресса и особенно ее активной роли в формировании всемирной литературы. Как ни странно, вплоть до настоящего времени некоторые ученые рисовали в этом отношении довольно упрощенную картину: соответственно с созданием мирового рынка возникает мировая литература, к которой затем присоединилась в середине прошлого века и русская литература. На самом же деле это представление основано на внешнем понимании положения, высказанного вначале И. В. Гёте, а затем К. Марксом, об образовании всемирной литературы. Внешнее понимание этого определения не учитывает, что реально, исторически возникновение мировой литературы было не неким одновременным актом, а длительным процессом как в складывании мировых взаимосвязей, так и во внутренней эволюции самих национальных литератур. Само приобщение русской литературы к мировому литературному процессу было процессом более сложным и неравномерным, нежели это выглядит в его схематических трактовках.

Действительно, западноевропейская литература в XVIII и начале XIX в. явилась эпицентром развития литератур многих стран. Однако русская литература до первой половины прошлого века совсем не отличалась отчужденностью от широкого процесса развития мировой литературы. Русские писатели в это время на основе национального опыта, интенсивно осваивая передовой опыт литератур других стран, создавали новаторские художественные ценности, без которых (прежде всего Пушкина и Гоголя) невозможно представить картину высших дости-

жений мировой литературы первой половины XIX в. И русская литература не только приобщилась к процессу формирования всемирной литературы, а явилась его активной участницей, внесла в него свой вклад.

Для обоснованности научного исследования этой проблемы существенно критическое рассмотрение ряда современных исходных концепций, относящихся к ней. В настоящее время сама проблема мирового значения национальных литератур является предметом обостренной борьбы разных, противостоящих воззрений. В частности, нельзя выпускать из вида распространенные за рубежом модные концепции, отвергающие обоснованность самого понятия «мировая литература», утверждающие релятивистскую относительность художественных явлений, тем самым снимающие и саму проблему мирового значения выдающихся достижений национального искусства и национальной литературы.

С этой стороны понятие «мировое значение литературы» в последние десятилетия подверглось чрезвычайно интенсивному «размыванию» — попыткам вложить в него специфический смысл, отражающий взгляд на природу искусства релятивистских школ.

Концепция «денационализации» или «наднационального» характера литературы получила сейчас широкое распространение в ряде стран. Ее сторонники довольно часто для подтверждения своих взглядов обращаются к авторитету Гёте. Известную мысль Гёте об образовании всемирной литературы они трактуют произвольно, в духе современных концепций всеобщей «унификации» развития литературы. Выделяются попытки также со стороны представителей некоторых вариантов феноменологизма и структурализма утвердить мнение об определяющем значении в связи с образованием всемирной литературы процесса денационализации искусства. Соответственно этой концепции литературные произведения мировой значимости провозглашаются областью наднациональных ценностей, сферой некой супернациональной всеобщей литературы. Даже сами национальные литературы, по словам ее сторонников, представляют собой не что иное, как пережиток политической разобщенности и национализма. На основе подобных представлений некоторыми литературоведами выдвигается уже предложение о необходимости удаления из сферы исследований литературы проблем национального развития. Но развитие науки все отчетливее раскрывает бесплодность таких концепций, разных попыток денационализации литературы, изыскания соответственно этому иных критериев ее мирового значения. Будучи частью всемирной литературы, национальные литературы совсем не движутся по пути безликости, а, напротив, раскрываются в своем национальном своеобразии.

Всемирное и национальное в литературных явлениях мирового значения не противостоят друг другу, а соотносятся в диалектике общего и особенного. Можно утверждать, что стремление «освободить» процесс развития литературы от присущей ему внутренней диалектики индивидуального и общего, национального и всемирного антиисторично, препятствует верному пониманию смысла такого явления как «мировое значение литературы».

Одна из основных задач при исследовании мирового значения

русской литературы заключается в определении верного, обоснованного соотношения в художественном процессе эпохи отдельного феномена (произведения, творчества одного писателя) с широкими, обобщающими закономерностями национального и всемирного масштаба.

Первоосновой в этом отношении является опора на исследование художественных феноменов, прежде всего — конкретных литературных произведений, творчества отдельных писателей. Но самое детальное освещение отдельных художественных феноменов вне связи с определением общих черт национальной литературы сколько-нибудь полно не может дать как исторического, так и современного представления об ее мировом значении.

Вопрос этот привлекал внимание еще классической русской критики прошлого века, которая решала его диалектически. Она не отождествляла роль отдельного произведения с ролью национальной литературы в целом, которая требовала более широких масштабов для обобщений. И в то же время классики нашей критики не отрывали, тем более не противопоставляли при рассмотрении составных частей литературного процесса общее частному, как сейчас это делают представители некоторых современных филологических школ. Актуальность такой методологической задачи — необходимости сочетания анализа отдельного художественного произведения с широкими обобщениями — в наши дни подтверждает, например, судьба ряда литературоведческих направлений, главным образом связанных с философией феноменализма, оказавшихся совершенно неспособными решать сколько-нибудь крупные задачи истории литературы.

Тенденции какого-либо отчуждения друг от друга мирового значения отдельного великого писателя и мирового значения национальной литературы как целого совершенно неправомысленны. Произведения каждого из великих писателей хотя и представляют самостоятельный художественный мир, но властно воздействуют на характер освещения самых общих проблем развития литературы. Характерные черты русской, как и всякой другой национальной, литературы в определенной мере раскрываются через произведения отдельных выдающихся художников слова, несмотря на индивидуальное своеобразие творчества каждого из них. Но это не снижает жизненной необходимости в обобщенном исследовании мирового значения национальной литературы в целом. Круг явлений, связанных с понятием «национальная литература», гораздо объемнее и продолжительнее по времени, нежели творческие биографии отдельных писателей: он охватывает творческий разнообразный опыт ряда эпох, ряда поколений. Поэтому и необходима более широкая амплитуда обобщений — от анализа отдельного феномена до места и функции национальной литературы в системе всемирной литературы.

В связи с этим заслуживает внимания еще одна сторона литературного процесса, играющая при исследовании мирового значения русской литературы большую роль, во многом определяющая отбор основного художественного материала. Речь идет об исканиях многих писателей не «первого ряда», но труды которых сыграли, однако, определенную роль в литературном процессе и нередко являются почвой

для рождения произведений великих художников, полно выразивших общие черты искусства своей эпохи. Тема соотношения исторической значимости творческих достижений великих писателей и вклада множества писателей второстепенных здесь приобретает особую обостренность. На пути к великим творческим открытиям литературы, в кристаллизации ее творческих принципов и своеобразия всегда участвовали целые поколения писателей самого различного уровня. Прогресс, художественные открытия каждой национальной литературы исторически осуществляются не только в сфере ее вершинных произведений, но во всей ее целостности, в совокупности всех ее творческих процессов и сил. Здесь требуется полный охват явлений национальной литературы, освещение общих накоплений и процессов, осуществленных в совместных исканиях всего массива участников литературного процесса. Исследование мирового значения русской литературы предполагает при полном понимании выдающейся роли вершинных произведений искусства освещение не только вклада звезд первой величины, но и всего национального литературного процесса. Можно утверждать, что здесь при обращении к широкому концептуальным обобщениям как нигде требуется высокая развитость исторически обоснованного чувства меры, ощущения как цельности, так и многообразия движения искусства.

* * *

Во многих работах о месте русской литературы в мировом литературном процессе говорится о ее воздействии на литературный процесс ряда эпох, а также на тех или иных зарубежных писателей. К тому же имеется много признаний на эту тему деятелей ряда зарубежных литератур. Действительно, освещение разного рода творческих воздействий существенно, поскольку отражает важную сторону исторического и современного бытия русской литературы. По отношению к ряду писателей, главным образом Гоголю, Тургеневу, Толстому и Достоевскому, сказано много ценного. Но освещение этих воздействий в более широком плане в целом еще носит довольно разрозненный характер, требует дальнейшей систематизации и обобщений. Именно широкий историко-сравнительный подход дает дополнительные возможности для более полного выяснения в крупных масштабах черт национального своеобразия самой русской литературы.

Мировое значение русской литературы совсем не тождественно смыслу понятий «воздействие» и «влияние». Оно имеет свой специфический аспект, гораздо более широкий по содержанию. Решающее значение имеют не сами по себе эти термины, а прежде всего характер понимания их реального смысла. Вопрос о воздействиях и влияниях в развитии литературы, как известно, породил много одиозных, часто противостоящих друг другу трактовок. С одной стороны, большое распространение получили крайности компаративизма, отчуждавшего литературу от ее реальных жизненных корней, всецело замыкавшего художественное творчество в пределах разного рода имманентных факторов, в совокупности ее внутренних заимствований.

С другой стороны, в полемике с односторонностью компарати-

вистских концепций возникли столь же необоснованные взгляды, сторонники которых вообще отвергают творческое значение литературных взаимосвязей. В возникновении этих несостоятельных крайностей также во многом повинна сложная внутренняя разветвленность и многообразие процесса литературных воздействий, чрезвычайно разнообразие, а часто и пестрота смыслового спектра явлений, которые обычно включаются в понятие «литературные взаимосвязи». Реальный смысл их в сфере литературы чрезвычайно дифференцирован. Воздействие и влияние русской литературы на иностранных писателей осуществлялось на различных направлениях и разных уровнях. В литературе можно найти много примеров простого ученичества и подражания, осуществляемых преимущественно в заимствовании образов, сюжетных ситуаций, композиционных и стилистических приемов и т. п. Широта диапазона явлений, связанных с изучением воздействия одной литературы на другую, сказывается в том, что в него включены разные, часто противоположные, принципы и понятия — от элементарного заимствования и ученичества до подлинно творческого освоения художественных ценностей, содействующие более полному проявлению индивидуальности писателя. Внутренняя противоречивость реального смысла, который вкладывается в понятие литературного воздействия, нашла обстоятельное освещение уже в классической русской и зарубежной эстетике прошлого столетия.

На эту тему высказывались почти все крупные русские писатели и критики XIX в. Заметим, что в истории русской литературы термин «подражание» употребляется не в одинаковом смысле. А. С. Пушкин без всяких оговорок заявил, что он подражал некоторым сторонам произведений Шекспира и Карамзина. «Столбовую дорогу подражания» он считал вполне правомерной, усматривая в ней путь приобщения к художественному опыту других народов, ведущий подлинного художника не к ученическому копированию, а помогающий ему полнее выразить себя, направляющий его к созданию самостоятельных оригинальных творений. В рецензии на сборник стихотворений В. Тепликова «Фракийские элегии» Пушкин четко говорил об этом: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, а благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь»⁴⁵. В таком же смысле трактовал понятие «подражание» и Гоголь, выделявший творческую закономерность и плодотворность обращения к нему с целью открыть свои новые миры. В такой позиции нашла одно из своих проявлений характерная черта передовой русской литературы — ее стремление наиболее полно приобщаться к наиболее ценному творческому опыту всемирной литературы, что отнюдь не стесняет настоящей свободы в поисках своих собственных художественных открытий.

Общую позицию передовых русских писателей 60-х годов в этом вопросе выразил Н. Г. Чернышевский. Критик утверждал, что бескры-

⁴⁵ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1981. Т. 6. С. 279.

лое заимствование всегда бывает внешним, формальным, убивающим дух, показывающим отсутствие собственного содержания. Бескрылому копированию он противопоставлял творческое освоение крупными художниками слова достижений литературы других стран, пробуждающего и стимулирующего у них новые возможности. Рассматривая литературу, как неотделимую часть народной жизни, Чернышевский утверждал: «Но кроме внешнего формалистического влияния одного народа на другой есть другое влияние, живое и плодотворное (...)».

Тогда иноземное влияние переставало быть противоположно народной жизни, — напротив, при помощи уроков и истин, выработанных жизнью собратий, народная жизнь быстро развивалась, — развивалась сообразно собственным потребностям и условиям, то есть вполне самостоятельно, так что исчезал всякий след умственной зависимости от других народов именно в то время, когда сближение с ними начинало приносить обильнейшие плоды»⁴⁶.

Как и большинство классиков русской литературы, Чернышевский отвергал взгляды, утверждающие замкнутое развитие наций и национальных литератур. Он считал творческое освоение достижений других народов непременным условием прогресса, движущим фактором развития национальных культур. Причастность к общечеловеческому, глубина и разветвленность связей литератур разных стран оцениваются им не как нечто чуждое выявлению национального самосознания, а, напротив, как фактор, содействующий наиболее полному проявлению творческих потенций и особенностей художественной культуры каждого народа.

Всем этим не снимается необходимость отчетливого разграничения творческого воздействия от элементарного ученичества. Здесь уместно вспомнить вполне обоснованные ссылки на суждение Т. Манна в его статье «Толстой»: «Речь идет не о подражании. Да и возможно ли подражание силе? Ученичество, если только оно подлинно, едва ли распознается как таковое: под воздействием Толстого-мастера могут возникать произведения, как по теме, так и по форме весьма между собой несхожие и, что всего существеннее, отличные от произведений самого Толстого»⁴⁷.

На главное, что заключено в лучших произведениях русской литературы, движущее сознание и чувства писателей других стран мира, открывающее им в человеке ранее неизвестное, пробуждающее новые потенции творчества, обратил внимание В. Хюэллс на примере произведений Л. Толстого: «...но именно эта „высшая цель“ и пронизывает все произведения Толстого — от первого до последнего. Она поднимает его над всеми другими мастерами художественной прозы всех эпох и народов. Совершенно неважно, с какого из произведений Толстого вы начинаете знакомиться с ним, — в первое же мгновение вы занимаете его мощь и понимаете, что мощь эта — в его беспощадной совести; что он отнюдь не собирается ошеломить или озадачить вас своим мастерством; что его намерение — заставить вас глубоко продумать

⁴⁶ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 65.

⁴⁷ Манн Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1960. Т. 9. С. 622—623.

и пережить те насущные жизненные вопросы, к которым прежнее „искусство“ относилось с жестоким безразличием или даже недоброжелательством»⁴⁸.

Можно привести в связи с этим также высказывания ряда крупных писателей разных стран о воздействии на них Тургенева, Достоевского и других русских художников слова. Воздействие русской литературы на иностранных писателей — процесс чрезвычайно разносторонний, в котором взаимодействует ряд слагаемых. Освоение опыта русской литературы иностранными писателями творчески свершается через их национальные традиции и личные особенности, которые выступают в различных сочетаниях. В результате такого сложного, всегда индивидуализированного взаимодействия происходит своеобразный творческий синтез, рождающий новаторские достижения искусства.

Воздействие русской литературы наиболее органично сказалось в силе ее общественных, нравственных и творческих, эстетических идей, особенностях постановки и решения коренных вопросов жизни, в напряженности поисков новых путей жизни и искусства. Русская литература принесла в мир свою концепцию жизни и искусства, свой круг проблем, которые со второй половины прошлого века заняли ведущее место в мировом художественном процессе. Именно совокупность основных творческих идей русской литературы, ее выдающиеся художественные открытия определяли глубину ее воздействия на мировой литературный процесс, на духовную культуру человечества. Именно приобщение к этому внутреннему пафосу русской литературы являлось могучим движущим фактором пробуждения новых самобытных национальных и индивидуальных творческих потенций художников многих стран.

Само по себе это верное общее утверждение будет далеко не полным вне выявления своеобразия этих воздействий, конкретных особенностей, стимулирования поисков новых путей в творчестве писателей разных стран. Существенным является также освещение того, как именно и какие именно стороны этого процесса сказывались в разных национальных литературах в разные эпохи.

Понятия «воздействие» и «влияние» русской литературы на другие литературы до сих пор употребляются преимущественно в общем, недифференцированном смысле, вне достаточного учета разнообразия осуществления этого процесса. Между тем реально-исторически восприятие опыта русской классики иностранными писателями осуществляется далеко не одинаково, не однолинейно, а разными, национально и индивидуально своеобразными путями. Значительно лучше в этом отношении дело обстоит лишь в исследованиях воздействия на иностранных писателей Толстого и Достоевского, о чем уже создана у нас и за рубежом большая научная литература. В целом же проблема своеобразия путей освоения творческого опыта русской классической литературы в разных зарубежных странах исторически и методологически еще требует дальнейшего исследования ряда существенных вопросов. Поэтому тема «Пути освоения творческого опыта русской классической литературы за рубежом» и в настоящее время является одной из актуальных задач

⁴⁸ Лит. наследство. М., 1965. Т. 75, кн. 1. Толстой и зарубежный мир. С. 85.

в исследовании общей темы «Мировое значение русской литературы».

Художественные открытия русской литературы, ее гуманистический пафос, творческий опыт и напряженные искания показали писателям других стран неисчерпаемость потенциальных творческих возможностей реализма, высветили новые плодотворные пути для поступательного движения искусства. Всемирное значение этого вклада нашло признание почти у всех крупных зарубежных писателей конца XIX и XX вв. Несмотря на свои индивидуальные и творческие различия, они единодушно оценивают реализм русской литературы как замечательное завоевание художественной культуры всего человечества.

Силу такого органического стимулирования передовой русской литературой внутренних потенций литератур других народов характеризует, например, известный английский исследователь Г. Фелпс. В конце своей книги о русской литературе он заключает: «Английский роман... имеет свои сильные, глубоко укоренившиеся традиции, как романтические, так и реалистические, и он не нуждается во внешних стимулах. Но его сила всегда сказывалась также в его необычайной восприимчивости, в способности усвоения того, что он находил ценным в культуре других стран. Русское влияние... стало частью культурного климата, и мы вдыхаем его так же естественно, как воздух... Безусловно, не будет преувеличением сказать, что великие русские писатели... стали частью традиции английской художественной литературы»⁴⁹.

Само мировое значение русской литературы, как и ряда других национальных литератур, — явление жизни, животворного характера человеческой культуры. Одно из проявлений действенной силы исторического наследия, его способность расти в своем значении, укрепляться и меняться. В своей внутренней сущности оно противостоит всяким видам отрицания активности, движущей силы истории. В этом отношении можно поддержать мысль Н. Я. Берковского о необоснованности упреков некоторых западных литературоведов, приписывающих русской классике XIX в. некую недооценку зарубежной литературы: «Напротив того, духовная мощь русского искусства проявляется также и в его способностях духовно восстанавливать некоторые, без действительных оснований к тому, поколебленные ценности Запада. После русских писателей и Гёте, и Шиллер, и Байрон, и Бальзак, и Жорж Санд, и Диккенс, и вся замечательная плеяда, к которой принадлежат Флобер, Золя, Мопассан, все они приобрели новое оправдание для себя. Толстой, Достоевский, Чехов уделяют им часть своей духовной энергии, открывают в них мало замеченное, мало оцененное как и в прошлом веке, так и в новом, сейчас вступающем в свою последнюю треть. История литературы знает не только измерение времени от начала к дальнейшему и к концу, она умеет применяться и к другому ходу, очень поучительному, в направлении обратном, от развязки к завязке, от конца к началу, и даже к началу начала»⁵⁰.

Литературная общественность России содействовала более точному,

⁴⁹ Phelps G. The Russian Novel in English Fiction. L., 1956. P. 193.

⁵⁰ Берковский Н. Я. Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. М., 1977. С. 8.

во многом новому пониманию художественных ценностей других стран. Уже со второй половины прошлого века в странах Западной Европы начало отчетливее проявляться снижение интереса к своим классикам-реалистам прошлого века, тенденция обесценивания реалистического наследия. Своим опытом и высоким авторитетом русская литература помогала возрождению интереса к этим ценностям, установлению достойного отношения к высоким достижениям каждой национальной художественной культуры.

* * *

Исследование мирового значения русской литературы предполагает широту сравнительно-исторического рассмотрения явлений, точность сопоставлений ее особенностей с особенностями зарубежных литератур. Для успешного осуществления этой задачи необходимо методологически углубленное, можно сказать, качественное — а не внешнее, упрощенное, общее — понимание самих отличительных свойств русской литературы.

Но довольно часто отличительные черты русской литературы понимаются однолинейно, на пути поисков и выделения в русской литературе как основы ее мирового значения присущих лишь ей одной исключительных черт, ни в коей мере не присущих другим литературам мира.

При интенсивности литературных взаимодействий ограничение поисками таких исключительных, несвойственных другим литературам, крупных, определяющих черт не является плодотворным. Еще В. Г. Белинский осуждал пристрастие к поискам такой своеобразной экзотики. Сейчас этим в равной мере грешат как сторонники мистических представлений о русской литературе, так и разного рода далекие от нее, выпускающие из вида специфичность проблемы.

Следовательно, исследование должно идти не только по линии поисков исключительных особенностей, присущих лишь одной русской литературе, но и таких, которые свидетельствуют о степени ее развитости, о преобладании в ней свойств, в той или иной мере присущих и другим литературам. И существенная заслуга русской литературы в том, что она не находилась в стороне от общего прогресса художественной культуры человечества, в том, что в ней нашли своеобразное, наиболее высокое воплощение процессы, проблемы и искания искусства, имеющие всемирно-историческое значение.

В определении пути решения этого вопроса есть основания присоединиться к точке зрения М. Б. Храпченко, который утверждает: «В общем процессе роста художественной культуры, несомненно, очень важную роль играет постижение новых явлений, процессов жизни, новых сторон в психологии человека. Однако прогресс в искусстве отнюдь нельзя отождествлять с обращением к этим неизвестным ранее явлениям и сторонам действительности. Можно привести немало примеров, свидетельствующих о том, что первоначальное художественное «освоение» вновь возникающих жизненных процессов далеко не всегда приводит к существенным идейно-эстетическим результатам, не всегда оказывает ощутимое воздействие на общественное сознание, на развитие самого искус-

ства. Художественный прогресс определяется не внешней новизной материала, не простым описанием нового объекта творчества; он определяется масштабностью, глубиной, оригинальностью созданных художником духовных, эстетических ценностей»⁵¹.

Например, о необходимости обновления жизни, ее революционного преобразования писали литераторы многих стран. Но в литературе России это нашло исторически и художественно наиболее масштабное, наиболее последовательное выражение, осуществленное с невиданной творческой силой.

Причем русская литература часто продолжала, творчески развивала ряд проблем и открытий, сделанных писателями других стран, доводила их до новаторской предельной завершенности, открывала их невиданные ранее возможности. Так, например, было с развитием художественного реализма и романтизма, с изображением ведущих положительных героев эпохи, что давало невиданное по силе, художественное решение многих общественных и нравственных проблем, достигая на этом пути великих новаторских художественных открытий. В этом отношении для русских писателей характерно стремление открывать в лицах и событиях «духовное и нравственное ядро, как самое важное»⁵². С полным основанием на эту сторону обратили внимание ряд советских и зарубежных литературоведов. Действительно, у нас многократно в самых разных поворотах исследовалось, как русская литература поднимала и совершенно по-новому подвергала всякую идею эпохи перекрестному допросу сторон: прошлого и будущего, правды личной, «отдельной» и правды общей, народной.

Применительно к идейно-художественным свойствам русской литературы ограничение поисками всяких экзотических, исключительных черт неправомерно, порождает разного рода односторонности и, самое главное, лишает позиции исследователя прочности, поскольку приводит к измельчению, периферийности измерений. В ответ на утверждения якобы исключительности выделенных таких черт почти всегда можно найти сходные черты и в какой-либо из других национальных литератур. Подобные односторонние взгляды порой служат причиной появления других, противоположных, но столь же несостоятельных скептических суждений на эту тему, объективно приводят к тенденциям стирания национального своеобразия русской литературы. Например, один из весьма уважаемых наших авторов сборника «Проблемы типологии русского реализма» в результате рассмотрения ряда выступлений и работ об особенностях русского просвещения, романтизма и реализма высказался в том духе, что все эти черты можно найти и в классической западноевропейской литературе.

Автор этой статьи исходит из общей правильной мысли, утверждая несостоятельность литературоведов, преследующих цель «доказать, что в каждом случае русские писатели имели преимущество и превосходство. Поразительная живучесть идей 40-х годов! Но едва ли можно решить все вопросы типологии национальной литературы, если выбирать такие

⁵¹ Храпченко М. Б. Собр. соч. Т. 3. С. 310—311.

⁵² Эккерман И. П. Разговоры с Гёте... С. 722.

примеры, на которых можно продемонстрировать только силу данной литературы, в сравнении с другими»⁵³. Но, к сожалению, столь же необоснованна его тенденция представить дело таким образом, что в решении таких основных вопросов, как место и роль литературы в национальной жизни, изображение положительного героя, могущество реализма ничего существенно нового русская литература не внесла. Причем сам он для подтверждения этой точки зрения опирается лишь на отдельные, выбранные из разных эпох факты. Так он утверждает: «Автор заключительной главы „Истории русского романа“ ссылается на Н. Г. Чернышевского, который видел особенность современной ему русской литературы в сравнении с французской, немецкой и английской в том, что она играет гораздо более значительную роль в умственном движении своего народа: „на ней лежит более обязанностей, нежели на какой бы то ни было литературе“. В этом плане рассматривая своеобразие русской литературы, автор главы приходит к выводу: „Писатель-романист в России стоял, как правило, в гуще общественной борьбы, относился с повышенным вниманием к интересам своего времени“. Благодаря этому не только тип писателя-романиста, но и его взаимоотношения с читателем в России XIX и начала XX вв. были иными, чем на Западе».

Но если вдуматься во все эти черты и признаки, то ведь прежде вспоминается Просвещение. Автору этой главы хорошо известно, что приведенный выше тезис Н. Г. Чернышевский блистательно обосновывал на примере... Лессинга. Именно Лессинг, по его словам, сделал литературу средоточием национальной жизни»⁵⁴.

Да, Чернышевский ссылался на исключительный пример большого влияния мысли Лессинга в разобщенной княжеской Германии. Действительно, было бы ошибочным сказать, что нигде в Западной Европе не было фактов сильного воздействия литературы на национальную жизнь. Однако существенно напомнить, что Чернышевский указывал на исключительность примера с Лессингом. Он также подчеркивал, что под видом разработки проблем немецкого Просвещения он говорил о делах русских. Самое главное, нельзя упускать из вида, что по своему характеру и размаху, по силе значение литературы в судьбе России прошлого века было явлением качественно новаторским, уникальным. Оно захватывало не только сферу вопросов философско-этических, но и всю сферу формирования революционного освободительного движения и сознания. Это влияние по своим масштабам гораздо шире отдельных регионов раздробленной княжеской Германии, куда могла проникать просветительская мысль Лессинга, гораздо длительнее в своем историческом развитии и глубже по своим последствиям.

Тенденции стирания своеобразных новаторских черт русской литературы необоснованны. С полным основанием в русской литературе выделяются ее революционный пафос, непосредственная глубокая связь с нарастанием освободительного движения. Да, идеи борьбы и революции присущи многим зарубежным писателям. Но только в России литера-

⁵³ Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 146.

⁵⁴ Там же. С. 145.

тура была основной сферой созревания идей революции, а писатели в XIX в. являлись основными, ведущими деятелями всех этапов революционного движения. Вполне закономерно В. И. Ленин указал на группу писателей — революционных демократов как на пример передовой партии, руководимой передовой теорией. С ними он прямо связывал возрастание мирового значения русской литературы.

Одна из выдающихся черт истории русской литературы — особая развитость в художественном творчестве писателей и в критике принципа идейности, его значения в общественной и духовной жизни общества. Но скептики могут по этому поводу сказать, что проблемы идейности нашли свое развитие и в литературе других стран. Да, это так, но ни в одной литературе проблемы идейности не предстают так широко и постоянно, так обостренно и последовательно, как в русской литературе. Лишь в России литература в XIX в. была основной сферой формирования и распространения передовых идей. Нигде так не были напряжены идейные искания героев, ставшие главным делом всей их жизни. Ни в одной литературе эта проблема так непосредственно не связана с вопросами и стремлениями народных масс, с коренными проблемами развития страны и человека. Для определения вклада русской литературы необходим постоянный учет соотношения определяющих, широких закономерностей, противостоящих отдельным фактам. Наличие всякого рода таких отклонений, случайностей во всех сферах можно наблюдать по отношению ко всем широким, самым правильным и самым обоснованным обобщениям и закономерностям. Однако такие встречающиеся на каждом шагу противостоящие отдельные факты и исключения не могут служить основанием для отрицания обобщений и закономерностей, ведущих черт и процессов. Напротив, они подтверждают их действительность. Это предусмотрено самим научным объективным пониманием природы всякой закономерности, ее отношений с массивом разных случайностей. Преувеличение значения этих отдельных исключений сделало бы невозможным всякое сколько-нибудь крупное обобщение, поскольку положенное в его основу достаточное основание лишает силы всякого рода исключения не соответствующих ему отдельных фактов.

Для подтверждения этой мысли сошлемся на отзывы русских писателей о литературах других стран. За самыми резкими критическими замечаниями в них отчетливо видно различие между временным или частным и великим, определяющим их облик. Так, Тургенев, который превосходно знал и любил французскую литературу, весьма критически отзывался о ее состоянии в определенный период — в 60—70-е годы прошлого столетия. Признавая наличие остроумия, изобретательности воображения и вкуса французских писателей, он считал, что они идут не по настоящей дороге. . . Уж очень сильно сочиняют, что их романы насыщены протоколизмом в изображении жизни, биологизмом и сугубой психологизацией, близкой к патологии. «Ни один из их писателей не решился сказать им (французам. — В. Щ.) в лицо полдой, беззаветной правды, как, например, у нас Гоголь, у англичан Теккерей».⁵⁵

⁵⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. М., 1968. Т. 15. С. 24.

Тургенев в этом отзыве критически оценивал преобладающие черты французской литературы этого времени. Но он не придавал своей критической характеристике всеохватывающего значения. Он высоко ценил Флобера и некоторых других мастеров французской литературы — своих современников.

Для выяснения методологической основы этой проблемы целесообразно обратиться к общему научному творческому решению широкой проблемы «закономерность, обобщение и явление». Вполне справедливо во вступительной главе книги Е. Купреяновой и Г. Макогоненко «Национальное своеобразие русской литературы» сказано, что при широком сопоставительном рассмотрении особенностей национальных литератур речь может идти лишь о выявлении преобладающих черт и тенденций: «Национальную типологию любой литературы не следует понимать как нечто обязательное всем без исключения ее представителям и направлениям. Речь может идти только о преобладающих идейно-художественных традициях и о наиболее репрезентативных в этом отношении историко-литературных фактах»⁵⁶.

Исторически отчетливо выявились и нашли широкое признание выдающиеся отличительные черты русской литературы — могучая сила художественного реализма, народности и идейности, действенное участие в определении судеб страны, непосредственная связанность с освободительным движением, развитость и разносторонность идеи революционного обновления мира, глубина постановки великих вопросов бытия, напряженность и глубина нравственных исканий, формирование героя нового типа, открытость к вопросам и тревогам всего человечества и ряд других свойств. Однако в той или иной мере эти черты присущи литературам других стран. Действительно, в ряде зарубежных литератур можно найти и художественный реализм, и пафос революционных идей, и гуманистические поиски, и постановку существенных проблем жизни общества и человека. Однако художественные возможности искусства безграничны. Поэтому сущность дела состоит в особенностях, в направленности, в месте и степени силы творческого выражения упомянутых выше черт искусства. При этом чем крупнее произведение искусства, тем более в нем общих человеческих проблем и свойств.

VI

Для современных антиисторических концепций характерно стремление выдвинуть на первый план мирового литературного процесса специфический круг явлений и черт русской литературы, главным образом направленных против освободительных идей, отодвинуть на задворки истории все связанное в ней с революционным движением. Тенденция эта имеет свою давнюю длительную историю. С начала века вопрос этот стал предметом обостренной полемики как в трактовке общих вопросов развития литературы, так и творчества отдельных писателей. С этими вопросами были связаны споры западников и славянофилов,

⁵⁶ Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 6.

революционных демократов с реакционерами и либералами, марксистов с народниками и веховцами, реалистов с декадентами.

Существенно, чтобы исследования о мировом значении русской литературы были современными. Напомним, что даже самые дельные работы на эту тему замкнуты в пределах своего времени. Например, Н. Берковский в своей книге «Мировое значение русской литературы» опирается в оценочной части главным образом на суждения авторов прошлого столетия, редко обращается к мнениям людей более позднего времени. Однако каждая новая эпоха, каждое новое поколение раскрывает мировое значение русской литературы с новой стороны, дополняет и обогащает содержание этого понятия. С движением времени происходит расширение его реального смысла, поскольку к ценностям русской литературы приобщаются новые народы. Большую роль в этом отношении играет расширение их духовных взаимосвязей. Бурно расширяется круг людей разных национальностей, знакомящихся с ценностями русской литературной классики. Дополнительные возможности в этом отношении представляет развитие книгопечатания, мощное развитие средств массовой информации.

Для того чтобы раскрыть сколько-нибудь полно реальное содержание понятия «мировое значение русской литературы» в наши дни, литературоведению нужно последовательно опираться в разработке этой темы на материалы как прошлого, так и настоящего времени. Это поможет исследованию быть современным в высшем смысле этого слова — по своей проблематике, по своей концепции и по характеру обобщений, совсем не теряя своих тесных преемственных связей с исканиями передовых деятелей русской литературы прошлого века.

Особенно крупные, обогащающие дополнения были внесены в освещение мирового значения русской литературы революционными преобразованиями XX столетия, победой Октябрьской революции, утверждением социализма. Они внесли не только другие, неизмеримо укрупненные масштабы в реальный смысл понятия «мировое значение литературы», но и открыли новые концептуальные решения ряда вопросов. Революционное преобразование эпохи, исторический опыт народной жизни с новых сторон осветили ряд коренных проблем и процессов русской литературы прошлого, более масштабно и рельефно раскрыли ее величие, сделали ее достоянием сотен миллионов людей разных стран. Это особенно весомо подтверждает, что широкое обращение к мнениям и оценкам более позднего времени содействует более полному выяснению мирового значения русской литературы. Так новая эпоха раскрывает его в новых аспектах, многомернее подтверждает историческую и современную действительность заложенного в ней общественного, нравственного и художественного потенциала.

Живой опыт развития действительности и литературы, возможность понимания мирового значения русской литературы в ее современном объеме и масштабах дает основу для более глубокого и точного освещения ряда сложных вопросов, позволяет полнее раскрыть глубину ее художественного пропикновения в процессы и проблемы действительности, проницательность мысли и предвосхищений ее передовых деятелей. Последующий опыт истории, особенно наша эпоха, вывел наружу

то, что во многом было лишь внутренней возможностью творчества великих писателей, подтвердил их жизненную действительность и силу.

Необходимость включения в определение мирового значения писателя оценок всех последующих эпох и поколений можно увидеть на примере ряда других классиков русской литературы. Так, наше представление о месте Тургенева в мировой литературе было бы чрезвычайно обедненным без учета суждений на эту тему его современников — Флобера, Мопассана, Мериме, Ж. Санд, Г. Джеймса и других видных писателей прошлого века. Но значение Тургенева раскрылось гораздо позднее, когда свидетельства его эпохи были дополнены опытом и оценками деятелей литературы XX столетия, наших современников.

Опыт современной эпохи содействует расширению сферы мирового значения русской литературы в ряде аспектов. Один из них — более обстоятельное выявление и утверждение значения произведений революционной и демократической литературы, что имеет существенное значение для определения обоснованной концепции истории литературы. Дело не только в том, что вклад революционной литературы тенденциозно преуменьшался, замалчивался или отрицался идеологами реакции. Важно также иметь в виду, что во многом сам ход исторических событий, реальный опыт настоящего раскрыл действительность и силу ряда литературных явлений, связанных с революцией и освободительным движением. Более точным и обогащенным прежде всего становится представление о значении творчества писателей — революционных демократов: Герцена, Белинского, Чернышевского, Некрасова, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина; полнее выясняется их место в развитии русской и мировой литературы. В то же время опыт современности полнее раскрыл связь всех классиков русской литературы с освободительным движением, отчетливее выявил революционные, критические стороны их творчества. Кроме того, исторический и художественный опыт эпохи революции и утверждения социализма дает основу для обогащения и углубления концепции мирового художественного прогресса, роли в нем русской литературы.

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЕЕ МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ *

I

Русскую литературу издавна охотно привлекают к разного рода сопоставлениям с литературами других стран и языков. В этом нет ничего удивительного, — она безусловно принадлежит к числу литератур обширных, богатых произведениями художественного слова, разнообразными по темам, жанрам, форме; не менее важно также и то, что лучшие ее образцы переведены на многочисленные языки, что благодаря этому они имеют поистине международную читательскую аудиторию и что лучшие из них действительно уже получили повсеместное признание.

Едва ли я ошибусь, сказав, что имена таких, например, русских писателей, как Тургенев, Лев Толстой, Достоевский или Чехов, — если оставаться в пределах одной лишь второй половины XIX в., т. е. того периода, когда за рубежом возник особенно активный интерес к русской литературе, — известны сейчас не только филологам-специалистам, но и каждому рядовому европейскому читателю. Даже родоначальник блестящей плеяды русских литературных светил прошлого века и основоположник русского литературного языка нового времени — Пушкин, с его тончайшей лирикой, или Гоголь, казавшийся когда-то вовсе непереводаемым ни на какой язык, хотя и медленнее, чем другие писатели, неуклонно становились все более известными читателям, не знающим русского языка.

Процесс ознакомления с русской классической литературой в различных странах продолжается; он еще далеко не закончился и, смею надеяться, не закончится никогда, ибо продолжают совершенствоваться методы восприятия русского художественного слова иноязычными читателями, для чего предпосылок становится все больше. Однако вначале знакомство иностранных читателей с русской литературой происходило в особых условиях и имело весьма характерные признаки, которые в известной мере представляют теоретический интерес. Поэтому о них стоит сказать несколько слов.

На пути знакомства читателя с любым произведением иностранной литературы всегда много трудностей. Важнейшие из них предопределены тем, что основными объектами восприятия в данном случае служат произведения словесного искусства, освоение которых предполагает не только логические процессы научных умозаключений и выводов, но и проявление художественной интуиции, эстетического чувства.

Различие между «простыми» и «ученым» читателем литературного произведения зачастую состоит не столько в качественной, сколько

* Доклад, читанный в Москве на Юбилейной сессии Академии наук СССР, посвященной 250-летию Академии наук СССР, 14 октября 1975 г.

в количественной разнице их опыта: «ученый» читатель от читателя рядового отличается лишь своим профессиональным литературным кругозором, количеством им прочтенных и усвоенных памятников художественного творчества и более высокой степенью осознанности своих наблюдений; однако над тем и над другим читателями почти в равной степени тяготят некоторые затруднения общего порядка, вытекающие непосредственно из свойств исследуемого или пассивно воспринимаемого материала: его эстетической природы, особенностей его формы, бесконечного разнообразия воздействий, которые он может оказать на читательское сознание. Эти трудности увеличиваются, когда сопоставлению и сравнительному анализу подвергаются произведения литератур различных народов.

Еще более устойчивый, постоянный характер имеют затруднения, так сказать, внутреннего порядка, обусловленные разноязычием сопоставляемых памятников и вытекающими отсюда особенностями восприятия их в различной языковой среде. Затруднения этого рода еще чаще ведут к ошибочным оценкам, недопониманию, противоречиям в суждениях. Житейский читательский опыт в подобных случаях чаще отстает от умозаключений читателей-специалистов; последним, в отличие от первых, требуется и большая практика, и большая степень осознанности логического акта. И все же абсолютная свобода и полнота суждений едва ли возможны — ограничения неизбежны: всеми языками, на каких написаны литературные произведения, подлежащие сопоставлению и сравнительной оценке, можно овладеть в той же незначительной степени, как и всеми эстетическими традициями других народов, и полнота реального восприятия памятников художественного слова достижима лишь для читателей той народности или того языкового единства, в среде которых эти произведения возникли. Отсюда — и парадоксальные несоответствия в оценках одних и тех же произведений читателями разных стран.

Можно сделать также наблюдение, что всякое произведение литературы, переведенное на другой язык, подвергаясь своего рода изоляции от родной почвы и родственных произведений и приобретая «чужое», несвойственное ему ранее звучание, теряет кое-какие из своих качеств и прежде всего признак времени своего создания. Особенности возникновения и развития этих произведений, их преемственность, теснейшая связь с историческими условиями, которые их породили, — все эти признаки стираются в чужеземной их оболочке, становятся малозаметными, различимыми лишь для ученых критиков; даже обширные комментарии (языкового или реального характера) здесь не всегда могут помочь читателю. Вместе с тем, однако, эти переводные произведения получают новые функции, которых они ранее не имели. Иными словами, постепенный процесс усвоения всякой иностранной литературы в иноязычной среде в высшей степени сложен и протекает в формах, очень индивидуальных для каждой литературы в отдельности. Все это относится, естественно, и к произведениям русской литературы, и к тому, как складывалась ее репутация за рубежами нашей страны. Хотя общие контуры истории ее распространения в настоящее время довольно ясны, в деталях тут еще много спорного, заслуживающего специальных и многосторонних исследований.

Художественная литература играет исключительную роль в распространении представлений о тех или иных государствах, обществах или географических территориях. Человек всегда с трудом проникает в далекий для него мир жизни иных народов, даже при условии физического с нею соприкосновения и возможности ее чувственного восприятия. Для того, кто знакомится с какой-либо страной, не покидая своего отечества, лучшим, наиболее полным и действенным источником правильных представлений являются созданные ее народом произведения искусства и в особенности литература. Это утверждение справедливо и в отношении нас самих. Так, например, общее представление об Англии наших соотечественников, по крайней мере широкого читателя, в XIX в., даже еще и в начале нашего столетия, часто находилось в зависимости от тех впечатлений, какие в свое время внушало русским чтение произведений Диккенса или Теккерея. На всех англичан у нас долго смотрели глазами их старых классических писателей, сочинения которых были известны в России издавна и часто перечитывались. В создании нашего общего представления о Франции участвовали Бальзак, Флобер и Золя. Россию же во Франции, Англии и США долгое время знали по произведениям Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова. Сведения же, почерпнутые иностранным читателем из газеты, очерка, научного трактата или даже из описания реально совершенного путешествия, бывали, как правило, случайны, сбивчивы, противоречивы, не всегда достаточно убедительны в эстетическом и эмоциональном отношении и потому имели неизмеримо меньшее значение.

Можно утверждать, что в конце XIX и начале XX в. европейский читатель знал Россию преимущественно по произведениям русских беллетристов. В этом признавались А. Доде, Э. Золя, Дж. Мередит, Т. Гарди и многие другие западноевропейские писатели. Недаром еще в 1908 г. Герберт Уэллс писал в предисловии к русскому переводу его собрания сочинений: «Когда я думаю о России, я представляю себе то, что читал у Тургенева и у друга моего М. Беринга» (т. е. у великого русского писателя и у одного из его английских истолкователей) ¹.

Следует указать и на то, что образы русских в западных романах второй половины XIX в., например образ русского революционера-

¹ См.: Уэллс Г. Собр. соч.: В 15 т. М., 1964. Т. 14. С. 293. Ср.: *Baring M. Landmarks in Russian Literature*. L., 1910; (*Беринг М. Вехи русской литературы*. М., 1913). Далее, в том же предисловии, Г. Уэллс поясняет свою мысль, откуда следует заключить, что произведения Тургенева он воспринял крайне субъективно. В романе же Г. Уэллса «Мир Вильяма Клиссольда» («*The World of William Clissold*», 1926. Кн. 4, гл. 9) описан спор о русских крестьянах на обеде у представителей лондонских финансовых кругов; при этом автор заставляет одного из действующих лиц подать такую реплику: «Я сужу по произведениям русских писателей. . . главным же образом по романам Достоевского. . .» В подобных случаях бросается в глаза почти закономерная хронологическая отдаленность или несовместимость возникновения произведения — источника читательского восприятия образа некоей страны и того времени, когда подобное представление может возникать у читателей. Множество таких примеров можно почерпнуть из произведений о России во французской литературе XVIII—XIX вв.

«нигилиста»², в обязательном порядке восходили сначала к тургеневской «Нови», а затем к романам Достоевского; все типы дореформенных русских крестьян — к тому же Тургеневу, послереформенных — к Льву Толстому; русских «интеллигентов» (термин этот, кстати сказать, как известно, вошел в западные языки, и прежде всего в английский, из русского обиходного словаря)³ — к тем же Тургеневу, Толстому, Достоевскому, Чехову; наконец, идейного рабочего, борца за новое будущее — к «Матери» М. Горького.

Для многих западноевропейских читателей Тургенев, Толстой, Чехов впервые открыли Россию их времени; вероятно, немало зарубежных читателей и сейчас еще знают нашу страну по этим же самым произведениям, вошедшим в мировой классический репертуар.

О значении, роли, силе впечатлений, полученных западноевропейскими читателями от произведений русского художественного слова, достаточно ярко свидетельствует факт, неоднократно отмечавшийся и в русской, и в зарубежной критике. Историки международных отношений давно уже обратили внимание на то, что в той перемене тона и характера суждений европейцев о русском народе, которая столь явно проявилась в конце XIX в., особо важное значение — а по мнению некоторых, даже решающее — сыграла именно русская литература. Вопреки сложным международным отношениям недоверие, которое ранее периодически выражалось России западными европейцами, их высокомерные сомнения в прочности и закономерности русской культурной эволюции, их настороженное отношение к особенностям русского психического склада и т. д. неожиданно сменились участием, сочувствием к русскому народу и восхищением созданной им культурой.

В одной из своих статей 1894 г. историк В. О. Ключевский, современник и свидетель совершившейся перемены, писал: «Европа призналась, что страна, которую она считала угрозой своей цивилизации, стояла и стоит на ее страже, понимает, ценит и сберегает ее основы не хуже ее творцов; она признала Россию органически необходимой частью своего культурного состава, кровным, природным членом семьи своих народов»⁴.

Современники Ключевского, быть может не вполне отдавая себе

² Слово «Nihilist», с обязательной ссылкой на И. С. Тургенева (как автора «Отцов и детей» и «Нови»), пересмыслившего старый европейский философский термин, встречается во многих словарях, начиная с «Крылатых слов» Г. Бюхмана. См.: Büchmann G. Geflügelte Worte. Der Citatenschatz d. deutschen Volkes Berlin. 1895. S. 270. K. Ольденбург (Der Russische Nihilismus von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig. 1888. S. 189—200) приводит внушительный, хотя и не полный, перечень основных книг «о русском нигилизме», в том числе и беллетристических, не всегда отрицательно освещающих образы русских революционеров той поры; напомним здесь хотя бы роман Э. Золя «Жерминаль» с русским героем Суваринным или юношескую драму О. Уайльда «Вера, или Нигилисты» (1881), действие которой сосредоточивается в Москве (правда, довольно фантастической).

³ О русском происхождении английского слова «intelligencia» см.: Мирский Д. С. Интелидженсия. М., 1934. С. 5—6. Эпиграфом в книге автор взял цитату из «Краткого Оксфордского словаря»: «Интелидженсия — часть нации, стремящаяся к самостоятельному мышлению (от русского „интеллигенция“)».

⁴ Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских, 1894. Кн. IV. С. 6.

отчет во всей многосложности отмеченного им процесса и в особенности в его действительных исторических корнях, все же чаще всего связывали причину радикальных изменений в отношении Запада к русской культуре с подлинно широким и мощным воздействием русской художественной литературы на мировое общественное мнение. «В деле этого сближения России и Западной Европы главную роль сыграла русская литература, ставшая одним из элементов умственного движения на Западе и тем упрочившая за Россией репутацию культурной державы»⁵.

В петербургском журнале «Вестник Европы» в 1899 г. можно было прочесть следующие строки: «Русская литература, с ее беспощадным исканием жизненной правды, с ее чуткостью к высшим человеческим идеалам и стремлениям, внушила иностранцам новый взгляд на характер русского народа, на его чувства, мечтания и порывы. Призраки варварства и казачества, отделявшие Россию от остальной Европы, незаметно рассеялись. Скрытый психологический процесс, вызванный включением русской литературы в общее умственное движение Запада, повлиял неотразимо на международное положение России и изменил коренным образом ее общую репутацию в культурном мире»⁶.

Иные из западных критиков констатируют тот же факт. Закрывая глаза на многие стороны русской культуры XIX в., например на прогрессивный характер ее общественной мысли или на быстрое развитие и расцвет ее науки, они объявляли Россию «культурной нацией первого ранга именно с точки зрения литературного творчества»⁷ — иначе говоря, исключительно благодаря ее художественной литературе.

Все это лишний раз свидетельствует о том, как значительна, существенно важна, животрепещуща и полна исторического смысла проблема исследования мировой роли русского художественного слова и как много еще остается сделать для того, чтобы она представилась нам в тех четких границах и очертаниях, которые может обеспечить ее научный анализ.

3

Рассматриваемая нами проблема, таким образом, не нова. Бросив самый беглый взгляд на предшествующие опыты, мы легко заметим, что она обострялась, вызывала к себе повышенное внимание в особенности в те периоды русской истории, которые наталкивали на раздумья всемирно-исторического масштаба, строго говоря, это — вся русская история со времени Петра I, весь бурный рост русской культуры, весь процесс ее становления и национального самоопределения. Следовательно, речь может идти главным образом об оттенках, о временах большей или меньшей злободневности или интенсивности обсуждений данной проблемы. Но русская литература — неотделимая часть

⁵ Жигарев С. А. Россия в среде европейских народов по данным истории международного общения и права в XVIII и XIX вв. Историко-юридические очерки. СПб., 1910. С. 311—313.

⁶ Вестник Европы, 1899. № 11. С. 353—354.

⁷ Richard E. Meyer. Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert. B., 1913. S. 69.

русской культуры, значит, вопрос о ее мировом значении есть в то же время вопрос о всемирно-исторической роли русской культуры вообще; в различные периоды он решался различно — и у нас, и на Западе. В наших связях с Западом сменяли друг друга периоды сближений и разрывов, столкновений и взаимопонимания; и отношение иностранцев к русской литературе испытывало аналогичные резкие колебания — от полного отрицания до безоговорочного признания, даже восхищения; кривая этих колебаний постепенно выравнивалась, пока, наконец, общее убеждение не стало прочным и незыблемым. Но характерно, что именно в вопросах сравнительной, в европейском масштабе, оценки русского литературного творчества наша точка зрения определилась очень рано; кроме того, она не всегда зависела от иностранных суждений.

Новой русской литературе послепетровского периода почти с первых ее самостоятельных шагов была свойственна вера в свое будущее, в свое великое предназначение, особый просветительский пафос, объяснимый, быть может, не только хронологическим совпадением ее возникновения в новых европейских формах с просветительской эрой на Западе, но и древностью ее основ и той высокой морально-дидактической принципиальностью, какой отличалась она во все предшествующие века ее самостоятельного бытия.

Заявления деятелей русской культуры еще в тот период, когда завершалось устройство русской державы на европейский образец, полны горделивого самоутверждения и уверенности, что чужеземные народы отныне не могут не считаться с новым, реформированным на европейский лад государством и создаваемой в нем новой русской культурой.

В одной из своих лучших речей, «Слове похвальном о флоте российской» (1720), один из сподвижников Петра I Феофан Прокопович, упоминая о великих его победах, писал, что следствием их было полное изменение отношения иноземных народов к России: «Ныне же, которые нас гнушались, яко грубых, ищут усердно братства нашего, которые бесчестили — славят, которые грозили — боятся и трепещут, которые презирали — служить нам не стыдятся»⁸.

Современники Феофана в первые десятилетия XVIII в. уже знали, что вслед за порой политического утверждения российского государства в общей системе европейских держав и эпохой укрепления военного могущества как основы его международного авторитета российская земля быстро начнет рождать «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов» и сделает гигантские шаги вперед на пути культурного, в частности литературного, развития. И предчувствие их не обмануло.

Разные русские писатели XVIII в. были теснейшим образом связаны с научным центром страны — петербургской Академией наук, основанной в 1724 г., и этот факт имел огромное значение для славного будущего русской литературы. Русская поэзия XVIII в. довольно широко отразила процесс становления и быстрого развития русской науки в этом столетии — от Ломоносова до Радищева включительно. В этом, в частности, получили свое выражение просветительские тенденции русской литера-

⁸ Цит. по: Морозов П. Феофан Прокопович как писатель. СПб., 1880. С. 173.

туры того времени. Уже Антиох Кантемир был сатириком-просветителем своеобразного склада: стихотворство стало для него одним из средств популяризации научных знаний. В его сатирах заключена весьма краспоречивая апология «точных наук», объяснены научные термины, рассказано об инструментах для научных экспериментов. В 1735 г. Кантемир пишет оду «В похвалу наук», где прославляет благодетельную силу знания и набрасывает целую историю наук в круговороте времен, в связи с перемещением очагов цивилизации: от древнего Египта, Греции и Рима до возрождения наук в Италии и обратного движения их эволюции с Запада на Северо-Восток.

Еще более наглядный пример — колоссальная фигура Ломоносова, совместившего в своем творчестве ученого и поэта, ставшего предметом удивления и внимательного изучения для Пушкина, его современников и потомков. В своих поэтических произведениях Ломоносов дал картину значения отдельных наук и практического их применения в отечественных условиях, и эти произведения служат подлинными образцами своеобразной русской «научной поэзии», имеющей яркую национальную окраску.

Мысли Ломоносова о русском языке, художественном слове, стихосложении сыграли огромную преобразующую роль в истории русской литературы. И может быть, ни в одной другой стране нерасторжимый союз науки и поэзии на ранней стадии их параллельного развития не имел столь далеко идущих последствий, как именно в России XVIII в.: их слияние превратило слово в воспитательное, просвещающее орудие, в точный инструмент, повысило в сознании пользующихся им людей его самодовлеющую ценность. И может быть, именно поэтому Кантемир и Ломоносов первыми из русских писателей заслужили международное признание: известно, что сатиры Кантемира были изданы с помощью Монтескье во французском переводе в 1749 г., а Ломоносов явился едва ли не первым русским поэтом, произведения которого вызвали подражания во французской поэзии⁹.

Многочисленные иностранные наблюдатели русской жизни и искусства в XVIII в. еще не знали, как, например, того, что Д. Дидро был, вероятно, одним из первых писателей французского Просвещения, который во время

⁹ Имеется в виду французский поэт Лемьерр (1723—1793), поместивший в «Альманахе муз» 1766 г. свое стихотворение «Восход солнца» — переложение «Утреннего размышления» Ломоносова (сделанное по французскому прозаическому переводу этого стихотворения А. П. Шувалова, 1765). Лагарп, прочтя стихотворение Лемьерра, вступился за русского поэта и напечатал протест по поводу того, что в парижском альманахе опубликовано «подражание одному стихотворению покойного Ломоносова под именем Лемьерра, но без малейшего указания на автора оригинала», тогда как Ломоносова «считали лучшим поэтом, лучшим историком и лучшим критиком его страны». Этот протест Лагарпа вошел в его «Oeuvres» (Р. 1773. V. 6. Р. 108) и возымел свое действие: когда «Восход солнца» Лемьерра был перепечатан в 1782 г., это стихотворение было названо здесь «вольным подражанием русскому поэту» (ср.: Лит. наследство. М., 1937. Т. 29—30. С. 210). Письмо Лагарпа не было забыто и у нас. С. А. Порошин привел его полностью в русском переводе в журнале «Утренняя заря. Труды воспитанников университетского благородного пансиона» (1800. Кн. 1. С. 73—81) с таким примечанием: «Это письмо показывает, что литература наша известна в чужих краях». Ср.: *Вольтер. Статьи и материалы*. Л., 1947. С. 48—49.

пребывания в Петербурге изучал русский язык по учебнику Шарпантье, по текстам трактатов Ломоносова и комедий Сумарокова¹⁰. Но они знали, что проснулся интерес к русской литературе: русские книги обсуждаются в зарубежной печати, множатся переводы с русского языка, русская литература быстрыми шагами идет к своему расцвету. Знали они также, что русская литература должна занять подобающее ей место среди литератур Западной Европы. Когда придет это время, они еще не могли сказать, но их всех воодушевляла мысль, что это не может не совершиться.

У К. Н. Батюшкова есть изящный и тонкий опыт в жанре «воображаемых разговоров»; в этом произведении изображен Кантемир, русский посол во Франции, в его парижском кабинете, беседующий с французскими друзьями-литераторами о русской культуре и будущем русской литературы. «Вечер у Кантемира» был проекцией в прошлое и воплощением в образах оживленной беседы на философские и исторические темы мыслей, волновавших самого Батюшкова и его современников. Тени Монтескье и Кантемира понадобились Батюшкову для того, чтобы ответить на вопрос: достигло ли русское просвещение европейской культурной ступени? Батюшков ответил утвердительно и не ограничился этим. Он заставил Кантемира в воображаемом споре с Монтескье произнести следующие замечательные слова: «Может быть, через два или три столетия, может быть, и ранее, благие небеса даруют нам гения, который постигнет вполне великую мысль Пэтра, и обширнейшая земля в мире, по творческому гласу его учинится хранилищем законов, свободы, на них основанной, нравов, дающих постоянство законов, хранилищем просвещения, и как знать? Может быть, на диких берегах Камы или величественной Волги возникнут великие умы, редкие таланты...»¹¹.

Нечто подобное еще в 1787 г. в стихотворении «Поэзия» писал юноша Карамзин:

О, Россы! Век грядет, в который и у вас
Поэзия начнет сиять, как солнце в полдень.
Исчезла ночи мгла — уже Авроры свет
В****блестит, и скоро все народы
На север притекут светильник возжигать...¹²

¹⁰ См.: XVIII век. Сб. 3. М.: Л., 1958. С. 416—431; Proust J. La grammaire russe de Diderot // Revue d'histoire littéraire de la France. 1954, Juillet—Septembre. P. 329—331; Basanoff A. La bibliothèque russe de Diderot // Bulletin d'information. 1959. N 29. Juin. P. 71—86.

¹¹ Цит. по: Алексеев М. П. Монтескье и Кантемир // Вестн. ЛГУ. История. Яз. Лит. 1955. № 6. С. 55—78.

¹² Комментарий этого стихотворения по традиции, идущей от В. В. Сиповского (в его издании «Стихотворений» Карамзина (Пг., 1917. Ч. 1. С. 400), уверенно объясняли, что четвертый стих указанной строфы («В**** блестит») следует читать: «В Москве...» Немецкий исследователь Р. Кейль в специальной статье обосновывает другое предположение: по его мнению, данный стих следует читать не «В Москве», а «В Хераскове блестит» (или «В Державине...»), что как будто подсказывают не три звездочки, а четыре, стоявшие в первопечатном тексте стихотворения (1792); Херасков, вероятно, имелся здесь в виду как автор «Россиады», первые пять песен которой были переведены на немецкий язык Якобом Ленцем. См.: Розанов М. Н. Якоб Ленц, его жизнь и произведения. М., 1901. С. 481.

Это прорицание носит еще довольно абстрактный характер. Но по мере того, как развивалось творчество Карамзина, по мере того, как он сам становился тем русским писателем, который, по отзыву современников, «сроднил Россию с Западом», эта его юношеская уверенность конкретизировалась, подкреплялась рядом фактических наблюдений. В своем журнале «Вестник Европы» в 1803 г. Карамзин поместил статью «Об известности литературы нашей в чужих землях», и она началась следующими словами: «Прежде в иностранных газетах писали только о наших победах и завоеваниях; ныне пишут о новых успехах просвещения и литературы в России. Первое славнее, второе утешительнее для миролюбивых друзей человечества. Нашим авторам должно быть приятно, что их имена и творения делаются известными в чужих землях и что они получают таким образом право гражданства в европейской республике литераторов»¹³. Об этом же Карамзин писал в своей знаменитой речи «О любви к отечеству и народной гордости» (1802). Из этого круга мыслей проистекали и его удивление быстроте достигнутых успехов, и его уверенность в грядущем торжестве русской культуры. «У французов, — размышлял он, — еще в XVI веке философствовал и писал Монтень: чудно ли, что они вообще пишут лучше нас? Не чудно ли, напротив того, что некоторые наши произведения могут стоять наряду с их лучшими, как в живости мыслей, так и в оттенках слога? Будем только справедливы, любезные сограждане, и почувствуем цену собственного»¹⁴.

После войны 1812 г. русским читателям уже не было нужды доказывать, что суждения о русской литературе имеют для них действительный интерес. Не подлежало спору, что, удивив Европу силою русского оружия и широтой патриотического порыва, русский народ удивит ее также силою творческого дара и качествами своего литературного мастерства. Для Карамзина, по крайней мере, в этом не могло быть никаких сомнений. Он писал к И. И. Дмитриеву: «Мы победили Наполеона: скоро удивим свет и нашим разумом. Жаль, что я из могилы не услышу рукоплесканий Европы в честь наших гениев словесности»¹⁵.

Известно, какое внимание Пушкина и литераторов его круга привлекли вещие слова м.-ме де Сталь, приезжавшей в Россию изгнанницей Наполеона в 1812 г. и наблюдавшей из окна своей дорожной кареты на пути между Киевом, Москвой, Новгородом и Петербургом героические усилия народа, ковавшего свою победу над врагом. «Гений русских, — говорит французская писательница в книге «Десять лет изгнания», — воплотится в искусстве и особенно в литературе, когда они научатся

¹³ Вестник Европы. 1803. Ч. X, № 15. С. 195.

¹⁴ Вестник Европы. 1802. Ч. I, № 4. С. 66. И, как бы вторя ему, «Северный вестник» (автор статьи Я. А. Галинковский) убеждал в необходимости пристальнее следить за развитием европейских суждений о русской литературе; речь шла на этот раз о сочинениях самого Карамзина: «Скажите, например, кто рассматривал у нас критически „Письма русского путешественника“, „Аглаю“, „Наталию“ и пр., между тем как их критикуют от Шотландии до Парижа? Между тем как в чужих землях дают цену нашим книгам, мы молчим законопреступно» (Сев. вестник. 1805. № 6. С. 292).

¹⁵ Письма Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 183.

выражать словом свою природную сущность, как они выражают ее делом»¹⁶.

В 1819 г. будущий декабрист Н. И. Тургенев в проспекте задуманного им с друзьями журнала («Архив политических наук и российской словесности») писал: «Мало-помалу Россия взойшла, наконец, в состав великого европейского семейства во всех отношениях. Не один только звук оружия российского обращает ныне на Россию внимание Европы: успехи гражданственности в нашем отечестве разделяют сие внимание с тех пор, как они для нас самих соделались важными»¹⁷. Два года спустя в издававшемся в Петербурге на французском языке полуофициальном журнале Н. И. Греч утверждал то же самое — очевидно, мнение это было всеобщим и распространенным в русском обществе. «Слава русского оружия привлекла внимание Европы к нашей родине. Иностранцы, побуждаемые любопытством, начинают внимательно изучать Россию в разных отношениях; они стали заниматься нашим языком, нашей литературой и с удовольствием, с признаками изумления, заметили, что Россия и в других родах славы не остается позади Европы. . . Нужно надеяться, что мы затем и еще более сблизимся с литераторами остальной Европы и они с нами»¹⁸.

Прошло еще два десятилетия. Развился язык русской художественной прозы, от которой те же французы и Пушкин ждали стилистической выразительности и улучшения возможностей его воспроизведения на языках иностранных; сильнее и ярче обозначились очертания русской повести и романа, и Гоголь в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», написанной для журнала Пушкина «Современник», спрашивал своих читателей, заметили ли они «атомы каких-то новых стихий», зарождавшихся в этой сфере русской литературы. «Видите ли, — писал Гоголь, — эту движущуюся, снующуюся <кучу> прозаических повестей и романов, еще бледных, неопределенных, но уже сверкающих искрами света, показывающих скорое зарождение чего-то оригинального?» Однако Гоголь видел яснее других, его критический взгляд был более зорким, а убежденность — более твердой. Ему чудилось, по его собственным словам, «колоссальное, может быть, совершенно новое, неслыханное в Европе» явление, «что должно осуществиться непременно, потому что «стихии слишком колоссальны и рамы для картины сделаны слишком огромны»¹⁹. А еще через несколько лет в сходных словах это предчувствие Гоголя облек в форму пророческого видения Белинский в целом ряде своих статей, где он с такой «зрительной» ясностью представил себе, что непременно должно осуществиться с русским государством, культурой, искусством,

¹⁶ *M-me de Staël. Dix années d'exil. P., 1904. P. 363.* Об интересе к этому произведению Пушкина и его соратников см.: *Ржиза В. Ф. Пушкин и мемуары m-me de Staël о России // Изв. ОРЯС. 1914. Т. XIX, кн. 2. С. 47—67.* (Отрывки из книги Сталя в вольном русском переводе появились в 1822 г. в «Новостях литературы». Кн. 1).

¹⁷ Цит. по: *Фомин А. К истории вопроса о развитии в России общественных идей в начале XIX века // Рус. библиофил. 1914. № 7, отд. II. С. 16—17.*

¹⁸ *Le Conservateur impartial [St.-Petersbourg]. 1824. N 8.*

¹⁹ *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 539.*

поскольку и он, подобно Гоголю, многократно и настойчиво возвращался к вопросам об их будущем мировом значении. Белинский писал в 1840 г.: «Завидую внукам и правнукам нашим, которым суждено видеть Россию в 1940-м году (сто лет спустя. — М. А.)... дающею законы и науке и искусству и принимающею благоговейную дань уважения от всего просвещенного человечества»²⁰.

В статье 1846 г. «Мысли и заметки о русской литературе», задумываясь о европейском будущем русской культуры, Белинский оглядывал пройденный Россией исторический путь, путь быстрого роста ее могущества и военной славы, и делал отсюда вывод о неизбежности ее будущего преуспеяния в различных областях, в том числе и в области литературного творчества. Он писал: «Только сто тридцать шесть лет прошло с того вечно памятного дня, как Россия громами Полтавской битвы возвестила миру о своем приобщении к европейской жизни, о своем вступлении на поприще всемирно-исторического существования», а между тем в столь короткий период времени она прошла поистине блестящий путь; уже через сто лет после Полтавской битвы Россия «решила судьбы современного мира», выиграв войну 1812 года; «заняв по праву принадлежавшее ей место между первоклассными державами Европы, она, вместе с ними, держит судьбы мира на весах своего могущества». Это показывает, продолжает Белинский, что «мы ни от кого не отстали, а многих и опередили». Но «наше политическое величие есть несомненный залог нашего будущего великого значения и в других отношениях, — прибавлял Белинский. — В будущем мы, кроме победоносного русского меча, положим на весы европейской жизни еще и русскую мысль... Тогда будут у нас и поэты, которых мы будем иметь право равнять с европейскими поэтами первой величины...»²¹.

Еще через несколько десятилетий все, о чем Белинский мечтал и во что он верил, стало реальным фактом, полностью воплотилось в жизнь. Общеввропейское значение приобрел друг и ученик Белинского — Тургенев, голос Герцена звучал по всей Европе и на всех европейских языках, за ними шли Лев Толстой и Достоевский, получившие всемирное признание.

4

Естествен вопрос: что обеспечивало русской литературе все возрастающую популярность и силу воздействия? Если бы речь шла только о том, что она достигла уровня европейской, стала рядом с ней, дальнейший рост этого влияния едва ли мог быть особенно значительным. Но уже Белинскому было ясно, что русская литература обладает особыми чертами, что ее отличает яркое национальное своеобразие. Впоследствии это стало еще более очевидным. Чернышевский, например, пытаясь понять происходивший на его глазах расцвет русской литературы и ее исключительное значение в истории нашего общественного сознания, писал в «Очерках гоголевского периода», что в России нового времени литература имела особую функцию, не похожую на ту, которую она выполняла в других странах Западной Европы, и что это и поставило

²⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 408.

²¹ Там же. Т. 9, с. 441, 442.

ее в исключительное положение по отношению ко многим другим. «Как бы ни стали мы судить о нашей литературе по сравнению с иноземными литературами, но в нашем умственном движении играет она более значительную роль, нежели французская, немецкая, английская литература в умственном движении своих народов»²². Добавим к этому, что речь шла о чем-то принципиально новом, о новом типе культуры и формах ее словесного выражения, которые только и могли обеспечить русской литературе очень важное место в литературе общеевропейской и мировой вообще. Дело заключалось не в простом интересе читателей западных стран к литературе соседнего могущественного народа, а следовательно, к его быту и нравам, характеру мышления, особенностям его истории или специфическим чертам его словесного мастерства; эта литература должна была обладать свойством властно захватывать сердца, заставляя их биться тревожнее и чаще, многозначно и разносторонне влиять на умы, притом в такой степени, чтобы этого могучего воздействия не могли бы избежать все наиболее творчески одаренные мыслители и писатели западного мира, а именно такую и стала русская литература в конце XIX и начале XX в.

Некое постоянное внутреннее убеждение в особых свойствах русского художественного слова, крепкая вера в то, что русская литература не может не стать великой литературой, не может не получить мирового значения, как мы видели, сопровождали размышления о ней многих крупнейших русских писателей, от Ломоносова и Карамзина до Гоголя и Белинского. Всего законнее поэтому искать ответа на поставленный вопрос в определениях самих же русских писателей. Для иностранного взора многое было скрыто и в русском литературном процессе, и в социально-историческом развитии русской государственности и национального самосознания. Именно это оказалось истолкованным в вольном слове русских политических эмигрантов, находившихся в Европе в конце 40-х годов XIX в., особенно Герцена.

Истина рождалась в споре: объяснение «своеобразия» русской литературы началось с возражения иностранным критикам. Приведем лишь несколько примеров.

Почти столетие назад (это было в июне 1878 г.) в Париже под председательством В. Гюго состоялся международный литературный конгресс, созданный по инициативе французского «Литературного общества». В составе русской делегации был Иван Тургенев, избранный вице-президентом конгресса. Он произнес краткую речь, посвященную взаимоотношениям русской и европейских литератур. Поскольку дело происходило в Париже, речь шла преимущественно о русско-французских литературных связях, но, разумеется, то, что говорил русский писатель, относилось также и к литературам других стран Европы. Выступая от лица своих соотечественников, Тургенев назвал три даты, показавшиеся ему достойными сопоставления: 1678, 1778 и 1878 годы. «Два столетия тому назад, — говорил Тургенев, — у нас не было еще своей литературы. Наши книги писались на старославянском языке, и Россия с полным основанием считалась страной полуварварской, относящейся столько же

²² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 303.

к Европе, сколько и к Азии. Но «царь Алексей, уже тронутый дуновением цивилизации, построил в московском Кремле театр, на котором давались духовные драмы вроде мистерий, а также «Орфей» — опера итальянского происхождения», а позже, при Петре I, у нас давали уже «Лекаря поневоле» Мольера. «В 1778 году, — продолжал Тургенев, — автор наших первых действительно самостоятельных комедий, Фонвизин, присутствовал при торжестве Вольтера в театре Французской комедии и описал его (...) Минувало еще столетие. За Мольером последовал у нас Вольтер, за Вольтером — Виктор Гюго. Русская литература наконец существует; она приобрела права гражданства в Европе. Мы можем не без гордости назвать здесь неизвестные вам имена наших поэтов Пушкина, Лермонтова, Крылова, имена прозаиков Карамзина и Гоголя. . . Двести лет тому назад, еще не очень понимая вас, мы уже тянулись к вам; сто лет назад мы были вашими учениками; теперь вы нас принимаете как своих товарищей. . .»²³).

В анналах русской литературной истории сохранилось множество свидетельств, какую бурю негодования вызвала эта речь среди русских литераторов и в русской печати всех направлений. В особенности неоправданными показались тогда процитированные нами хронологические исчисления Тургенева. Сейчас мы не можем не признать, что упреки и обвинения, посыпавшиеся на Тургенева со всех сторон, были в значительной степени им заслужены. Дело шло не только о некоторых фактических ошибках, им допущенных, но о чем-то гораздо более существенном. Почему, говорили критики Тургенева, мерилom ценности русской литературы он избрал ее близость к европейским образцам? В самом деле, три этапа, на которые Тургенев разбил всю историю отношений литератур России и Европы, едва ли соответствовали истине, и прежде всего потому, что своей искусственной схемой он укорачивал жизнь русской литературы на несколько веков, с известным пренебрежением отзываясь даже о русской литературе XVIII в., литературе, как известно, уже носившей на себе очевидные, бьющие в глаза признаки европеизма. Куда же, однако, в этом случае пришлось бы поместить большую, создававшуюся в течение нескольких столетий русскую средневековую литературу?

Конечно, в эпоху Тургенева эта литература была еще и мало изучена и даже еще мало известна, оставаясь в своей значительной части незаданной, рукописной и отчасти сохраненной устной традицией. В сущности, его утверждение было равносильно признанию, что в течение всего средневекового периода своего существования и развития русская литература находилась как бы за пределами европейских литератур. Между тем новейшие советские исследования как раз стремятся подчеркнуть, с одной стороны, типично европейский, а не восточный характер русской средневековой литературы, а с другой — гораздо более сильную и крепкую преемственность между древнерусской и новой русской литературой XVIII и XIX вв. У нас охотно говорят теперь о недавно прослеженных в русских литературных произведениях XV—XVII вв. явлениях гуманизма и ренессанса, о том, что «европеизация»

²³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Т. 15, С. 53—56, 265—266, 305—308.

русской литературы была процессом постепенным и длительным, растянувшимся на много веков, имеющим античные и византийские истоки и основы, традиции, представляющие прямые аналогии с процессом литературного развития в странах Западной Европы. С другой стороны, историки русской литературы в настоящее время охотно подчеркивают генетические связи между древнерусской литературой и русскими писателями не только XVIII, но и XIX в. — Пушкиным, тем же Тургеневым, Герценом, Толстым, Лесковым и т. д.

Другая роковая ошибка, допущенная Тургеневым в упомянутой речи, заключалась в том, что в числе писателей, которые, по его словам, не являлись неизвестными в Европе, он назвал Пушкина, Лермонтова и Крылова. Хотя их имена действительно упоминались в то время в печати Франции, Англии, Германии, Италии, но не эти писатели создали европейскую известность русской литературе, вызвали пристальное внимание к ней. На самом деле именно сам Тургенев был тем русским писателем, которого следовало назвать в первую очередь, а за ним следовали еще более громкие имена Толстого, Достоевского, Чехова и других. Знакомству же с упомянутыми Тургеневым русскими писателями Европа была обязана в значительной мере ему самому²⁴.

Стоит, кстати, подчеркнуть, что на указанной схеме Тургенева, при всей призрачности и условности ее, основывались европейские критики русской литературы вплоть до недавнего времени.

Скажем также и о том, что история знакомства Европы с русской литературой имеет свою хронологию, совершенно отличную от реально-исторической последовательности развития русской литературы. Пушкин, например, или Гоголь стали известны в Европе (если говорить об известности, а не о первоначальном более или менее случайном знакомстве с их произведениями) только после того, как там утвердился слава Тургенева, а затем — Толстого и Достоевского. Имена многих из современных им русских писателей доньше известны в Европе лишь понаслышке. Интерес к отдельным русским писателям, восхищение, которое они вызывали, ослаблял интерес к другим крупным литераторам, способствовал изоляции данного писателя от его современников, разрушал представление об историческом процессе развития русской литературы, вносил в него хронологическую путаницу. Слава, например, того же Пушкина была славой одного только имени и объяснялась лишь тем, что и Тургенев, и Толстой, и Достоевский постоянно ссылались на Пушкина как на своего родоначальника и свой великий образец. Через несколько лет после названной речи Тургенева ситуацию еще более усложнила книга Э. М. де Вогюэ «Русский роман» (*Le roman russe*. P., 1886), которая обошла все страны и стала классической. Эта знаменитая книга также объявила роман единственным жанром, достигшим в России полного национального своеобразия, и в известной мере узаконила возможность высказывать произвольные внеисторические суждения о произведениях русского художественного слова, существенные, однако,

²⁴ См.: Труды Отдела новой русской литературы Института литературы АН СССР. Л., 1948. Кн. 1. С. 38—80; Творчество И. С. Тургенева. М., 1959. С. 69—140.

для тех литератур, которые воспринимали их в переводах. Нам ясно, что эта книга — прежде всего полемическая, тенденциозная: Вогюз мечтал о победе «русского идеализма» над французским натурализмом, т. е. о победе идейного реализма русских писателей над «экспериментальным» романом. В талантливой книге Вогюз много невольных и сознательных искажений русской литературной действительности, тем не менее в ней кое-что угадано верно, и потому ее выводы и формулировки надолго остались господствующими в западной критике: их цитировали во Франции, Англии, Америке, в Италии, Испании²⁵. Быть может, автор слишком односторонне понял то, что называет «русским идеализмом», т. е., по существу говоря, русский критический реализм, высокую идейную принципиальность русской литературы, ее постоянную направленность к добру и справедливости; может быть, он недооценил демократическую обусловленность русской литературы, не увидел ее тесной связи с развитием русской общественно-политической мысли, но исторический смысл его труда заключался в том, что в нем правильно показана равноправность русской литературы с западноевропейскими, а также те ее особенности, которые обеспечили ей возможность длительного и разностороннего воздействия на них.

5

Советские историки русской литературы накопили весьма обширный материал по истории взаимоотношений русской и западноевропейских литератур. Но он пока еще мало известен за пределами нашей страны²⁶. Есть все основания надеяться, что совместными усилиями ученых затруднения, которые встречаются на этом пути, будут в конце концов преодолены. Русский язык становится все более распространенным, превращаясь в ключ, с помощью которого может быть в полном объеме раскрыто мировое значение русской литературы. На Западе все больший интерес проявляется к истории, которая делает более понятными закономерности развития русской литературы и ее связей с литературами Европы. Еще в 1901—1902 гг. в книге «Что делать?» В. И. Ленин писал, что русская литература приобрела мировое значение. Более подробно Ленин коснулся этого вопроса в своих статьях о Толстом. В 1910 г. в статье, написанной по поводу смерти Толстого, Ленин писал, что Толстой «сумел поставить в своих работах столько великих

²⁵ Mazon A. E. M. de Vogüé et les études russes // Revue des études franco-russes. 1910. N 4. P. 137—144; Одной из лучших зарубежных работ о восприятии русского романа во Франции в конце XIX и XX в. является кн.: Hemmings F. W. The Russian Novel in France. 1884—1914. Oxford, 1950. Интересные наблюдения и сопоставления содержатся также в ст.: Barry C. A. The role of the Roman Russe articles of the Revue des Deux Mondes in French Literary Polemics of the 1890's // Revue de littérature comparée. 1975. N 1. P. 122—128.

²⁶ В русской литературе все еще сохраняется значение библиографический указатель К. Муратовой и Е. Приваловой «Мировое значение русской литературы и русского искусства» (1945), но его необходимо пополнить весьма многими работами, вышедшими за последние три десятилетия. Ряд новых существенных данных о распространении русской классической литературы за рубежом во второй половине XIX в. (в частности, о Достоевском) помещен в кн.: Русская литература и мировой литературный процесс / Под ред. А. Л. Григорьева. М.; Л., 1973.

вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе»²⁷.

Анализ классической русской литературы во всем ее объеме убеждает нас в том, что каждый из русских писателей в меру своего таланта и творческих сил отразил присущие русской литературе вообще этические устремления и вольнолюбивый дух. Именно просветительские тенденции, воспринятые новой русской литературой в ее младенчестве от европейской литературы и сохраненные благодаря особенностям исторического развития России вплоть до нашего времени, всегда внушали русским писателям убеждение, что создаваемая ими литература обязана сказать новое слово миру. Об этом говорили уже Гоголь, Герцен, Белинский, в начале XX в. на этом настаивал Горький, когда писал в 1908 г.: «Никто в Европе не создавал столь крупных, всем миром признанных книг... при таких неопишимо тяжких условиях... нигде на протяжении неполных ста лет не появлялось столь яркого созвездия великих имен, как в России, и нигде не было такого обилия писателей-мучеников, как у нас». Одну из исторических особенностей русской литературы тот же Горький видел в том, что в России литература создавалась при «молчаливой помощи народа» и в его интересах, русские писатели как бы говорили: «народ вдохновлял нас, любите его!» В нашей литературе, по его словам, «чаще и сильнее, чем в других, возглашалось общечеловеческое, — значение русской литературы признано миром, изумленным ее красотой и силой»²⁸. Эти традиции продолжают развиваться и в советской литературе.

На эти самые особенности русской литературы, свидетельствующие о ее действительном своеобразии, обращали внимание и наиболее дальновидные и чуткие из европейских критиков. Идеиное богатство русской литературы, ее демократический колорит и гуманистическая направленность отчетливо сознавались также многими ее европейскими читателями. Свои впечатления они выражали различными понятиями, сущность которых родственна, несмотря на их словесное различие. Для иных, например, своеобразие русской литературы заключалось в свойственном ей чувстве жалости и сострадания, для других — в уважении к человеку, в стремлении к социальной справедливости, в полной искренности; иные видели источник ее очарования в ее героическом характере, в неустанном поиске правды. Суть не в этих частных определениях, а в покрывающем их более общем суждении: русская литература действительно отразила общеевропейское значение русского исторического развития. Установление закономерностей этого процесса на европейском и мировом фоне, в связи с общим ходом мировой культуры, составляет весьма привлекательную научную задачу, которая, я надеюсь, будет решена совместно усилиями ученых как в нашей стране, так и в других странах современного мира.

²⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 19.

²⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 64, 65.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА И РЕВОЛЮЦИОННО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

I

Родословная русского революционного движения ведет свое начало от знаменитого восстания декабристов. «В 1825 году, — говорил о нем В. И. Ленин, — Россия впервые видела революционное движение против царизма...»¹.

В статьях «Памяти Герцена», «Рост сословий и классов в освободительном движении», «Из прошлого рабочей печати в России», в «Докладе о революции 1905 года» и других ленинских работах, где обосновывается периодизация русского революционно-освободительного движения, его первый этап обозначен как декабристский, а главными его деятелями названы «лучшие люди из дворян» (23, 398).

Потерпев сокрушительное поражение на Сенатской площади в Петербурге и на юге России, декабристы были не просто удалены, а буквально сметены с политической сцены. На долгие годы в стране воцарилась жесточайшая реакция.

«Но их дело не пропало», — с чувством величайшего уважения к декабристам говорит о них Ленин. Их подвиг воодушевлял и поднимал на борьбу все последующие поколения русских революционеров.

Исполнен глубокого смысла выбор Лениным для эпитафии к газете «Искра» одной строки из стихотворения поэта-декабриста Александра Одоевского. От имени своих друзей по восстанию, сосланных царем в Сибирь на каторжные работы, Одоевский ответил на знаменитое послание Пушкина «Во глубине сибирских руд...» столь же знаменитыми словами, написав их рукой, закованной в цепи:

Наш скорбный труд не пропадет.

Из искры возгорится пламя.

Взяв из этого двустишия последнюю строку для эпитафии к редактировавшейся им нелегальной газете, Ленин указал его источник: «Ответ декабристов Пушкину».

Так, в начале третьего этапа революционного движения в России, когда страна шла к первой народной революции, со страниц ленинской «Искры» вновь прозвучали полные исторического оптимизма слова, обращенные поэтом-декабристом не только к Пушкину, а и ко всем будущим борцам за свободу»².

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 30, С. 315. Далее ссылки на это изд. даны в тексте с указанием тома и страниц.

² Первый номер «Искры» вышел в 1900 г. «Из писем рабочих в „Искру“, — отмечает М. В. Нечкина, — мы знаем, что эпиграф был поэт им, понравился им, дошел до самого сердца» (Нечкина М. В. Ленинский концепция революционного движения в России // Коммунист, 1970, № 7, с. 109).

Выбирая эпиграфом для «Искры» строку из «Ответа декабристов Пушкину», редакция газеты стремилась подчеркнуть мысль о неразрывной связи поколений русских революционеров, о близости великого поэта к делу, за которое жертвовали собой декабристы.

Связи отечественной литературы XIX в. с революционно-освободительным движением глубоко осознавались и осуществлялись на деле многими из ее выдающихся деятелей, связанных с ним прямо или опосредствованно. Его прямыми участниками были К. Ф. Рылеев, А. И. Одоевский и другие поэты и писатели-декабристы; А. И. Герцен и Н. П. Огарев, связавшие свою судьбу с борьбой за освобождение народа; Н. Г. Чернышевский, Н. А. Некрасов, М. Л. Михайлов и другие писатели — революционные демократы, возглавлявшие русское освободительное движение на втором его этапе.

Крупнейшим из писателей — участников революционно-освободительного движения в третий — пролетарский — его период явился М. Горький, основоположник литературы социалистического реализма.

Когда в предоктябрьские годы буржуазная пресса попыталась поставить под сомнение принадлежность Горького к лагерю пролетарских революционеров, В. И. Ленин писал в газете «Пролетарий»: «Напрасно стараются буржуазные газеты. Товарищ Горький слишком крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира, чтобы ответить им иначе, как презрением» (19, 153).

Горький считал величайшим счастьем приобщение к великому делу революционного преобразования мира, свою многолетнюю дружбу с В. И. Лениным.

Из других крупнейших русских писателей — до Горького — лишь Герцен и Чернышевский, можно сказать, лично, прямо и непосредственно участвовали в революционных событиях своего времени, подвергались репрессиям со стороны царского самодержавия.

Но, сколь ни велики их заслуги в истории подготовки победоносной социалистической революции в нашей стране, их именами не ограничивается перечень тех русских писателей XIX в., кто прежде всего своим творчеством, а нередко и своей драматической, а то и трагической судьбой оказал влияние на умы и сердца множества людей, воодушевляя их на борьбу за свободу, за справедливый общественный строй.

Сложными, не всегда прямыми и открытыми, путями творчество корифеев русской литературы сочеталось с освободительным движением в нашей стране, отражая и объясняя его, вдохновляясь им, влияя на его рост и развитие.

Взаимодействие литературного процесса и общественного движения в России XIX в. осуществлялось не только крупнейшими поэтами и писателями, но и многими другими литераторами.

Характеризуя особенности русской литературы XIX в., Горький писал: «В России каждый писатель был воистину и резко индивидуален, но всех объединяло одно упорное стремление — понять, почувствовать, догадаться о будущем страны, о судьбе ее народа, об ее роли на земле.

Как человек, как личность писатель русский доселе стоял освещенный ярким светом беззаветной и страстной любви к великому делу жизни,

литературе, к усталому в труде народу, грустной своей земле. Это был честный боец, великомученик правды ради, богатырь в труде и дитя в отношении к людям, с душою прозрачною, как слеза, и яркой, как звезда бледных небес России.

Всю жизнь свою, все силы сердца он тратил на жаркую проповедь общечеловеческой правды, будил внимание к народу своему, но — не отделил его от мира, как Френсен отделил немцев, Киплинг — англичан, как начинает отделять итальянцев д'Аннунцио.

Сердце русского писателя было колоколом любви, и вещей и могучий звон его слышали все живые сердца страны...»³.

Сказано это по-писательски ярко и взволнованно и служит своеобразным эпиграфом к тому, что было написано Горьким об отечественной литературе XIX в. — ее кровной связи с родной почвой, народности и свободолюбии, жизнелюбии и гуманизме, страстном патриотизме и интернационализме, действительной силе ее призывов к борьбе за освобождение людей труда, за то, чтобы каждый из живущих на земле смог сохранить свое человеческое достоинство и осуществить право на свободную, сознательную творческую жизнь.

По мысли Горького, эти особенности русской литературы проявили себя с исключительной силой вследствие того, что она развивалась в невероятно тяжелых условиях — в стране, стонавшей под гнетом царского деспотизма. «В истории развития литературы европейской, — писал Горький в 1908 г., — наша юная литература представляет собою феномен изумительный; я не преувеличу правды, сказав, что ни одна из литератур Запада не возникала к жизни с такою силою и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта. Никто в Европе не создавал столь крупных, всем миром признанных книг, никто не творил столь дивных красот при таких неописуемо тяжких условиях. Это незыблемо устанавливается путем сравнения истории западных литератур с историей нашей; нигде на протяжении неполных ста лет не появлялось столь яркого созвездия великих имен, как в России, и нигде не было такого обилия писателей-мучеников, как у нас»⁴.

И действительно, ни в одной истории литературы других стран мира нельзя найти такого потрясающего мартиролога, какой был дан А. И. Герценом в его классической работе «О развитии революционных идей в России». Здесь сказано:

«История нашей литературы — это или мартиролог, или реестр каторги. Погибают даже те, которых пощадило правительство, — едва успев расцвести, они спешат расстаться с жизнью (...)

Рылеев повешен Николаем.

Пушкин убит на дуэли, тридцати восьми лет.

Грибоедов предательски убит в Тегеране.

Лермонтов убит на дуэли, тридцати лет, на Кавказе.

Веневитинов убит обществом, двадцати двух лет.

Кольцов убит своей семьей, тридцати трех лет.

³ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 66.

⁴ Там же. С. 64.

Белинский убит, тридцати пяти лет, голодом и лихорадкой.

Полежаев умер в военном госпитале, после восьми лет принудительной солдатской службы на Кавказе.

Баратынский умер после двенадцатилетней ссылки.

Бестужев погиб на Кавказе, совсем еще молодым, после сибирской каторги. . . »

Прерывая этот трагический перечень, Герцен заключает:

«„Горе народам, которые побивают камнями своих пророков!“ — говорит писание. Но русскому народу нечего бояться, ибо ничем уже не ухудшить несчастной его судьбы»⁵.

Слова эти написаны Герценом в середине минувшего века. В последующие десятилетия расправы царизма с лучшими русскими писателями продолжались. В 1849 г. были приговорены к расстрелу петрашевцы и среди них — Ф. М. Достоевский. После свершения обряда гражданской казни приговоренным было объявлено о помиловании: царь заменил смертную казнь каторгой и ссылкой. В 1852 г. за напечатание некролога о Гоголе был отправлен в ссылку И. С. Тургенев. В 1861 г. от чахотки умер Н. А. Добролюбов, проживший всего 25 лет. В том же году был арестован поэт М. Л. Михайлов. После того как над ним была совершена процедура гражданской казни, его отправили на шестилетнюю каторгу и вечное поселение в Сибири. Через год был арестован Н. Г. Чернышевский. После 22 месяцев заточения в Петропавловской крепости Чернышевский, как и Михайлов, был подвергнут гражданской казни и отправлен на семилетнюю каторгу и на вечное поселение в Сибири. Около восьми лет провел в глухой вятской ссылке великий русский сатирик М. Е. Салтыков-Щедрин. Измученный болезнью и злобными преследованиями царской цензуры, безвременно умер Н. А. Некрасов.

С середины 50-х годов и до конца дней величайший русский писатель Л. Н. Толстой находился под надзором жандармерии. В 1901 г. святый синод с одобрения царя объявил об «отпадении» Толстого от православной церкви, предав его ostrакизму не только как богоотступника, но и как «потрясателя» основ российской империи.

С поразительной быстротой приобретя известность на родине и во всем мире, молодой Горький рано попадет под надзор политической полиции, подвергается тюремному заключению и ссылке.

Перечень русских «писателей-мучеников» далеко не исчерпывается названными именами. Кроме казенного К. Ф. Рыльева нужно назвать еще целый ряд литераторов-декабристов, завершивших свой жизненный путь на каторге и в ссылке. Поэты В. К. Кюхельбекер, А. И. Одоевский, В. Ф. Раевский, писатель и критик А. А. Бестужев-Марлинский, другие декабристы, занимавшиеся искусством и литературой, соединяя эти занятия с деятельностью в тайных обществах, дали едва ли не первый в нашей истории пример прямых связей литературного дела и борьбы за освобождение народа.

Дальнейшее расширение и углубление эти связи получили в деятель-

⁵ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7, с. 208.

ности новых поколений литераторов — революционных демократов, революционных народников и пролетарских революционеров.

Драматические судьбы А. И. Герцена и Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова и Д. И. Писарева, а также многих из их соратников — неопровержимое свидетельство того, как велика была цена, которую русская революционная демократия заплатила за свои усилия поднять народ и русское общество на борьбу с крепостничеством и царским деспотизмом.

Столь же тяжелой была судьба и следующего поколения русских революционеров. Многие из литераторов-народников подвергались арестам, заточались в крепости, ссылались. Вся их жизнь по возвращении в родные места проходила под надзором полиции.

Немало жертв понесла передовая русская литература в годы третьего — пролетарского — периода освободительного движения в стране. Кульминацией этого периода явилась первая русская революция 1905—1907 гг., руководящей силой которой был пролетариат, стремившийся, как писал В. И. Ленин, «объединить под своим знаменем все демократические элементы страны и завершить упорную борьбу целого ряда погибших поколений конечным торжеством над ненавистным режимом» (4, 359).

С расширением базы революционного движения, во главе которого встал вышедший на историческую арену пролетариат, многократно возросло значение наследия писателей — участников освободительной борьбы на ее предшествующих этапах.

В работе «Что делать?», появившейся в начале 900-х годов, В. И. Ленин писал: «...роль передового борца может выполнить только партия, руководимая передовой теорией. А чтобы хоть сколько-нибудь конкретно представить себе, что это означает, пусть читатель вспомнит о таких предшественниках русской социал-демократии, как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов; пусть подумает о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература...» (6, 25).

Большой интерес к творчеству Пушкина, Гоголя, Некрасова, Чернышевского, Добролюбова, Щедрина и других выдающихся русских писателей проявляли основоположники научного коммунизма. Высоко ставя прежде всего познавательную ценность их произведений, а также свойственное им художественное мастерство, Маркс и Энгельс подчеркивали вместе с тем глубину и силу исканий русской литературой верного пути общественного развития и освещающей его теории.

В 1884 г. Ф. Энгельс писал одной из своих корреспонденток, эмигрировавшей из России: «Мне кажется, что Вы немногим несправедливы к Вашим соотечественникам. Мы оба, Маркс и я, не можем на них пожаловаться. Если некоторые школы и отличались больше своим революционным пылом, чем научными исследованиями, если были и есть еще кое-где блуждания, то, с другой стороны, была и критическая мысль и самоотверженные искания в области чистой теории, достойные народа, давшего Добролюбова и Чернышевского. Я говорю не только о революционных социалистах, действующих на практике, но также об исторической и критической школе в русской литературе, которая стоит беско-

нечно выше всего того, что создано в этом отношении в Германии и Франции официальной исторической наукой»⁶.

Эти высокие оценки относятся не только к трудам русских «революционных социалистов» по истории, философии, экономике, социологии, но и вызваны вниманием Маркса и Энгельса к художественным произведениям русских писателей, с которыми они, изучив русский язык (Маркс с начала 70-х годов, а Энгельс — еще в середине 50-х), познакомились по подлинникам.

Исключительный интерес в этой связи приобретает для нас все еще не до конца проясненная исследователями характеристика русского романа, которая дана Энгельсом в его письме к М. Каутской от 26 ноября 1885 г. Обсуждая здесь вопрос о тенденциозности художественной литературы, Энгельс относит к числу тенденциозных писателей и «отца трагедии» Эсхила, и «отца комедии» Аристофана, и Данте, и Сервантеса, и Шиллера и заключает их перечень словами: «Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны».

Энгельс разъясняет в том же письме, что тенденциозность бывает разная — грубая, раздражающая читателя, бесперемменно навязываемая ему автором и такая, которая может и «должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им конфликтов»⁷.

Исследователей давно занимает вопрос: каких русских романистов имеет в виду Энгельс в цитируемом письме? По мнению Г. М. Фридендера, «говоря в 80-х годах о русских „превосходных романах“ второй половины XIX века, Энгельс, помимо „Пролога“ и „Что делать?“ Н. Г. Чернышевского и сатирических произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина, имел в виду в первую очередь романы И. С. Тургенева». Приведя прямые и косвенные свидетельства, подтверждающие это предположение, исследователь замечает, что «к сожалению, в настоящее время мы не располагаем данными о том, были ли Маркс и Энгельс знакомы с романами Толстого и Достоевского»⁸.

Как бы там ни было, уже известные нам данные о произведениях русских писателей, входивших начиная с 50-х годов прошлого века в круг чтения основоположников научного коммунизма, свидетельствуют не только о том, что русская литература в середине минувшего века обладала всемирной известностью, но и приобретала мировое значение, выдвигая социально-философские, этические и эстетические проблемы, имевшие общечеловеческий, глобальный интерес.

Достаточно еще раз назвать проблему тенденциозности искусства, которой много внимания уделяли Маркс и Энгельс, привлекая для ее решения и русский художественный материал.

Проблема тенденциозности искусства и литературы прежде всего

⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 36. С. 147.

⁷ Там же. С. 333.

⁸ Фридендер Г. М. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1968. С. 565—566.

крепкими узами связана с тем, как художники и писатели относятся к революционно-освободительной борьбе народов, какое место занимает она в их идейных исканиях и творческой деятельности и как сами они участвуют в общественной жизни своих современников.

Не ответить на эти вопросы, говоря о том или ином значительном писателе, невозможно, поскольку «ни один живой человек не может не становиться на сторону того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), не может не радоваться успеху данного класса, не может не огорчиться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу. . .» — писал В. И. Ленин в книге «От какого наследства мы отказываемся?», вышедшей в середине 90-х годов (2, 547—548).

Десятилетием позднее, когда в России вспыхнула первая народная революция, словно бы подтверждая правоту этих ленинских слов, известный всему миру русский писатель Лев Толстой заявил о себе: «Я во всей этой революции состою в звании, добро и самовольно принятом на себя, адвоката 100-миллионного земледельческого народа. Всему, что содействует или может содействовать его благу, я сорадуюсь, всему тому, что не имеет этой главной цели и отвлекает от нее, я не сочувствую»⁹. Кажется, невозможно еще более четко и определенно охарактеризовать классовую позицию великого писателя, занятую им после того, как в конце 70-х — начале 80-х годов совершился перелом (а по его формуле: переворот) в его мировоззрении, определивший направленность и позднего творчества, и общественной деятельности Толстого. В. И. Ленин, создавая в 1908—1911 гг. цикл статей о Толстом, не мог знать этого и подобных ему заявлений писателя, сделанных в письмах друзьям или записанных мемуаристами. Но тем поразительнее прозорливость Ленина, охарактеризовавшего взгляды и творчество Толстого как «зеркало русской революции» (17, 206).

В главе о Толстом мы еще вернемся к разговору о теоретическом и методологическом значении этой ленинской формулы. Здесь же кратко остановимся на том, как Маркс, Энгельс и Ленин оценивали развитие революционного процесса в России XIX в. и его роль в международном освободительном движении. Лишь в свете этих оценок может быть верно представлена природа связей русской революции и русской литературы. Их силу и значение Г. Манн выразил в своем замечательном афоризме: «Сто лет великой литературы — это русская революция до революции»¹⁰.

Известно, что в отличие от стран Западной Европы в России на всем протяжении XIX в. и ранее не было ни одной революции. Крестьянскую войну под водительством Емельяна Пугачева, происшедшую в конце XVIII в., нельзя воспринимать как «крестьянскую революцию», хотя она и показала, что противоречия между закрепощенным крестьянством и помещичьим классом уже в ту пору достигли опасной для феодального государства остроты.

Первой народной революцией в России, озарившей своим пламенем начало XX в., предшествовали не только вооруженное восстание декабри-

⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928—1958. Т. 76. с. 45.

¹⁰ Манн Н. Ein Zeitalter wird besichtigt. B., 1947. S. 49.

стов в 1825 г., но и революционные ситуации 1859—1861 и 1879—1881 гг., получившие четкую характеристику и оценку в работах Ленина.

Анализируя эти кризисные моменты отечественной истории, Ленин создал свою концепцию русского революционно-освободительного движения, раскрыв социально-классовую сущность каждого из его этапов, охарактеризовав при этом состав участников движения, обозначив цели, которые они перед собой ставили, и определив причины, по которым они терпели поражение. При этом Ленин всемерно подчеркивал значение позитивных результатов, достигнутых участниками революционно-освободительного движения на каждом из его этапов, видя в них залогов будущих его успехов.

Изучая русское и международное революционное движение, Ленин выдвинул и обосновал положение о «коллективном опыте человечества» в борьбе за социальную и национальную свободу. Он имел в виду опыт, «запечатлевшийся в истории международной демократии и международной социал-демократии, закрепленный передовыми представителями революционной мысли» (11, 134—135).

Маркс указывал, что «всякая нация может и должна учиться у других»¹¹.

Чрезвычайно важно заметить, что, ожидая скорого наступления крестьянской буржуазно-демократической революции в России, Маркс и Энгельс видели в ней союзника пролетарских социалистических революций в Западной Европе и считали, что она явится «ближайшим поворотным пунктом во всемирной истории»¹².

Крестьянская, буржуазно-демократическая русская революция, главной руководящей силой которой явился пролетариат, пришла позднее, чем ожидали уверенные в ее скором приходе Маркс и Энгельс. Но по своему размаху, и по сути своей, и по своим последствиям она намного превзошла их ожидания. Говоря о ее главных уроках, Ленин подчеркивал: «...человечество вплоть до 1905 года не знало еще, как велико, как грандиозно может быть и будет напряжение сил пролетариата, если дело идет о том, чтобы бороться за действительно великие цели, бороться действительно революционно!» (30, 312).

Посвятив более пятидесяти работ анализу и оценке первой народной революции в России¹³, Ленин раскрыл ее национальные и социально-исторические особенности, конкретно и многосторонне показал ее всемирно-историческое значение.

В «Докладе о революции 1905 года» Ленин решительно осудил западноевропейцев, которые «рассуждают о русской революции таким образом, как будто события, отношения и средства борьбы в этой отсталой стране имеют очень мало сходного с западноевропейскими отношениями и потому вряд ли могут иметь какое-либо практическое значение.

Нет ничего более ошибочного, чем такое мнение» (30, 326—327).

Признавая, что «формы и поводы грядущих боев в грядущей европейской революции будут во многих отношениях отличаться от форм

¹¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 23. С. 10.

¹² Там же. Т. 34. С. 344.

¹³ Основные из них вошли в кн.: В. И. Ленин о революции 1905—1907 гг. М., 1955.

русской революции», Ленин утверждал, что русская революция «благодаря своему пролетарскому характеру» явится «прологом грядущей европейской революции». Он предсказывал, что она станет «пролетарской, социалистической и по своему содержанию» (30, 327).

Развивая положения ленинского доклада, ЦК КПСС в Постановлении «О 70-летию революции 1905—1907 годов в России» отметил: «Это была первая народная революция эпохи империализма. Она показала, что начался новый период всемирной истории, период политических потрясений и революционных битв (...). Первая революция в России имела большое международное значение. Она оказала огромное воздействие на рост революционных выступлений рабочих и крестьян во многих странах мира, вызвала мощный подъем национально-освободительного движения угнетенных народов колониального Востока. Все это расшатывало мировую систему капитализма, приближало ее общий кризис»¹⁴.

Всемирно-историческое значение русской революции 1905—1907 гг. состояло прежде всего в том, что она явилась «генеральной репетицией» Великой Октябрьской социалистической революции, ставшей главным событием мировой истории XX в.

В идеологической, духовной, нравственной и других формах подготовки этого величайшего события русской и мировой истории участвовала наша отечественная литература, многими узами связанная с революционно-освободительным движением в России на всех главных этапах его развития.

В суждениях Маркса и Энгельса и в классических ленинских трудах о революционно-освободительном движении в России XIX в. многократно отмечено его решающее влияние на развитие русской литературы.

В одном из писем начала 1871 г. Маркс сообщал о своих успехах в изучении русского языка («на котором я теперь читаю довольно бегло»), предпринятом им и в связи с чтением книги Н. Флеровского и потому, что он «хотел познакомиться также с экономическими (превосходными) работами Чернышевского». Но и не только поэтому. «Идейное движение, происходящее сейчас в России, — говорит Маркс в том же письме, — свидетельствует о том, что глубоко в низах идет брожение. У м ы в с е г д а с в я з а н ы н е в и д и м ы м и н и т я м и с т е л о м н а р о д а»¹⁵.

В подчеркнутых нами словах заключено одно из коренных положений марксистской эстетики, получивших развитие в работах Ленина. Советские искусствоведы подходят к творчеству каждого подлинного художника, руководствуясь ленинской мыслью о том, что его верная оценка «невозможна без соотношения его произведений с революцией и ее движущими силами, то есть самыми существенными сторонами жизни. Это не значит, разумеется, что только в непосредственном отражении революционной ситуации проявляется сила художника, его талант и мастерство. Это значит только, что истинная оценка его творчества невозможна без проверки произведений практикой прогрессивного развития общества по революционному пути»¹⁶.

¹⁴ Правда. 1975. 9 янв.

¹⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 33. С. 147. (Разрядка моя. — К. Л.)

¹⁶ Лукин Ю. А. Ленин и теория социалистического искусства. М., 1973 г. С. 109.

О значении, которое придавал Ленин отечественной литературе, можно судить также по тому, что не только отдельные явления, но и целые этапы литературного процесса он соотносил с развитием революционно-освободительного движения в стране. Например, когда он оценивал творчество Л. Н. Толстого как «зеркало русской революции» (17, 206), то имел в виду не только его бурное трехлетие (1905—1907), но и всю «эпоху подготовки революции», охватывавшую 1861—1904 г. При этом он называл ее «эпохой Толстого» (20, 100).

В статье «Памяти Герцена» Ленин говорит, что «духовная драма» великого русского революционера и писателя явилась порождением и отражением целой «всемирно-исторической эпохи», на протяжении которой происходила смена революционности буржуазной демократии революционностью социалистического пролетариата (21, 256).

Русские революционные демократы, в которых Ленин видел ближайших предшественников русской социал-демократии, превосходно улавливали связь между развитием общественной жизни и движением литературы. «Общество, — писал В. Г. Белинский, — находит в литературе свою действительную жизнь, возведенную в идеал, приведенную в сознание. Поэтому в моментах развития литературы, обыкновенно называемых литературными эпохами и периодами, отражаются моменты исторического развития народа...»¹⁷.

Определяющее значение для расширения и укрепления связей русской литературы с освободительным движением в стране имела ее демократизация, нашедшая выражение в «ярком реализме»¹⁸ и народности художественного творчества наших писателей. Чтобы яснее представить себе социально-исторические истоки этих ее качеств, нужно вспомнить, в каких ужасающих условиях векового угнетения, нищеты и аабитости жили миллионы людей в царской России. «Там, где нет истстрадавших народных масс, — пишет Ленин, — не может быть и демократического движения» (19, 171).

Неисчислимы страдания народных масс, их сначала стихийная, а затем все более организованная борьба за человеческие условия существования — такова главная сущность социально-исторического процесса, зеркалом которого явилась русская литература XIX в.

Называя Л. Толстого «зеркалом русской революции», Ленин при этом подчеркнул величайшую активность гражданской позиции писателя. Правдиво отражая русскую действительность, Толстой в то же самое время, на тех же страницах своих произведений выступал с такой силой чувства против зла жизни, что у Ленина были все основания назвать его горячим протестантом, страстным обличителем, великим критиком (20, 21).

Было бы в высшей степени наивно полагать, что в одной небольшой по объему статье мы сможем подробно рассмотреть различные формы, способы, пути, средства связей литературы с революционно-освободительным движением на протяжении целого века. Свою задачу мы видим в том, чтобы лишь на некоторых, и притом немногих, примерах показать,

¹⁷ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 498.

¹⁸ Термин и курсив Л. Н. Толстого. См.: Полн. собр. соч. Т. 62. С. 139.

как великие представители русской литературы в одних случаях непосредственно служили русской революции всей своей деятельностью (Герцен), а в других делали это опосредованно, создавая произведения, звавшие к борьбе с деспотизмом (Пушкин), служившие «зеркалом русской революции» (Л. Толстой).

Давно замечено исследователями литературы, что творчество многих выдающихся поэтов и писателей и хронологически и идеологически «не совпадает» полностью с тем или иным этапом освободительного движения, хотя и сопряжено с ним очевидной и несомненной связью.

И действительно, если Пушкин хронологически «укладывается» в период дворянской революционности, то в идеологическом, эстетическом и нравственном отношениях миллионы сегодняшних советских людей видят в нем своего современника. Герцен явился связующим звеном между двумя этапами русского революционного движения — дворянского и разночинского. Творческий путь Л. Толстого начался еще при крепостном праве, а завершился всего за семь лет до Великой Октябрьской социалистической революции. Феноменальное творческое долголетие Толстого лишает нас возможности связать его деятельность с каким-то одним периодом русского освободительного движения. Ленин связывает решающие годы идейного и творческого становления и развития Толстого со всей «эпохой подготовки» первой русской революции, датируя ее годами 1861—1904.

В одной из своих работ Ленин предостерегает исследователей против увлечения жестким «делением исторических эпох» и напоминает: «Разумеется, грани здесь, как и все вообще грани в природе и в обществе, условны и подвижны, относительно, а не абсолютны. И мы лишь примерно берем особенно выдающиеся и бросающиеся в глаза исторические события, как вехи больших исторических движений» (26, 143).

И еще. Когда заходит речь о больших исторических эпохах, нужно, как говорит Ленин, помнить, что «в каждой эпохе бывают и будут отдельные, частичные движения то вперед, то назад, бывают и будут различные отклонения от среднего типа и от среднего темпа движений. Мы не можем знать, с какой быстротой и с каким успехом разовьются отдельные исторические движения данной эпохи. «Но мы можем знать и мы знаем, какой класс стоит в центре той или иной эпохи, определяя главное ее содержание, главное направление ее развития, главные особенности исторической обстановки данной эпохи и т. д.» (26, 142).

Критерий *классовости* в соединении с критериями *народности* и *партийности* применялся Лениным при характеристике и оценке сложнейших явлений общественной жизни, истории нашей страны, стран Европы и мира. Особое значение приобретают в наше сложное время ленинские суждения о главном принципе, на котором должны основываться международные отношения. Нужно, учил Ленин, стремиться к тому, «чтобы каждый народ решал вопрос о судьбе всего человечества» (39, 328).

Этому, как мы увидим далее, учила свой народ и русская литература. И этому же учила его русская революция.

В десятилетия, последовавшие за трагической гибелью Пушкина, заметное место в обширной литературе о его жизни и творчестве заняла «декабристская тема». С годами ее трактовка становилась все более разноречивой, поскольку развитие Пушкиниапы, как и других разделов науки о русской литературе, приобретало характер острой идеологической борьбы.

Известный исследователь декабристского движения академик М. В. Нечкина в давней своей работе писала о пушкинском декабризме: «Пушкина нельзя понять без раскрытия его глубоких и крепких связей с революционным движением его времени, как невозможно понять и движение декабристов без раскрытия идеологической роли в нем Пушкина. Пушкин не был декабристом, но история его политического сознания тесно связана с декабристами и его революционные стихотворения сыграли большую идеологическую роль в декабрьском движении»¹⁹.

Даже беглое ознакомление с основными материалами, составляющими громадный фонд источников по истории декабристского движения, позволяет с достаточной уверенностью судить о степени и характере связей Пушкина с его участниками²⁰. Пушкин был лично (и близко) знаком со всеми руководящими деятелями декабристского движения. Он был не только знаком, но и связан тесными дружескими связями со многими активными участниками движения, хорошо знал всех декабристов — поэтов и писателей, а некоторых из них имел основания считать своими друзьями. Пушкина знали если не в лицо, то по его произведениям, в особенности по входившим в так называемую «поэтаенную литературу» стихотворениям, все декабристы за самыми редчайшими исключениями.

Примечательно, что поэт до конца дней называл декабристов своими друзьями, товарищами и братьями.

Еще не зная о возникновении тайных политических кружков и обществ — будущих декабристских организаций, — молодой Пушкин создает произведения, которые «по праву можно назвать мощным поэтическим рунором освободительных умонастроений преддекабрьских лет и вместе с тем одним из самых ранних и непревзойденных явлений поэзии гражданского романтизма». В его оде «Вольность» (1817), в стихотворениях «К Чаадаеву» (1818), «Деревня» (1819) впервые обрели поэтическое звучание «совершенно определенные программные идеи декабристов», их «политические лозунги»²¹.

К этим выводам следует добавить, что в названных произведениях Пушкина нашли отражение как идеи декабристов-конституционалистов, стоявших за ограничение прав монарха, так и идеи декабристов-республиканцев, требовавших уничтожения самодержавия.

¹⁹ Нечкина М. В. Пушкин и декабристы // Вестн. АН СССР. 1937. № 2—3. С. 150—151.

²⁰ Восстание декабристов: (Материалы). М.; Л., 1925—1953. Т. 1—10; Декабристы и их время: Материалы и сообщения. М.; Л., 1951; Лит. наследство. Т. 16—18, 58, 59; Декабристы и русская культура. Л., 1975; Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1, 2; Нечкина М. В. Движение декабристов. М., 1955. Т. 1; Она же. Декабристы. М., 1976.

²¹ История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 247.

Идеи первых звучат в стихотворении «Деревня», где поэт пишет:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя...

В то же время строки оды «Вольность» проникнуты такой силой ненависти к деспотизму, которая может быть сопоставлена лишь с его обличениями, звучавшими в речах Пестеля и его ближайших единомышленников:

Самовластительный злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радости вижу.

Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы
Упрек ты богу на земле.

Послание «К Чаадаеву» и сегодня воспринимается как исповедь лирического героя всей политической поэзии молодого Пушкина:

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!

В цикле политических стихов молодого поэта выкристаллизовались «опорные понятия» («прекрасная заря» свободы, «вольность», «рабство» «вечный закон» и другие), превратившиеся в «символы стиля гражданского романтизма, навсегда вошедшие в лексический строй русской революционной поэзии»²².

Называя Пушкина «первым литературным „декабристом“», Д. Д. Благой связывает с идеологией декабризма не только раннюю вольнолюбивую лирику поэта и его романтические «южные» поэмы, но и наиболее крупные и зрелые пушкинские произведения — драму «Борис Годунов», роман «Евгений Онегин» и др.

«Непосредственно темы декабризма в восьми главах романа, — пишет тот же исследователь, — словно бы и нет, но в него вошел весь тот круг проблем, который затрагивался в разговоре Пушкина с Пестелем и в кишиневских спорах с членами тайного общества. А обоих главных героев поэт (...) прямо ощущал потенциальными декабристами. Ленский „мог быть повешен как Рылеев“; Онегин, по замыслу автора, подтверждаемому фрагментами десятой главы, в конечном счете вошел бы в ряды декабристов»²³.

В литературе о Пушкине высказывалось мнение, что логика развития образа Онегина и его психологический склад помешали бы ему «попасть в число декабристов». Но это мнение опровергается простым соображе-

²² Там же. С. 248.

²³ Благой Д. Д. Душа в заветной лире. М., 1977. С. 320.

нием о том, что среди участников движения были люди различного темперамента и несхожего душевного настроя. Чтобы в этом убедиться, достаточно сопоставить пылкого романтика В. К. Кюхельбекера и автора дневника «Моя скука» Н. И. Тургенева. Однако при всех различиях характеров «их сближало передовое сознание и критическое отношение к окружающей действительности. Наличие у Онегина того и другого — несомненно. Таким образом, возможность участия его в движении декабристов не противоречила бы исторической правде»²⁴.

Чтобы осуществился этот замысел, Пушкин намеревался написать главу о путешествии Онегина по России, впечатления от которого привели бы его к декабризму, а вслед затем и главу десятую, в которой герой романа вступал в непосредственное общение с декабристами.

И хотя ни глава о путешествии Онегина (восьмая по первоначальному плану), ни десятая глава по цензурным обстоятельствам не появились в окончательном тексте романа — и, следовательно, в нем «декабристская тема не смогла найти непосредственного воплощения, — роман бесспорно овеян атмосферой декабризма»²⁵. Ее создают не только реалистические картины русской жизни 20—30-х годов минувшего века, но и голос автора, как бы раскрывающий перед нами страницы своего дневника, полного «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

В сценах романа, посвященных декабристской теме, должен был получить воплощение личный опыт общения Пушкина с декабристами, в частности и в особенности с одним из самых выдающихся руководителей декабристского движения — Пестелем.

Из нескольких встреч с ним особенно сильное впечатление на Пушкина произвела встреча в Кишиневе 9 апреля 1821 г., о которой поэт записал в дневнике: «Утро провел с Пестелем; умный человек во всем смысле этого слова. <...> Мы с ним имели разговор метафизический, политический, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю. . .»²⁶.

Ни в «поденных» записях Пушкина, которые он вел в дни южной ссылки, ни в его письмах той поры, ни в бумагах Пестеля содержание их многочасового разговора не воспроизводится. Но, думается, правы исследователи, считающие, что на первый план тогда неизбежно выступили политические вопросы. Не посвящая поэта в конкретные планы готовившегося восстания, Пестель, несомненно, познакомил его со своими взглядами на положение дел в России и на то, как они могут измениться под влиянием бурно развивавшихся в странах Запада и Востока революционно-освободительных движений²⁷.

Позднее, после поражения восстания, отвечая на вопросы следственной комиссии, Пестель следующим образом охарактеризовал положение в мире, создавшееся вследствие победы русского народа в войне с Наполеоном: «Происшествия 1812, 13, 14, 15 годов, равно как предшествовавших и последовавших времен, показали столько престолов низвержен-

²⁴ История русской литературы: В 3 т. М., 1963. Т. 2. С. 349.

²⁵ Там же. С. 351.

²⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 8. С. 17.

²⁷ См.: Благой Д. Д. Душа в заветной лире. С. 295—296.

ных, столько других постановленных, столько царств уничтоженных, столько новых учрежденных, столько царей изгнанных, столько возвратившихся или призванных и столько опять изгнанных, столько революций совершенных, столько переворотов произведенных, что все сии происшествия ознакомили Умы с революциями, с возможностями и удобствами оные производить. К тому же имеет каждый Век свою отличительную черту. Нынешний ознаменовывается революционными Мыслями. От одного конца Европы до другого видно веде одно и то же, от Португалии до России, не исключая ни единого Государства, даже Англии и Турции, сих двух противоположностей. То же самое арелище представляет и вся Америка. Дух Преобразования заставляет, так сказать, везде умы Клокотать (. . .) Вот причины, полагаю я, которые породили революционные мысли и правила и укоренили оные в умах»²⁸.

Эти идеи Пестеля жадно впитывались поэтом, воспринимавшим то, что происходило тогда в мире, «как начало грандиозных исторических переворотов», которые он уподоблял грозным геологическим катаклизмам, знаменующим наступление новой эры в истории человечества. «„Тряслися грозно Пиренеи, Вулкан Неаполя пылал“, — скажет он, вспоминая об этом ощущении, в десятой онегинской главе»²⁹.

В науке о Пушкине отмечена своеобразная «перекличка» его стихотворения «Недвижный страж дремал на царственном престоле. . .», написанного в 1824 г., с запиской Пестеля, составленной для следственной комиссии. Стихотворение Пушкина и записка Пестеля дают до деталей близкую картину освободительного движения народов мира в первые десятилетия минувшего века:

Давно ли ветхая Европа свирепела?
Надеждой новою Германия кипела,
Шаталась Австрия, Неаполь восставал.
За Пиренеями давно ль судьбой народа
Уж правила свобода,
И самовластие лишь Север укрывал?

Сочувственные отклики и у декабристов, и у Пушкина вызывали вести о революционных выступлениях народов Испании, Италии, Греции. В стихотворении «Гречанка верная! не плачь — он пал героем» поэт славит борьбу за национальное освобождение родины как «великое, святое дело». И декабристы и Пушкин надеялись, что греческое восстание, как писал он из южной ссылки, будет иметь важное значение «для всей Европы»³⁰.

Примечательно, что наиболее революционные по содержанию и одушевляющему их пафосу стихи были написаны Пушкиным в пору его близкого общения с декабристами в годы южной ссылки. Это — «Кинжал» («Свободы тайный страж, карающий кинжал. . .»), это «В. Л. Давыдову» (с призывом: «кровавой чаши причастимся») и другие.

Случайно ли это? В поисках ответа на подобный вопрос нужно вспом-

²⁸ Восстание декабристов. М.; Л., 1927. Т. 1. С. 105.

²⁹ Благой Д. Д. Душа в заветной ябре. С. 298.

³⁰ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 10. С. 22.

нить, что на юге находилась самая активная и решительная часть декабристов, возглавлявшихся П. И. Пестелем, что между южной и северной декабристскими организациями уже в ту пору возникли серьезные разногласия по поводу не только целей, но и, главным образом, способов борьбы за их осуществление. Если северяне в основу своей программы положили борьбу за конституционную монархию, то декабристы-южане подвинули требование революционного свержения самодержавия и установления республиканского строя³¹.

Если Пушкин знал или, скажем осторожнее, догадывался об этих расхождениях, то на чьей стороне он был?

«Пушкин ничего не знал тогда (т. е. в период южной ссылки. — *К. Л.*) о разногласиях между Севером и Югом, — писал Д. Д. Благой, — но, если бы знал (все поведение его за последующие два года, когда радикализм поэта достиг наивысшего, радищевско-пестелевского предела, об этом наглядно свидетельствует), стал бы одним из самых ревностных — и уже не только словом — поборников Пестеля»³².

Такой вывод не покажется чересчур гипотетичным, если мы вспомним об ответе Пушкина Николаю I, вызвавшему его в столицу вскоре после декабрьского «мятежа». Вот этот ответ, записанный лицейским товарищем Пушкина бароном М. А. Корфом со слов Николая I: «Что вы бы сделали, если бы 14 декабря были в Петербурге? — спросил я его между прочим — Был бы в рядах мятежников, — отвечал он»³³.

Как и во всех других случаях его жизни, в этот опаснейший для него момент допроса, последствия которого были абсолютно непредсказуемыми, Пушкин говорил правду, держался с достоинством, сохраняя мужество.

Руководя следствием по «делу» декабристов, Николай I был достаточно осведомлен о том, как близко был с ними связан Пушкин. «Во время следствия очень быстро — при первых же допросах, — пишет М. В. Нечкина, — прозвучало имя А. С. Пушкина. Открылось, какое огромное значение имели для декабристов его стихи. Немало вольнодумных стихов — Рылеева, Языкова и других известных и неизвестных поэтов — нашлось при обысках и было записано при допросах. Открылись неизвестные армейские поэты (Жуков и др.), сочинявшие стихи в подражание Пушкину и Рылееву»³⁴.

Тексты этих произведений, попавшие в дела Следственной комиссии, не уцелели. «... Во время следствия царь отдал приказ, которого никогда не забудет история русской литературы: „Из дел вынуть и сжечь все возмутительные стихи“. Приказ был выполнен, стихи были сожжены; среди них, вероятно, было много произведений, так и оставшихся нам неизвестными, немало и пушкинских стихов».

По жестокой иронии судьбы лишь одно стихотворение Пушкина — «Кинжал» — невозможно было «вынуть» из дела (кто-то переписал его на оборотной стороне важного показания). Председателю Следственной

³¹ Подробнее об этом см.: *Зверев В. М. Декабристы и философские искания в России первой четверти XIX в.: Некоторые аспекты изучения // Декабристы и русская культура. Л., 1975. С. 44—47.*

³² *Благой Д. Д. Душа в заветной лире. С. 308.*

³³ *А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 122.*

³⁴ *Нечкина М. В. Декабристы. С. 132.*

комиссии ничего не оставалось делать, как тщательно замазать текст «Кинжала» чернилами. В верхнем и нижнем углах листа он сделал пометы: «С высочайшего соизволения вымарал военный министр Татищев»³⁵.

Стихотворение «Кинжал» принадлежит к «самым мятежным и зажигательным из всех вольных стихов Пушкина»³⁶. Называя его «Одой к кинжалу», Адам Мицкевич восхищался смелостью поэта: «... чтобы отважиться написать нечто подобное в России, нужно больше смелости, нежели для того, чтобы поднять мятеж в Париже или Лондоне». «Летучие стихотворения» Пушкина, указывал его польский друг, «в списках обошли всю Россию»³⁷.

В этих словах Мицкевича нет преувеличения: они подтверждаются многими «показаниями» пушкинских современников. Приведем два-три из них.

Современник и участник декабристского движения Д. И. Завалишин свидетельствует: «Можно наверное сказать, что по крайней мере $\frac{9}{10}$ если не $\frac{99}{100}$ тогдашней молодежи первые понятия о безверии, кощунстве и крайнем приложении принципа, что «цель оправдывает средства», т. е. крайних революционных мер получила из его (Пушкина — *К. П.*) стихов. Самое достоинство стиха... содействовало распространению кощунственных и революционных идей, и если не все прилагали их к делу, то все знакомы были с ними по Пушкину... В наше время едва ли был какой взрослый воспитанник, который не списывал и не выучивал наизусть этих стихотворений»³⁸.

Можно подумать, что Д. И. Завалишин, писавший мемуары после отказа от своего революционного прошлого, «наговаривает» на Пушкина. Но обратимся к источникам, не предназначавшимся для «чужих глаз».

За три дня до того, как были повешены Пестель, Рылев, Каховский, Муравьев-Апостол, Бестужев-Рюмин, Пушкин писал П. А. Вяземскому: «... я был в связи почти со всеми и в переписке со многими из заговорщиков (...). Все возмутительные рукописи ходили под моим именем (...). Если б я был потребован комиссией, то я бы, конечно, оправдался, но меня оставили в покое, и, кажется, это не к добру»³⁹.

Томясь в Михайловском, куда по царскому приказу его «перевели» из южной ссылки, Пушкин весной 1826 г. обратился к В. А. Жуковскому с просьбой походатайствовать о нем перед молодым царем. «Может быть, — писал опальный поэт, — его величеству угодно будет переменить мою судьбу. Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости»⁴⁰.

Что же ответил на эту просьбу Жуковский, прежде так много и охотно хлопотавший о смягчении участи поэта, когда Александр I выбирал «место» для его первой ссылки? «В теперешних обстоятельствах, —

³⁵ Там же. С. 133.

³⁶ *Благой Д. Д.* Душа в заветной лире. С. 312.

³⁷ *Мицкевич А.* Собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 92—93.

³⁸ См.: *Якушкин И. Д.* Записки, статьи, письма декабриста. М., 1951. С. 544.

³⁹ *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 10. С. 163.

⁴⁰ Там же. С. 158.

читаем мы в письме Жуковского от 12 апреля 1826 г., — нет никакой возможности ничего сделать в твою пользу. Ты ни в чем не замешан, это правда. Но в бумагах каждого из действовавших находятся стихи твои. Это худой способ подружиться с правительством».

Даже и в то опасное время Жуковский не мог не сказать, как он ценит гений своего «победителя-ученика»: «Ты знаешь, как я люблю твою музу и как дорожу твоею благоприобретенною славой: ибо умею уважать Поэзию и знаю, что ты рожден быть великим поэтом и мог бы быть честью и драгоценностью России». Но какой России? Благонравенный Жуковский верил в Россию монархическую, до конца дней своих надеясь увидеть на троне просвещенного монарха. А ученик его нашел, оказывается, другую — молодую Россию и стал ее кумиром. В том же письме учитель «выговаривает» Пушкину: «Наши отроки (то есть все зреющее поколение)... познакомились с твоими буйными, одетыми прелестью поэзии мыслями; ты уже многим нанес вред неисцелимый. Это должно заставить тебя трепетать». И — в заключение — «отеческий» совет: «Не просись в Петербург. Еще не время»⁴¹.

«Время» определил царь. После специального «вояжа» опытного сыщика в место ссылки Пушкина для сбора сведений о его «поведении» поэт был доставлен в Москву, где недавно коронованный на царство Николай I при встрече с ним разыграл роль милостивого самодержца. Герцен был совершенно прав, утверждая, что царь «своею милостью (...) хотел погубить его (Пушкина. — К. Л.) в общественном мнении, а анаками своего расположения — покорить его»⁴².

Нельзя не признать, что этот замысел царя-лицедея ставил Пушкина в трудное положение. Не только сам он, долгие дни и недели ожидавший привлечения к следствию по делу декабристов, но и многие из его знакомых, слышавшие о том, что имя поэта беспрестанно пазывалось во время допросов участников восстания, удивлялись тому, что он не был заключен в Петропавловскую крепость.

А позднее, когда стало широко известно, что Пушкин не состоял в тайном декабристском обществе, возникла легенда о том, что декабристы не доверяли поэту.

Член литературного общества «Арзамас», принятый в него в 1817 г., участник литературно-театрального общества «Зеленая лампа», ставший одним из первых его членов, друг руководителей «Вольного общества любителей российской словесности», близких к декабристским организациям, Пушкин догадывался, а в год восстания на Сенатской площади узнал от своего друга декабриста И. И. Пущина о существовании и активной деятельности тайного политического общества.

Из «Записок» И. И. Пущина мы знаем, как глубоко был опечален Пушкин тем, что друзья не сочли возможным сообщить ему об этом раньше и — главное — тем, что его не принимали в члены общества⁴³.

Из воспоминаний И. И. Пущина о Пушкине, вызвавших восторженный отзыв А. И. Герцена («Что за гиганты были эти люди 14 декабря и что

⁴¹ Жуковский В. А. Соч. СПб., 1878. Т. 13. С. 271.

⁴² Герцен А. И. Указ. соч. Т. 7. С. 206.

⁴³ См.: Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1956. С. 69—70, 72, 82.

за талантливые натуры!»⁴⁴), легко увидеть, что декабристы, зная импульсивный характер поэта, действительно долгое время остерегались от привлечения его к конспиративным делам тайного общества: он невольно мог раскрыть и себя, и тех, кто вовлек его в общество. Особенно опасным и попросту невозможным был прием Пушкина в члены общества в годы его двух ссылок (на юг и в Михайловское), когда он находился под постоянным надзором.

И тем не менее декабристы-северяне решили принять поэта в свое общество (южане, готовившиеся к вооруженному захвату власти, принимали в свои ряды почти одних военных). Сып знаменитого декабриста С. Г. Волконского, Михаил Сергеевич, писал: «Пушкин, гений которого освещал мое детство и юность, был мне близок по отношению его к отцу и к Раевскому, так что я всю жизнь считал его близким себе человеком. Не знаю, говорил ли я вам, что моему отцу было поручено принять его в общество и что отец этого не исполнил. «Как мне было решиться на это, — говорил он мне не раз, — когда ему могла угрожать плаха»⁴⁵.

«Записки о Пушкине» И. И. Пущина, свидетельство М. С. Волконского и другие материалы по истории декабризма дают все основания для следующих выводов: декабристы, будучи уверенными в том, что поэт был их единомышленником, и зная о его страстном желании принять участие в их «деле», не решились подвергать Пушкина опасности, на которую сознательно обрекали себя.

Как слово прощания, как братская мольба и завещание воспринимается письмо Рылеева Пушкину от 20 ноября 1825 г., дошедшее до адресата за две недели до восстания. «На тебя, — писал Рылеев, — устремлены глаза России; тебя любят, тебе подражают. Будь Поэт и гражданин»⁴⁶.

Изучение следственных дел декабристов показало, что каждый из них — за редчайшим исключением — стремился избавить Пушкина от репрессий, и поэтому Следственная комиссия не смогла обвинить поэта в прямых связях с декабристскими организациями. Комиссия не добилась от видных участников декабристского движения, давно и близко знавших Пушкина, сведений о том, кому и когда он передавал «для распространения» свои стихи, запрещенные цензурой.

Не будет преувеличением сказать, что своим молчанием о связях с Пушкиным декабристы его спасли. А клеветы поэта его «спасителем» называли Николая I.

И, словно бы подтверждая обоснованность этой выдумки, Пушкин пишет «Стансы» царю, в которых призывает Николая «во всем быть прашуру подобным», т. е. продолжать дело Петра Великого, царя-реформатора. Люди, радостно встретившие возвращение поэта из ссылки, усмотрели в «Стансах» угождение перед властью, «начали даже клеветать на него, возводить на него обвинение в ласкательстве, наущничестве и шпионстве перед государем», — сообщает один из современников этих событий⁴⁷.

⁴⁴ Герцен А. И. Указ. соч. Т. 26. С. 291.

⁴⁵ Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 163. Вл. Ф. Раевский — поэт-декабрист, с которым Пушкин познакомился и сблизился в Кишиневе.

⁴⁶ Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 455.

⁴⁷ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 39.

Надежда поэта увидеть в Николае «другого Петра» (а в этом и состояла главная идея «Стансов») была утопией, принесшей ему жесточайшее разочарование. В годы реакции, наступившей после разгрома декабристских организаций, на плечи Пушкина легла тягчайшая историческая ответственность. Об этом прозорливо писал Герцен в книге «О развитии революционных идей в России», подчеркнувший, что в ту пору «только авонкая и широкая песнь Пушкина раздавалась в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, полнила своими звуками настоящее и посылала свой голос в далекое будущее. Поэзия Пушкина была залогом и утешением»⁴⁸.

К первой годовщине казни декабристов поэт написал стихотворение «Арион», где говорит о своем главном деле, которому продолжает служить после постигшей его друзей катастрофы: «Я гимны прежние пою».

За те двенадцать лет жизни, которые судьбе было угодно подарить Пушкину в последекабристскую эпоху, он обогатил русскую литературу творениями, определившими пути ее развития на многие годы вперед. Среди них — роман «Евгений Онегин», драма «Борис Годунов», роман «Капитанская дочка», поэма «Медный всадник», повести Белкина, маленькие трагедии, шедевры лирической поэзии... Определяя меру апачения Пушкина, Белинский утверждал, что поэт «принадлежал к числу тех великих исторических натур, которые, работая для настоящего, приготавливают будущее». По убеждению Белинского, «Россия по преимуществу страна будущего...»⁴⁹, и потому такое значение придавал он пушкинскому наследию.

Критик предсказывал, что наступит время, когда Пушкин «будет поэтом классическим, по творениям которого будут образовывать и развивать не только эстетическое, но и нравственное чувство...»⁵⁰. Белинский не имел возможности сказать о роли великого поэта в воспитании гражданского и патриотического чувств у своих читателей, о связях великого поэта с деятелями освободительного движения его времени. Но именно это имел он в виду, когда писал о том, что Пушкин был «совершенным выражением своего времени», что он «заплатил дань всем великим современным событиям, явлениям и мыслям».

Не многим из великих поэтов и писателей мира было присуще такое же острое восприятие движения времени и связанных с ним перемен, каким обладал Пушкин. В последнем стихотворении, входящем в цикл посвящений лицейским годовщинам, Пушкин пишет:

Всему пора: уж двадцать пятый раз
Мы празднуем Лицея день заветный,
Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!
Не даром — нет! — промчалась четверть века!
Не ссутите: таков судьбы закон;
Вращается весь мир вкруг человека, —
Ужель один недвижим будет он?

⁴⁸ Герцен А. И. Указ. соч. Т. 7. С. 214—215.

⁴⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 336.

⁵⁰ Там же. С. 579.

Идея развития, одна из важнейших в мировосприятии Пушкина, во многом определила его роль «великого реформатора русской литературы» (Белинский).

Близость Пушкина к декабристам, к их общественно-политическим воззрениям не могла помешать ему вести споры с К. Рылеевым и А. Бестужевым по литературным вопросам. Причем особенно острый характер их споры приобрели в 1825 г. и велись в течение десяти месяцев (до начала восстания). Известно, что «неприятие» Пушкиным «Дум» Рылеева, герои которых, по мнению Пушкина, были «рупорами» идей их автора⁵¹, глубоко огорчало последнего. Но и Рылееву, и другим поэтам, и писателям-декабристам было ясно, что, ведя споры с ними, Пушкин стремился повести русскую литературу к новым рубежам.

В литературе о Пушкине уже отмечалось, что он был одним из немногих современников декабрьского восстания, кому были ясны причины его неудачи.

Прямой ответ на этот вопрос содержится в драме «Борис Годунов» (законченной за месяц с небольшим до восстания). Его дают предки поэта — Афанасий и Гаврила Пушкины. Первый называет царя Бориса тираном, а царь говорит о нем как о представителе «мятежного рода». Второй утверждает, что терпит неудачу те «мятежи», которые не поддержаны «мнением народным».

Так Пушкин пришел к важнейшей теме нашей литературы — революция и народ, положив начало ее разработки в «Борисе Годунове», в «Истории Пугачева», «Медном всаднике», в десятой главе «Евгения Онегина» и других произведениях.

«Началом всех начал» назвал Пушкина Горький. К Пушкину, как мы видим, приводят нас поиски истоков, «начала» постановки литературой вопросов, зримо выдвигавшихся на первый план русской действительностью. И не только русской.

В статье акад. М. В. Нечкиной «Декабристы во всемирно-историческом процессе» утверждается, что с декабрьским восстанием 1825 г. «Россия вступила во всемирно-историческое движение»⁵². Называя Пушкина «певцом и другом» декабристов, советские исследователи установили, что к концу 30-х годов прошлого века на Западе, «когда отношение к русской литературе было еще в достаточной мере скептическим», имели место выступления, в которых было дано «первое и решительное утверждение самобытности и оригинальности нашего поэта»⁵³. Так, в 1838 г. с большой статьей о Пушкине выступил авторитетный немецкий критик Фарнгагс фон Энзе. Любопытно, что он взял Пушкина под защиту от... русских критиков.

«Русские сами, — писал он, — по скромности или из осторожности называют нередко Пушкина подражателем. Такое определение кажется мне очень несправедливым (...). Если, читая Пушкина, мы вспоминаем порой Байрона, Шиллера или их предшественников — Шекспира и Ариосто, то что из этого следует? Только то — с кем мы можем

⁵¹ См.: Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 10. С. 143—144.

⁵² Вопр. истории. 1975. № 12. С. 11.

⁵³ Нейштадт Вл. Пушкин в оценке западноевропейской критики // Вестн. АН СССР. 1937. № 2—3. С. 206.

сравнивать Пушкина, а вовсе не то, от кого мы должны его производить»⁵⁴.

Уже из этих слов критика очевидно, что он поставил Пушкина рядом с величайшими поэтами мира. В конце статьи он пишет: «Одной песни Пушкина достаточно, чтобы русская поэзия смело поставила себя в ряд со всякой другой поэзией, достигшей высочайшей ступени развития».

Комментируя статью Фарнгагена, Вл. Нейштадт замечает: «Это было, между прочим, первое признание, что русская литература вошла полноправным членом во всемирную литературу. И этим она была обязана Пушкину»⁵⁵.

Уже в 1839 г. статья Фарнгагена о Пушкине была дважды опубликована в России в переводе с немецкого и хорошо встречена большинством читателей и передовой критикой. «Не можем удержаться, (...) чтобы не поговорить об этой прекрасной статье», — писал Белинский. Она «вдвойне важна для русской публики — и как дельная и верная оценка ее великого поэта, и как оценка, сделанная иностранцем, — обстоятельство драгоценное для нашего патриотического чувства»⁵⁶.

Резкое несогласие с высокой оценкой Пушкина немецким автором высказал Н. А. Полевой, увидевший в его статье «образчик упадка современной критики и философии в Германии»⁵⁷.

Советские пушкиноведы установили, что Фарнгаген и Белинский дали сходные трактовки изображения роли народа в трагедии «Борис Годунов», и в особенности ее заключительной сцены, смысл которой выражает знаменитая ремарка «Народ безмолвствует». Народ не может оказать поддержку Самозванцу, кровавым путем проложившему себе дорогу к царскому трону.

Понятно, почему и охранительная, и буржуазно-либеральная критика и на Западе, и на родине поэта восставала против такой трактовки народных сцен в «Борисе Годунове». Речь шла об очень важных вещах. Народные сцены в «Борисе Годунове» связаны «с завоеванием понимания народа, как конкретной драматической силы, и с завоеванием реально-исторического мышления в политических вопросах; это было движение вперед по пути углубления передовой мысли, уже демократической в своем существе»⁵⁸.

Оно было открытием Пушкина, обогатившим отечественную и мировую литературу. Сделано оно было гениальным мыслителем и художником на путях изучения освободительных движений — русских и зарубежных, — происходивших в далеком прошлом и при его жизни.

⁵⁴ Там же. С. 207.

⁵⁵ Там же. С. 209.

⁵⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 3, С. 182. Подробнее об отношении Белинского к статье Фарнгагена см.: Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-ист. исследования. Л., 1972. С. 213—214.

⁵⁷ Сын Отечества. 1839. Т. VII. № 1, отд. IV. С. 44.

⁵⁸ Гукровский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.

Из всех великих русских писателей, являвшихся выдающимися деятелями русского революционно-освободительного движения, первым, кого узнал зарубежный мир, был А. И. Герцен. К числу бесспорных всемирно-исторических заслуг Герцена как писателя и революционного деятеля принадлежит его вклад в установление и развитие контактов и связей России со странами Запада и западно-европейских стран с Россией.

От Герцена более чем от кого-либо другого Европа, а за нею и весь остальной мир узнавали в 50—60-е годы прошлого века правду о русском народе, о его угнетенном положении, об освободительной борьбе в России и о той роли, которую играла в ней литература.

Как же складывались жизнь и деятельность Герцена за рубежом? Что поведал он Западу о своей родине и что узнала от него Россия о событиях на Западе?

Когда Герцен отправился за границу — а произошло это в январе 1847 года, — он еще не знал, сколько времени продлится его разлука с родиной. Но уже через два года он пишет послание к московским друзьям с красноречивым заглавием «Прощайте!» и включает его в книгу «С того берега». В нем Герцен извещает друзей о своем решении остаться в эмиграции надолго и поясняет его мотивы. Их — два. «Я, — пишет Герцен, — остаюсь здесь не только потому, что мне противно, переезжая через границу, снова надеть колодки, но для того, чтобы работать. Жить сложна руки можно везде; здесь мне нет другого дела, кроме нашего дела. . . Я здесь полезнее, я здесь бесцензурная речь ваша, ваш свободный орган, ваш случайный представитель».

Второй мотив принятого Герценом решения объяснен столь же четко и определенно. «Для русских, — говорит он, — за границей есть еще другое дело. Пора действительно знакомить Европу с Русью. Европа нас не знает; она знает наше правительство, наш фасад и больше ничего. . . Пусть она узнает ближе народ, которого отроческую силу она оценила в бое, где он остался победителем⁵⁹.

Обе поставленные перед собою цели — стать «свободным органом» русского народа и «запознакомить Европу с Русью» — Герцен начал осуществлять с первых же дней своего пребывания за границей.

Особенно интенсивно, планомерно и успешно он делал это, живя в Англии.

Напомним, что из двадцати трех лет, проведенных Герценом в эмиграции, более половины проведены им на английской земле. О значении, которое имели для него эти годы, искренне и подробно рассказал он сам. Шестая часть знаменитой книги Герцена «Былое и думы» озаглавлена — «Англия». В подзаголовке обозначены две даты: 1852—1864.

На этой земле пройдут двенадцать лет жизни и деятельности Герцена, заполненных кипучим трудом, борьбой, творчеством. Через год по приезде в Англию он основал Вольную русскую типографию, печатавшую листовки, прокламации, брошюры, статьи революционного содержания.

⁵⁹ Герцен А. И. Указ. соч. Т. 6. С. 16—17. Далее ссылки на это изд. даются в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской — страниц.

Два года спустя, в 1855 г., Герцен начинает издавать альманах «Полярная звезда». А еще через два года, в 1857 г., Герцен вместе с Н. П. Огаревым начал издание знаменитой газеты «Колокол», со страниц которой обратился к русскому народу и обществу с «вольным русским словом» (В. И. Ленин).

Отметим, что из восьми книг «Полярной звезды» семь вышли в Лондоне и лишь одна — в Женеве. По замыслу Герцена, «Полярная звезда» должна была стать «убежищем всех рукописей, тонущих в императорской цензуре, всех изувеченных ею». Из России хлынул к Герцену такой поток материалов, что в дополнение к «Полярной звезде» он и Огарев стали выпускать с 1856 г. сборники «Голоса из России». Всего их вышло девять выпусков.

«Колокол» был задуман как «прибавочные листы» к альманаху «Полярная звезда» и сначала печатался в виде ежемесячного, а через два года — еженедельного, издания. Став «протестом России», «Колокол» приобрел колоссальное влияние, могучую власть над умами. В виде приложения к нему издатели стали выпускать листы с грозным названием «Под суд!», а в качестве другого приложения — листок «Общее вече», предназначенный, как принято говорить в наше время, для широкого, массового читателя.

На страницах «Полярной звезды» были напечатаны запрещенные в России стихотворения Пушкина «Вольность» и «Деревня», стихи Рыльева, стихотворение Лермонтова «Смерть поэта» — пламенный отклик на гибель Пушкина. Там же впервые было опубликовано знаменитое письмо Белинского к Гоголю.

В герценовской Вольной русской типографии были напечатаны «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева, «Записки декабристов» в трех томах, «Исторический сборник» в двух томах. Эти издания содержали исключительной ценности материалы по истории русского освободительного движения.

Хотя в Предисловии к первому номеру «Колокола» Герцен предупредил, что его издание «посвящено исключительно русским интересам», «Колокол», как и «Полярная звезда», привлек к себе внимание передовых умов не только России, но и Запада.

Это и не могло быть иначе, поскольку вопросы, которые ставились Герценом в его изданиях, имели значение отнюдь не только национальное.

В предисловии к переводу на английский язык глав из второй части «Былого и дум» «Тюрьма и ссылка», опубликованному в Лондоне в 1855 г., издатель писал: «Мы сожалеем, что г. Герцен не ступил на гостеприимную почву Англии ранее, для того чтобы соорудить здесь свою батарею против ненавистного русского деспотизма и тем самым способствовать общим интересам человечества»⁶⁰.

О своем стремлении направить издания Вольной русской типографии в сторону «общих интересов человечества» Герцен пишет в предисловии к первому номеру «Колокола»: «...езде, во всем, всегда быть со стороны воли — против насилия, со стороны разума — против предрассудков, со стороны науки — против изуверства, со стороны развивающихся

⁶⁰ Цит. по: Прийма Ф. Я. Русская литература на Западе. Л., 1970. С. 135.

народов — против отстающих правительств. Таковы общие догматы наши».

Этими устремлениями определялись все стороны многогранной деятельности Герцена — мыслителя, революционера, публициста, автора многих замечательных художественных произведений, вошедших в русскую и мировую классику.

Одним из таких произведений Герцена служит его всемирно известная книга «Былое и думы». До сих пор литературоведы спорят о том, к какому жанру отнести это замечательное сочинение — к мемуарам, исповеди, автобиографии, семейной хронике, к художественной истории русской и западноевропейской жизни более чем за полвека. Здесь слились воедино эпика и лирика, национально-народное и глубоко личное, история и философия, социология и психология, воспоминания о прошлом, настоящее и взгляд в будущее. Все это соединилось вместе, в неразъединимый сплав мысли и чувства, тревог и раздумий гениального автора.

«„Былое и думы“ — не историческая монография, — поясняет Герцен, — а отражение истории в человеке...» И — далее: «Тут все принадлежит не моей биографии, а биографии рода человеческого».

Содержание «Былого и дум» четко делится на два раздела, первый из которых по характеру материала можно назвать русским (1812—1860), а второй — западноевропейским (1847—1867). Уже в главах первого раздела книги мысль автора нередко обращается к теме «Восток—Запад», в главах же второго раздела эта тема становится главенствующей.

Никакая другая работа Герцена не раскрывает с такой полнотой его интернациональные связи, как «Былое и думы». Более двадцати лет, проведенных Герценом в эмиграции, сделали его свидетелем многих значительных событий жизни Западной Европы. Он приобрел возможность близко узнать целый ряд выдающихся деятелей национально-освободительного и революционного движений, видных писателей и других представителей художественной интеллигенции.

Герцен показал себя в этой книге блестящим мастером литературного портрета. «В характеристике людей, с которыми он сталкивается, — писал о Герцене Тургенев, — у него нет соперников».

Особенно удались ему портреты людей, имена которых уже в то время были известны во многих странах мира — итальянцев Гарибальди и Маццини, англичанина Роберта Оуэна, французов Виктора Гюго, Пьера Жозефа Прудона и Луи Блана, венгра Лайоша Кошута, поляка Станислава Ворцеля и др. О выдающихся представителях международной революционной эмиграции, обосновавшейся в ту пору в Англии, Герцен подробно и ярко пишет в шестой части «Былого и дум» (гл. «Горные вершины» и «Эмиграция в Лондоне»).

Когда вышел в свет английский перевод первых двух частей «Былого и дум», озаглавленных автором «Тюрьма и ссылка»⁶¹, на него откликнулись многочисленные газеты и журналы Англии.

⁶¹ Издатели произвольно изменили это название на другое — «Моя ссылка в Сибирь». Поскольку автор книги никогда не был в Сибири, это дало повод некоторым органам прессы поднять против него клеветническую кампанию. (Об этом эпизоде Герцен рассказал в седьмой главе шестой части «Былого и дум». — XI, 166—167).

В ту пору Герцен получил письмо от своего друга, итальянского революционера Аврелио Саффи: «Я проследил с великим удовольствием критику или, точнее сказать, дань удивления английских журналов вашей книге, — писал Саффи. — Я прочел ее всю и сам всей душой чувствую, что другого приема и не могло быть. Это — творение, которое останется. . . В вашей книге слово есть одновременно и мысль, и чувство, и действие — вот секрет ее успеха».

В 1855—1862 гг. вышли переводы «Былого и дум» на английский, немецкий, французский языки. Многие газеты и журналы опубликовали отрывки из книги. Имя ее автора быстро приобретало всеевропейскую известность.

Письмо В. Гюго Герцену, посланное 15 июля 1860 г., дает живое представление о впечатлении, которое «Былое и думы» произвели на выдающихся современников автора этого произведения.

«Дорогой соотечественник по изгнанию, — писал Гюго, — ибо в настоящее время изгнание является отечеством честных душ — жму вашу руку. Благодарю вас за прекрасную книгу, которую вы мне прислали. Ваши воспоминания — это летопись чести, веры, высокого ума и добродетели. Вы умеете хорошо мыслить и хорошо страдать — два высочайших дара, какими только может быть наделена душа человека. Из глубины сердца поздравляю вас.

(. . .) Вы заставляете ненавидеть деспотизм, вы способствуете уничтожению чудовища, в вас виден неустрашимый боец и великодушный мыслитель. Я с вами!».

«Я с вами!» Это был голос не только Гюго, но и других лучших представителей интернациональной эмиграции, стремившихся к сплочению своих сил, видевших в Герцене деятеля, обладавшего громадным международным авторитетом.

О том, как велик был уже тогда авторитет Герцена, свидетельствует лондонская газета «The Leader», поместившая 21 января 1860 г. рецензию на французское издание «Былого и дум». «Из Лондона, — пишет газета, — этот один человек оказывает такое влияние на Россию, примера которому публицистическая литература еще никогда не давала; и все, что он делает и создаст для России, в то же время становится достоянием остальной Европы. Ему удалось стать в Англии творцом свободной прессы для России, прогрессу которой он мощно содействует, и вся Европа с большим интересом и сочувствием смотрит на все возрастающую энергию его деятельности».

Переводивший на немецкий язык герценовские произведения «С того берега» и «Письма из Франции и Италии», лично знавший Герцена Фридрих Капп писал об их значении для Германии: «Русский обогатил нашу литературу своим значительным, можно сказать, классическим вкладом»⁶².

В исследовании «Герцен и его венгерские современники» профессор И. Шётер указывает на особый интерес его соотечественников к книге «О развитии революционных идей в России», называя ее «книгой о русской литературе». Интерес, который она вызвала в Венгрии, пишет

⁶² Проблемы изучения Герцена. М., 1963. С. 341.

исследователь, «вскоре распространился на произведения Гоголя, Тургенева, Лермонтова, Толстого». Найдя друзей среди венгерских революционеров-эмигрантов, Герцен, по словам И. Шётера «содействовал тому, чтобы венгерская литература нашла себе друга в литературе русской»⁶³. Герцен придавал большое значение популяризации русской художественной литературы в странах Западной Европы.

В 1851 г. на немецком и французском языках была издана работа Герцена «О развитии революционных идей в России». Когда он переехал в Лондон, его друг, известный чартистский поэт и общественный деятель Уильям Линтон, переводил ее на английский язык, пользуясь советами автора.

В этой работе Герценом дана сжатая, но вместе с тем глубокая характеристика истории России от древности до середины XIX в., а также истории русской литературы.

Освещая литературный процесс в России, характеризуя взгляды и творчество писателей-декабристов, Пушкина, Лермонтова, Гоголя и других наших классиков, Герцен показал неразрывную связь передовой отечественной литературы с освободительным движением.

Подобно декабристам и Белинскому, Чернышевскому и Добролюбову, Герцен смотрел на искусство и литературу как на могучую силу общественного прогресса, какой они становятся, когда тесно связаны с современностью, и несут в себе идеи социального освобождения. «Чем кровнее, чем сильнее вживается художник в вопросы современности, — утверждал Герцен, — тем сильнее они выражаются под его кистью».

Хрестоматийную известность приобрели слова Герцена из его книги «О развитии революционных идей в России»: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести» (VII, 198).

В фольклоре, выразившем чувства, мысли, надежды закабаленного народа, Герцен видит истоки того «неутомимого протеста», «протеста горячего, безостановочного», который стал главной характеристической чертой отечественной литературы во все периоды ее истории.

Первым автором, в произведениях которого «проступает демонический принцип сарказма и изгойства», Герцен называет Фонвизина. Вслед за ним этому принципу «суждено было пройти сквозь всю русскую литературу и стать в ней господствующим». «Из глубины пробудившейся совести» возникло «новое отрицание существующего порядка».

Оно родилось в среде декабристов. «... Знаменитый Рылеев (...) и его друзья, — пишет Герцен, — придали русской литературе энергию и воодушевление, которыми она никогда не обладала ни раньше, ни позже. То были не только слова, то были дела». Герцен высоко оценивал роль литературы, которую она играла в дворянский период русского освободительного движения. «Влияние литературы в подобном обществе, — говорит он, — приобретает размеры, давно утраченные другими странами Европы. Революционные стихи Рылеева и Пушкина можно найти в руках у молодых людей в самых отдаленных областях империи. Нет ни одной

⁶³ Там же. С. 403.

благовоспитанной барышни, которая не знала бы их наизусть, ни одного офицера, который не носил бы их в своей полевой сумке, ни одного поповича, который не снял бы с них дюжину копий» (Там же).

Герцен с большой точностью определил причины неудачи восстания декабристов: «...Пестель заблуждался: ни друзья его не могли подготовить социальную революцию, ни народ участвовать в общем деле с дворянством, — но, — добавляет Герцен, — только великим людям дано ошибаться подобным образом, предвосхищая движение масс» (VII, 200).

Величайшее значение подвига декабристов Герцен видел в том, что «безмолвие, немая пассивность были нарушены; с высоты своих виселиц эти люди разбудили душу нового поколения — повязка спала с глаз». Слова эти предваряют известное ленинское суждение: «декабристы разбудили Герцена». Источником этого суждения служат и ленинский анализ преемственности поколений в революционно-освободительном движении, и собственные признания писателя.

Вслед за характеристикой и оценкой деятелей декабристского движения в книге Герцена «О развитии революционных идей в России» идут поразительные по глубине и силе, афористически сжатые характеристики Пушкина и его младших современников — Лермонтова и Кольцова.

Герцен указывает, что незадолго до начала мрачного николаевского царствования в нашей литературе «появился великий русский поэт Пушкин, а появившись, сразу стал необходим, словно русская литература не могла без него обойтись. Читали других поэтов, восторгались ими, но произведения Пушкина — в руках у каждого образованного русского, и он перечитывает его всю жизнь» (VII, 201).

Герцен видит в Пушкине поэта, чье творчество «не проба пера, не литературный опыт, не упражнение». Его поэзия — «его призвание» и «она становится зрелым искусством» (VII, 201).

Одним из первых в нашей критике Герцен указал на мировое значение Пушкина. «Пушкин, — говорит он, — как нельзя более национален и в то же время понятен для иностранцев».

Герцен, как и Белинский, и, пожалуй, более определенно, нежели Белинский, говорит о Пушкине как художнике-реалисте: «Русский поэт реален во всем, — в нем нет ничего болезненного, ничего от того преувеличенного патологического психологизма, от того абстрактного христианского спиритуализма, которые так часто встречаются у немецких поэтов» (VII, 202).

Герцен подчеркивал близость поэта своему времени: «У Пушкина была пантеистическая и эпикурейская натура греческих поэтов, но был в его душе и элемент вполне современный. Углубляясь в себя, он находил в недрах души горькую думу Байрона, едкую иронию нашего века» (Там же).

Исключительно интересно освещается Герценом проблема «Пушкин и Байрон», до настоящего времени занимающая и отечественных и зарубежных пушкинистов. Не отрицая того, что «английский поэт действительно оказал сильное влияние на русского», Герцен пишет, что вслед за первыми поэмами, «в которых очень сильно ощущается влияние Байрона», Пушкин «с каждым новым произведением становится все более оригинальным. К концу творческой деятельности «Пушкин и Бай-

рон, — по мысли Герцена, — совершенно отдаляются друг от друга». Итог их деятельности был различным. Байрон не ждал ничего от будущего. «Пушкину были ведомы все страдания цивилизованного человека, но он обладал верой в будущее, которой человек Запада уже лишился». Его обращение к русской истории — собирание материалов о Пугачеве, создание «Бориса Годунова» — свидетельствовало о том, что, как пишет Герцен, «он обладает инстинктивной верой в будущность России».

Новое состояние духовной жизни России сложилось после того, как стало очевидным, что «народ остался равнодушным зрителем 14 декабря», и уже «не оставалось никаких иллюзий» относительно того, что «порвалась всякая связь» между народной Россией и ее образованной частью.

«Необходимо было ее восстановить, но каким образом? Вот в чем состоял основной вопрос (...). Душой всех мыслящих людей овладела глубокая грусть, — пишет Герцен. — Одна лишь звонкая и широкая песнь Пушкина звучала в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполняла мужественными звуками настоящее и посылала свой голос в отдаленное будущее. Поэзия Пушкина была залогом и утешением» (VII, 214—215).

14 декабря 1825 г. подвело роковую черту под целой эпохой духовного развития русского общества. Оно «слишком глубоко отделило прошедшее, чтоб можно было продолжать предшествующую ему литературу».

Новую эпоху русской поэзии выразили два поэта — Лермонтов и Кольцов. «То были, — говорит Герцен, — два мощных голоса, доносившиеся с противоположных сторон (...). Пистолетный выстрел, убивший Пушкина, пробудил душу Лермонтова» (VII, 224).

Герцен ценил Лермонтова как великого выразителя идей и настроений последекабрьского поколения передового русского общества: «То не были уже идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса, то были сомнения, отрицания, злобные мысли. Свыкшись с этими чувствами, Лермонтов не мог найти спасения в лиризме, как находил его Пушкин» (VII, 225).

Когда Герцен пишет о гибели Лермонтова, о его ранней смерти, он обрушивает горестные проклятия на голову «чудовища», называемого николаевской Россией, этой «бездонной пропасти», поглощающей «величайшие таланты».

Глубокой симпатией согрето герценовское отношение к Кольцову. Его голос поднялся «из самой глубины нации». Кольцов, утверждает Герцен, «был истинный сын народа». Когда поэт обрел свой голос, он «создал народные песни, их немного, но каждая — шедевр». Герцен подчеркивает, что они — «настоящие песни русского народа», поэт «показал, что в душе русского народа кроется много поэзии» (VII, 226).

В книге «О развитии революционных идей в России» Герцен много внимания уделил Гоголю, говоря о его народности, самобытности, о сложностях и превратностях его жизни и творческого пути.

В той же герценовской работе дана высокая оценка значения Гоголя, народности его творчества. «Гоголь принадлежал к народу по своим вкусам и по складу своего ума», — утверждает Герцен. Как писатель, Гоголь «совершенно независим от иностранного влияния; он не знал никакой литературы, когда имел уже имя». Пусть эти соображения

Герцена не вполне точны. Важно другое: его стремление всячески подчеркнуть действительно уникальную самобытность великого художника.

Герцен находил, что в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в «Ревизоре» и «Мертвых душах» проявились разные свойства гоголевского комизма. «Наивные и прелестные образы» в ранних произведениях и образы «самых заклятых врагов» писателя в комедии и поэме. «Никем еще до Гоголя не был прочитан столь полный курс патологической анатомии русского чиновника. С хохотом на устах он без пощады проникает в самые сокровенные складки этой нечистой и злобной души». Так пишет Герцен, увидевший в «Ревизоре» и «Мертвых душах» «ужасную исповедь современной России...».

Автор «Ревизора», говорит Герцен, пришел в отчаяние, узнав, что «император Николай умирал со смеху, присутствуя на представлениях» комедии. Гоголь «счел своей обязанностью разъяснить, что его комедия не только очень смешна, но и очень печальна, что за смехом кроются глужие слезы».

В «Мертвых душах» Герцен видит «историю болезни, написанную мастерской рукой».

Однако выводы, которые делает Герцен из анализа творчества Гоголя, как небо от земли, отличаются от позднейших его интерпретаций, делавшихся, например, представителями русского «веховского» литературоведения или некоторыми современными буржуазными русистами и славистами. Для всех них Гоголь — скептик, мистик, потерявший рассудок от беспредельного отчаяния.

Характеризуя сатиру Гоголя как «крик ужаса и стыда», Герцен пишет: «Но такой крик мог раздаться только из груди, еще не совсем пораженной болезнью, полной стремлением к возрождению. Кто откровенно сознается в своих слабостях и пороках, тот чувствует, что они не составляют его сущности, что они еще не окончательно его поглотили...» (VII, 226).

Необычайно высоко оценивает Герцен роль и значение русской литературы в статье «Русский народ и социализм»: «После крестьянского коммунизма, — пишет он, — ничего так глубоко не характеризует Россию, ничто не предвещает ей столь великой будущности, как ее литературное движение» (VII, 329).

В последующих герценовских работах освещаются новые этапы развития русской литературы и ее связей с освободительным движением. К числу наиболее капитальных из них относятся предисловие к немецкому изданию романа Д. В. Григоровича «Рыбаки» — «О романе из народной жизни», «Новая фаза в русской литературе», «Еще раз Базаров».

В статье «О романе из народной жизни» (1857), напечатанной в виде предисловия к немецкому изданию романа Д. В. Григоровича «Рыбаки», Герцен пишет о повороте русской литературы, состоявшем в усилении ее внимания к тому миру, который, как он пишет, «бродил по полям и работал». «Это было действительно великое открытие», — утверждал Герцен, связывая его с деятельностью писателей гоголевского направления.

Герцен высоко ставил «поэтически написанный обвинительный акт

крепостничеству», каким явились «Записки охотника» Тургенева, а также лучшие повести Григоровича. «Имена Тургенева и Григоровича, — писал Герцен, — не будут никогда забыты ни русским крепостным, ни вольноотпущенным» (IX, 99).

С Тургеневым Герцена связывали многолетние дружеские взаимоотношения. Были годы, когда они часто встречались и переписывались. Тургеневу Герцен посвятил цикл своих писем «Концы и начала». Затем сближение Герцена с революционно-демократическим лагерем вслед за резким осуждением реформы 1861 г. привело его к разрыву отношений с прежними друзьями, в том числе и с Тургеневым.

После короткого периода «либеральной весны», вызванной ожиданиями перемен к лучшему вслед за отменой крепостного права, наступила, как писал Герцен, «консервативная фаза», пришла новая волна реакции. О ней Герцен подробно пишет в статье «Новая фаза в русской литературе» (1864). В эту пору, говорит Герцен, «самые выдающиеся люди предшествующего периода растерялись». К их числу он отнес и Тургенева, называя его артистом, художником, человеком, «далеким от всяких партий».

Громадной заслугой Тургенева Герцен всегда считал создание «Записок охотника», подчеркивая, что эти «очерки из жизни крепостных (...) принесли огромную пользу». Но далеко не все из последующих тургеневских произведений вызывали полное одобрение со стороны Герцена.

В годы консервативной «фазы» русской жизни Тургенев, как пишет Герцен, «становится человеком политики» и создает тенденциозные романы, в которых его герои превращались мало-помалу «из живых людей, какими они были раньше, в носителей мысли, скрытой за кулисами» (XVIII, 215—216).

Своим романом «Отцы и дети» писатель, по словам Герцена, решил задать «головомойку молодому поколению, постоянно противопоставляя ему поколение предшествующее...» (XVIII, 216).

Задавшись целью создать в романе «Отцы и дети» «тип русского передового молодого человека», Тургенев создал тип н и г и л и с т а. Этим воспользовались противники материализма и демократии. Большую долю вины за это Герцен возлагает на автора «Отцов и детей», находя, что им «время, тип, все было выбрано неудачно», ибо появление этого романа «совпало с возникновением реакции».

Герцен считал допустимым, и то «в известных пределах», говорить «о трагическом нигилизме Шопенгауэра, этого философа смерти» или «об эпикурейском нигилизме бессердечных созерцателей людских страданий (...). Но говорить о нигилизме молодых людей, пламенных и преданных, лишь прикидывающихся отчаявшимися скептиками, — это грубая ошибка» (XVIII, 216).

Столь резко критикуя роман «Отцы и дети», Герцен в то же время оценил его как «единственное замечательное произведение новой литературной фазы... фазы консервативной» (XVIII, 219).

«Неприятие» Герценом тургеневских романов «Накануне» и «Отцы и дети» было вызвано его стремлением взять под защиту н о в ы х л ю д е й России, которые к тому времени громко заявили о себе. Герцен назы-

васть их имена: это Белинский, Чернышевский, Гоголь. «Они, — говорит Герцен, — не представляют собой ни третьего сословия, ни вообще отдельного класса, но живую среду, которая черпала свою силу и снизу и сверху».

В новых условиях русской действительности они «начинают играть большую роль», а свое место в литературе берут, что называется, с бою. «Эти новые люди, — характеризует их манеру Герцен, — внесли в литературные формы некоторую жесткость, раздражение, нечто реакное, неумолимое; им недостает такта и иногда изящества. Это оскорбляет вкус луристов, не говоря уже об обидчивости камергеров от литературы». Здесь же Герцен дает изумительную характеристику Белинского, искренне восхищаясь его страстностью в отстаивании своих взглядов, его порывами, которые «увлекали вслед за ним всю молодежь. С пером в руке он (Белинский, — *К. Л.*) создавал свои импровизации, трепещущие от негодования, обвиняющие, проклинающие свинцовый свод, который его давил; он не имел времени надевать белый галстук, да он и не хотел надевать его» (XVIII, 217—218).

В кратких словах изложив биографию Белинского, Герцен замечает: «Это н и г и л и с т, сказали бы на реакционном жаргоне нашего времени». Но его судьи, продолжает Герцен, видели только резкости и угловатости характера великого критика и просмотрели «серьезную, трагическую сторону» его деятельности. «Терзаемый скептицизмом, он старается выработать холодную мысль и дерзкую речь; но юное сердце его переполняется, он жертвует собою, он погибает, отрицая самопожертвование».

Нарисовав яркий портрет Белинского, Герцен противопоставляет его образу главного героя романа «Отцы и дети». По герценовской мерке, «Тургенев сделал из своего нигилиста «брюзгу-племянника», наделенного кучей всевозможных пороков, — пороков, которые он боится исследовать глубже наружного их покрова».

Через несколько лет после написания статьи «Новая фаза в русской литературе» Герцен впервые познакомился с сочинениями Д. И. Писарева. Они произвели на него большое впечатление, в особенности статья «Базаров», посвященная тургеневскому герою. «Писарев, — говорит об этой статье Герцен, — знает сердце своего Базарова дотла, он исповедуется за него». «Базаров для Тургенева больше, чем посторонний, для Писарева больше, чем свой». И еще: «...он (Писарев, — *К. Л.*) заставил меня иначе взглянуть на роман Тургенева и на Базарова» (XX, кн. 2, с. 788).

Писаревская статья, названная именем главного героя романа «Отцы и дети», побудила Герцена еще раз сказать свое слово в затянувшейся полемике о тургеневском романе. В 1868 г. он выступил со статьей «Еще раз Базаров», придав ей форму двух писем к неназванному адресату⁶⁴.

Статья «Еще раз Базаров» воспринимается в ряду литературно-критических работ Герцена как итоговая. В ней еще и еще раз ставится Герценом важнейший вопрос не только о смене, а и о преемственности

⁶⁴ Им был Н. П. Огарев.

поколений в русском освободительном движении. Герцен снова, как и в полемике 50-х годов с Н. А. Добролюбовым, возвращается к оценке лиших людей, возражая Писареву, который в своей статье «Базаров» полностью отрицает их положительное значение в жизни и в литературе.

В то же время Герцен по-иному оценивает здесь образ Базарова, нежели он делал это прежде, когда отвергал его положительное значение. «...В соприкосновении с такими жалкими и ничтожными отцами, как Кирсановы, — говорит Герцен, — крутой Базаров увлек Тургенева, и вместо того, чтоб посечь сына, он выпорол отцов» (XX, кн. 1, с. 339).

Пойдя навстречу Писареву в признании высокого значения образа Базарова, Герцен добивался, чтобы критики-разночинцы переменили свои взгляды на представителей дворянской революционности. «...Не интереснее ли, — говорит он, — вместо того, чтобы стравлять Базарова с Рудиным, разобрать, в чем *красные нитки*, их связующие (...). Несходство их очевидно, но чем-нибудь были же они и близки друг другу» (Там же. С. 341).

Герцен открыто говорит о том, чего он добивался, вернувшись к полемике о тургеневском романе. Это очевидно из приводимых им слов из четвертого тома «Былого и дум»: «Хотелось бы спасти молодое поколение от исторической неблагодарности и даже от исторической ошибки. Пора отцам Сатурнам не закусывать своими детьми, но пора и детям не брать примера с тех камчадалов, которые убивают своих стариков» (Там же. С. 340).

При всех размоловках с Тургеневым, причиной которых были колебания писателя в сторону либерализма, Герцен видел в нем «величайшего современного русского художника» (XIV, 270). Эта оценка была дана Герценом на страницах «Колокола» в 1860 г., в пору, когда еще не затихла его полемика с «Современником» по поводу «лишних людей»⁶⁵, осложнившая его отношения с Н. Г. Чернышевским и Н. А. Добролюбовым, для которых лидерство либерально-дворянской интеллигенции в общественной жизни страны было уже исторически пройденным этапом. Герцен же брал под защиту «лишних людей» 40-х годов, относя к ним своих «бывших товарищей», да и самого себя.

Прозорливость Герцена, его историческая мудрость проявились в открытом признании значения новых людей, пришедших на смену поколению деятелей освободительной борьбы, к которому принадлежал он сам. Герцен назвал их штурманами будущей бури.

Герцен сумел преодолеть чувство отчужденности, которое в пылу полемики возникло у него к руководителям журнала «Современник» — Чернышевскому, Некрасову, Добролюбову.

Кровью сердца была написана им статья «Н. Г. Чернышевский» — потрясающий отклик на расправу царизма с автором романа «Что делать?». Критикуя в письмах к Огареву художественную форму этого произведения, Герцен в статье «Еще раз Базаров» указал на его жизненную правдивость и могучую силу воздействия на молодое поколение.

⁶⁵ Этот термин ввел в литературу И. С. Тургенев своим «Дневником лишнего человека» (1850).

«Русские молодые люди, присяжавшие после 1862 (года), — говорит Герцен, — почти все были из «Что делать?», с прибавлением нескольких базаровских черт» (XIV, 337).

Вынужденный жить далеко от родины, Герцен стремился не пропустить ни одного из выдающихся произведений русской литературы, появлявшихся в его эпоху. Громадное впечатление произвела на него книга Ф. М. Достоевского «Записки из Мертвого дома», которую он назвал «книгой ужасов» (XVIII, 219). О «Грозе» А. Н. Островского Герцен писал, что ее автор «проник в глубочайшие тайники неевропеизированной русской жизни и бросил внезапно луч света в неведомую дотоле душу русской женщины, этой молчаливицы, которая задыхается в тисках неумолимой и полудикой жизни патриархальной семьи». Герцен напомнил, что и в пьесах, написанных до «Грозы», драматург «избирал предметом своих произведений социальный слой, лежащий ниже образованного общества, и выводил на сцену потрясающие своей правдивостью образы». По свидетельству Герцена, драма «Гроза» оказала огромное воздействие на современников: «... и печать и читатели были потрясены». «С восхищением» читал Герцен повесть Л. Н. Толстого «Детство», а небольшой его рассказ «Метель» назвал «чудом» (XVIII, 219—220; XXVI, 11, 77).

Влияние Герцена на развитие отечественной литературы не ограничивалось его печатным словом, звучавшим со страниц «Колокола» и «Полярной звезды». Несмотря на категорические запреты со стороны царских властей, многие из выдающихся русских писателей стремились к личному общению с ним. В разное время у Герцена в Лондоне побывали Тургенев и Чернышевский, Островский и Лев Толстой, Достоевский и другие писатели. Их зарубежные встречи с Искандером в высшей степени интересны и значительны. Гости вели с Герценом долгие и оживленные беседы о русских и западноевропейских событиях, об отечественной и зарубежной литературе.

Эти вопросы занимали много места в беседах и переписке Герцена с его зарубежными знакомыми.

Интересно отметить, что зарубежные связи Герцена нашли отражение не только в основном тексте «Былого и дум», но и в «Дополнениях» к этой книге.

Раздел «Дополнений» завершается письмом Томаса Карлейля к Герцену от 13 апреля 1855 г. и ответом на него Герцена. Здесь, как бы подводя итоги всему, что он увидел, узнал, передумал за свою жизнь, Герцен сказал замечательные слова: «Без таланта борьбы и противодействия (<...> не было бы ни истории, ни развития)» (XI, 538).

Талант борьбы и противодействия — какая замечательная автохарактеристика! В этих словах выражено самое главное в Герцене, в его натуре, во всей его многогранной деятельности.

По-разному складывались взаимоотношения Герцена с русскими писателями — его современниками. Но самые значительные из них относились к нему с искренним и громадным уважением. Лев Толстой, например, отзывался о Герцене как об одном из самых глубоких мыслителей и блестящих писателей, ставя его по значению в русской литературе рядом с Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем. Толстой много раз

высказывал сожаление, что Герцен был насильственно «вынут из русской жизни» и вынужден жить далеко от родины. Книги Герцена, хранящиеся в Яснополянской библиотеке, испещрены пометками Толстого.

В романе «Воскресение» Толстой поручает революционеру Крыльцову высказать его (Толстого) мнение о Герцене и его роли в русской революции: «... Герцен говорил, что, когда декабристов вынули из обращения, понизили общий уровень. Еще бы не понизили! Потом вынули из обращения самого Герцена и его сверстников. Теперь Неверовых...

— Всех не уничтожат, — своим бодрым голосом сказал Набатов. — Всё на развод останутся»⁶⁶.

Так тема Герцена вошла в итоговый роман русской и мировой литературы конца XIX в. «Воскресение», где показана Россия, стремительно шедшая к своей первой народной революции.

IV

Л. Н. Толстой соединил своим творчеством два века русской литературы — XIX и XX. В его произведениях запечатлены картины русской жизни за целое столетие — от кануна Отечественной войны 1812 г. до событий, последовавших за революцией 1905—1907 гг. Современников Толстого поражали не только масштабы его творчества, но и напряженность духовных исканий, сложность идейного развития писателя. Близко знавший его Горький говорил, что «Лев Толстой был самым сложным человеком среди всех крупнейших людей XIX столетия»⁶⁷.

С первых шагов Толстого в литературе среди читателей и критиков возникали споры о смысле и значении его произведений. С годами эти споры приобретали все большую остроту, став особенно ожесточенными в начале 80-х годов, когда завершился давно подготавливавшийся перелом в мировоззрении писателя и он заявил о разрыве с дворянским классом, к которому принадлежал по рождению и воспитанию, о переходе на сторону трудового народа.

После перелома в мировоззрении (сам Толстой называл его переноротом) обострилось внимание писателя к тому, что тогда происходило в стране и в мире. В его дневниках и письмах той поры все чаще встречается признание: «Я очень занят современностью...»⁶⁸. В художественных и публицистических произведениях Толстой все более широко и смело вторгался в события своего века, ставя с необычайной силой и остротой вопросы, волновавшие его современников.

Эта направленность творчества Толстого и послужила главной причиной возникновения острейшей идейной борьбы вокруг его имени. Она достигла особенно высокого накала в последние годы жизни писателя и особенно после его кончины. Участники ее пытались каждый по-своему ответить на два главных вопроса: что представляет собой наследие Толстого и кому оно принадлежит? В сущности, эти же вопросы выдвинулись на первый план, когда осенью 1908 г. широко отмечалось восьмидесятилетие писателя.

⁶⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1936. Т. 32. С. 408.

⁶⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1961. Т. 14. С. 307.

⁶⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 73. С. 57.

К тому времени каждое из общественных течений, а также каждая из политических партий и группы, действовавших в ту пору в России, так или иначе заявили о своем отношении к Толстому и высказали свое понимание смысла и значения его взглядов и творчества. На головы читателей печать обрушила тогда множество самых разноречивых суждений, оценок, характеристик. Даже органы казенной и буржуазно-либеральной прессы, незадолго до того травившей писателя, в дни юбилея печатали статьи, полные лицемерных похвал и фальшивого славословия по его адресу. Эти неожиданные перемены тона казенной и либеральной печати В. И. Ленин оценил как ее попытки «примазаться» к популярному имени, чтобы «приумножить свой политический капитал» (17, 209).

Резкому разоблачению эти попытки были подвергнуты Лениным в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции», открывшей собою цикл его работ, посвященных анализу, характеристике и оценке взглядов и творчества великого писателя.

Составившие названный цикл семь ленинских статей появились в печати в 1908—1911 гг. и имели своей целью выразить отношение партии рабочего класса к наследию Толстого и к кипевшей вокруг него идейной борьбе. Никто лучше Ленина не мог бы выполнить эту задачу, не только потому, что он был признанным вождем революционного движения, но и потому еще, что он лучше, чем кто-либо из его соратников, знал и произведения Толстого, и литературу о нем⁶⁹.

Посвященные Толстому ленинские статьи положили начало новому этапу в изучении его жизни и творчества. Чтобы должным образом оценить их значение, необходимо прежде всего подчеркнуть, что уже в первой из них Ленин открыто указывает на главное в своем подходе к анализу и оценке всего наследия писателя: «сопоставление имени великого художника с революцией. . .» (17, 206). Новизна такого подхода состояла в том, что впервые в истории русской и мировой общественной и эстетической мысли была выдвинута задача оценить все созданное гениальным художником и великим социальным мыслителем «с точки зрения характера русской революции и движущих сил ее» (Там же).

Достаточно напомнить заглавия ленинских статей о Толстом, чтобы стало очевидным, что решению именно этой задачи посвящена каждая из них в отдельности и весь цикл в целом:

«Лев Толстой, как зеркало русской революции».

«Значение Л. Н. Толстого в истории русской революции и русского социализма»⁷⁰.

«Л. Н. Толстой и современное рабочее движение».

«Толстой и пролетарская борьба».

В других статьях цикла («Не начало ли поворота?», «Герои „оговорочки“», «Л. Н. Толстой и его эпоха») главной темой также остается тема

⁶⁹ Подробнее об этом см.: Ломунов К. И. Ленин читает Толстого. 3-е изд. М., 1980. С. 13—14.

⁷⁰ Так называлась сначала вторая ленинская статья о Толстом, явившаяся откликом на кончину писателя. Желая придать статье значение некролога, редакция газеты «Социал-демократ» с согласия автора назвала ее кратко: «Л. Н. Толстой».

«Толстой и революция», но взятая несколько в иных аспектах, не жели в работах, указанных выше.

То, что именно эта тема выдвигалась в произведениях Ленина о Толстом на первый план, имеет не только методологическо-теоретическое, но и историческое обоснование. Оно состоит в том, что статьи о Толстом органически связаны с еще более крупным по своему объему циклом ленинских работ — об итогах и уроках первой народной революции в России.

Необходимо заметить, что, когда Ленин называет Толстого «зеркалом русской революции», он имеет в виду не только революционное трехлетие (1905—1907), но всю «эпоху подготовки революции» в России — период 1861—1904 гг. Это была переходная эпоха, которую определял процесс ломки взглядов самых широких народных масс именно деревенской, крестьянской России.

Внимательно изучая данные о том, как вело себя, о чем мечтало, на что надеялось русское крестьянство в годы подготовки революции, и анализируя художественные и публицистические произведения Толстого, Ленин пришел к выводу, что «совокупность его взглядов, взятых как целое, выражает как раз особенности нашей революции, как *крестьянской буржуазной революции*» (17, 210). Этот вывод, сделанный на основе оценки событий первой народной революции в России и анализа произведений Толстого, явился подлинно научным открытием, составившим не только вклад в теорию литературы и в эстетику, но и позволившим объяснить в Толстом то, перед чем отступали многие его исследователи, — противоречия взглядов и творчества писателя, названные Лениным «кричащими противоречиями».

Никому до Ленина не удавалось столь глубоко понять природу противоречий художника, увидеть в них выражение тех объективных условий, в которые была поставлена русская жизнь последней трети XIX в. «Противоречия во взглядах Толстого, — пишет Владимир Ильич, — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *пореформенную, но дореволюционную эпоху*» (20, 22). Из этой посылки Ленин делает чрезвычайно важный вывод, что «правильная оценка Толстого» возможна только с точки зрения того класса, который в годы революции доказал «свое призвание быть вождем в борьбе за свободу народа» и свою способность выступать против ограниченности и непоследовательности буржуазной (в том числе и крестьянской) демократии, т. е. с точки зрения социал-демократического пролетариата.

Так в самом подходе Ленина к оценке наследия великого писателя и при анализе его взглядов и творчества были проведены принципы классовости, партийности и народности, взаимно обуславливающие и усиливающие друг друга. Как на деле осуществлялась Лениным их взаимосвязь, можно увидеть уже в первой из его статей о Толстом. Дав в ней поразительно рельефную характеристику взглядов Толстого, его противоречий, Ленин ставит вопрос о том, как их оценивать. И отвечает на него со всей определенностью: их «надо оценивать не с точки зрения

современного рабочего движения и современного социализма (такая оценка, разумеется, необходима, но она недостаточна), а с точки зрения того протеста против надвигающегося капитализма, разорения и обезземеления масс, который должен был быть порожден патриархальной русской деревней» (17, 210).

Особенность данной ленинской характеристики и оценки Толстого как раз и состояла в сочетании этих двух подходов, позволивших увидеть и сильные и слабые стороны взглядов писателя, а также то, что в них отошло в прошлое, а что принадлежало будущему. Поэтому не исключают одна другой такие, например, его характеристики, которые Ленин ставит рядом: «Толстой смешон, как пророк, открывший новые рецепты спасения человечества...» и «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России» (Там же). Эти разные грани одного и того же явления, имя которому «Толстой», соединяются воедино, создавая следующие обобщения: «Протест миллионов крестьян и их отчаяние — вот что слилось в учении Толстого» (20, 40). «Великое народное море, взволновавшееся до самых глубин, со всеми своими слабостями и всеми сильными своими сторонами отразилось в учении Толстого» (20, 71).

Было бы крайней наивностью полагать, что в этих обобщающих, итоговых характеристиках сильных и слабых сторон взглядов писателя они как бы «уравниваются» по своему значению. Ведя о них речь, Ленин никогда не забывает сказать, какие суждения выражают разум писателя, а какие порождены его предрассудками.

С ленинской прямотой и четкостью в статьях о Толстом поставлен важнейший вопрос: что же является главным, определяющим в полном противоречий мировоззрении писателя? И столь же четкий дан ответ: вовсе не «христианский анархизм», в котором реакционная критика усматривала «систему» взглядов Толстого, а бурный протест против социального неравенства, эксплуатации человека человеком и всего того, что ее порождает и поддерживает.

Исключительно высоко ценил Ленин писателя за безбоязненную, открытую, беспощадно-резкую постановку в его художественных и публицистических произведениях «самых больных, самых проклятых вопросов» времени. Вопросы, которые выдвигал Толстой, — особенно в последние десятилетия его жизни, — Ленин называл *конкретными* вопросами демократии и социализма (20, 23). Главнейшим из них был вопрос об освобождении трудового народа от социального неравенства, всех форм угнетения.

Ленин видел в Толстом глубокого наблюдателя и критика буржуазно-помещичьего строя, обличавшего «все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и мелких хозяев вообще, на насилии и лицемерии, которые сверху до низу пропитывают всю современную жизнь» (20, 40).

И в художественных произведениях, и в публицистике, и в своих многочисленных письмах к современникам Толстой касался таких вопросов, как все возрастающая эксплуатация труда в деревне и городе; разо-

рение крестьянства и увеличение частной земельной собственности; расовое и национальное угнетение; рост милитаризма и ужасы захватнических войн; обострение социального неравенства и усиление классовой борьбы; разрушение семейных связей и падение морального уровня общества.

Поздний Толстой так определял программу своей деятельности: «Жить остается накоротке, а сказать страшно хочется так много: хочется сказать и про то, во что мы можем, должны, не можем не верить, и про жестокость обмана, которому подвергают сами себя люди — обман экономический, политический, религиозный, и про соблазн одурения себя — вина, и считающегося столь невинным табака, и про брак, и про воспитанье. И про ужасы самодержавия. Все назрело и хочется сказать»⁷¹.

Как непреложную истину, как вывод из анализа реально сложившегося положения вещей Толстой утверждал мысль о том, что «существующий строй жизни отжил свое время и неизбежно должен быть перестроен на новых началах...»⁷². Характеризуя конец XIX и начало XX в. как время общественных бурь и потрясений, писатель подчеркивал: «Это времена революций». За десять лет до начала в России первой народной революции эпохи империализма Толстой писал: «Существующий строй жизни подлежит разрушению. В этом согласны как те, которые стремятся разрушить, так и те, которые защищают его.

Уничтожиться должен строй соревновательный и замениться должен коммунистическим; уничтожиться должен строй капиталистический и замениться социалистическим; уничтожиться должен строй милитаризма и замениться разоружением и арбитрацией; (...) уничтожиться должен всякого рода деспотизм и замениться свободой; одним словом, уничтожиться должно пасилие и замениться свободным и любовным единением людей»⁷³.

В. И. Ленин резко осуждал буржуазных либералов за то, что они замалчивали и искажали взгляды Толстого — протестанта и обличителя, боялись сказать правду о действительном отношении писателя к современным «порядкам». «Они, — говорил о либералах Ленин, — не могут высказать прямо и ясно своей оценки взглядов Толстого на государство, на церковь, на частную поземельную собственность, на капитализм, — не потому, что мешает цензура; наоборот, цензура помогает им выйти из затруднения! — а потому, что каждое положение в критике Толстого есть пощечина буржуазному либерализму...» (20; 22—23).

Ленин высоко ценил свойственные критике Толстого силу чувств, страстность, убедительность, свежесть, искренность в стремлении «дойти до корня», чтобы выяснить настоящую причину бедствий масс. Чтобы понять и почувствовать, насколько точны и метки эти характеристики и оценки толстовского критического реализма, достаточно открыть страницы романа «Воскресение», ставшего одной из вершин и творчества писателя, и всей русской и мировой литературы конца минувшего века.

⁷¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 53. С. 67.

⁷² Там же. Т. 28. С. 289.

⁷³ Там же. Т. 68. С. 64.

Словно в гигантском зеркале, получила в нем отражение жизнь России, шедшей навстречу первой революции. Герой романа, а вместе с ним и его автор, действительно стремится «дойти до корня», чтобы открыть причины бедственного положения народа. Побывав на разных ступенях общественной лестницы, он убеждается в том, что виной всему служит «людоедский» строй, созданный и охраняемый «хозяевами жизни».

На страницах «Воскресения» впервые в произведениях Толстого показаны образы революционеров. С ними связывает свою судьбу героиня романа Катюша Маслова. «Она, — говорит писатель, — поняла, что люди эти шли за народ против господ. . .»⁷⁴.

Отметив сочувственное отношение автора романа к ссыльным революционерам, показавшего их людьми самой высокой нравственности, Горький подчеркнул, что Толстому «пришлось признать и почти оправдать в «Воскресении» активную борьбу»⁷⁵.

И все же, приведя героя романа, князя Дмитрия Нехлюдова, к решению порвать с дворянским классом и отказаться от барского образа жизни, автор заставил его обратиться к евангелию. Правда, Толстой в последней главе романа предупредил читателей, что на этом не заканчиваются искания Нехлюдова: «Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее».

Весной 1898 г. Толстой записал в дневнике: «. . . нынче думал, что самое короткое выражение смысла жизни такое: мир движется, совершенствуется; задача человека участвовать в этом движении и подчиниться и содействовать ему»⁷⁶. В этих словах дано действительно самое краткое выражение смысла деятельности самого Толстого — художника, мыслителя, общественного деятеля, проповедника. «Жизнь есть движение», — утверждал Толстой-философ. И потому «нужно идти навстречу будущего», делал вывод Толстой — писатель и общественный деятель.

Но как идти, какими путями? Герой романа «Анна Каренина» Константин Левин, имея в виду ломку и гибель старого уклада жизни и возникновение новых условий, говорит о своем времени: «У нас теперь все это перевернулось и только укладывается». Приведя эти слова в статье «Л. Н. Толстой и его эпоха», Ленин замечает: «. . . трудно себе представить более меткую характеристику периода 1861—1905 годов» (20, 100).

Будучи глубоко искренним и думающим человеком, Константин Левин видит, что интересы дворянского класса, к которому он принадлежит, приходят в непримиримое противоречие с крестьянскими интересами. Он мечтает о «бескровной революции», которая принесла бы примирение интересов крестьянина и помещика, хочет, чтобы жизнь была построена на справедливом отношении землевладельцев к крестьянству, которое он считал «лучшим классом России». Убедившись в иллюзорности своих планов, герой романа пытается в религии найти выход из противоречий действительности.

Писатель привел К. Левина на грань разрыва с дворянским классом. Сам он перешел эту грань, как уже отмечалось, в конце 70-х — начале

⁷⁴ Там же. Т. 32. С. 367.

⁷⁵ Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 4.

⁷⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 53. С. 193.

80-х годов. Причины этого важнейшего события в жизни писателя, оказавшего решающее влияние на всю его деятельность, раскрыты в словах Ленина: «Острая ломка всех „старых устоев“ деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его мирозерцания» (20, 39).

«...Я отрекся от жизни нашего круга, признав, что это не есть жизнь...» — заявил Толстой в «Исповеди». Идеалом для него стала «жизнь простого трудового народа — того, который делает жизнь, и тот смысл, который он придает ей»⁷⁷. Главной своей задачей писатель стал считать обличение власти имущих и защиту угнетенных и эксплуатируемых. «Думал о том, что если служить людям писанием, то одно, на что я имею право, что должен делать, это — обличать богатых в их неправде и открывать бедным обман, в котором их держат»⁷⁸.

Что же в то время представлял собой тот простой трудовой народ, на сторону которого так решительно и бесповоротно перешел великий писатель? Это было в основном многомиллионное русское крестьянство, пережившее века крепостничества и после «освободительной» реформы 1861 г. отдачное, как пишет Ленин, «буквально на поток и разграбление капиталу и фиску» (17, 210).

Голосом, рупором многомиллионной крестьянской России и стал Толстой после пережитого им духовного перелома. С великой мощью выразил он ее боль, муки, горе, мечты, надежды, стремления, ожидания. И он же передал всю «незрелость мечтательности», политической невоспитанности, революционной мягкотелости, обнаруженные крестьянской массой в годы подготовки и проведения первой русской революции.

Полное противоречий учение Толстого вызвала к жизни эпоха бурной ломки всего старого порядка. Она, пишет Ленин, «могла и должна была породить учение Толстого — не как индивидуальное нечто, не как каприз или оригинальничанье, а как идеологию условий жизни, в которых действительно находились миллионы и миллионы в течение известного времени» (20, 103). Именно на этой почве и появился тот «исторический грех толстовщины», который надо было преодолеть как явление, возникшее в среде большей части патриархального крестьянства, обнаружившей в годы революции отсутствие интереса к политике и непонимание ее.

Охарактеризовав «непротивление злу насилием» как неотъемлемую черту патриархально-крестьянской идеологии, Ленин в то же время указал на необходимость вести борьбу с проповедью непротивленчества, учения о всеобщей любви и личном самоусовершенствовании как рецептах спасения человечества.

В напоследок писателя Ленин четко различал сильные и слабые стороны. К первым он относил прежде всего решительную, бескомпромиссную критику эксплуататорского общественного строя и признание необходимости его замены другим, справедливым строем, обеспечивающим подлинно человеческие условия жизни для всех людей. К слабым его сторонам относятся выводы, которые Толстой делал из критики отживших или отживавших свой век порядков.

⁷⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 40, 47.

⁷⁸ Там же. Т. 54. С. 52.

В то же время в отличие от исследователей, «раздвигавших» Толстого на художника и мыслителя и противопоставлявших одного другому, статьи Ленина о Толстом построены на основе анализа и оценки всего наследия писателя. От имени революционного рабочего класса Ленин заявил о том, кому оно принадлежит: «Это наследство берет и над этим наследством работает российский пролетариат» (20, 23).

В этих словах заключено величайшее значение всего созданного гением писателя. Ленину принадлежит также вывод о том, что мировое значение Толстого отражает по-своему мировое значение русской революции. Благодаря гениальному освещению Толстого, указывает Ленин, историческая эпоха подготовки первой революции в России выступила «как шаг вперед в художественном развитии всего человечества».

Толстой охарактеризован Лениным как «гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы» (17, 209). Превосходно зная быт старой России, пишет Ленин в другой статье, Толстой «дал в своих художественных произведениях такие изображения этого быта, которые принадлежат к лучшим произведениям мировой литературы» (20, 39). Ленин видел в Толстом одного из «великих писателей всего мира» (20, 38).

Читая и пересчитывая художественные произведения Толстого, Владимир Ильич испытывал чувство высокого эстетического наслаждения.

В широко известных воспоминаниях о Ленине Горький рассказывает:

«Как-то пришел к нему и — вижу: на столе лежит том «Войны и мира».

— Да, Толстой! Захотелось прочесть сцену охоты, да вот, вспомнил, что надо написать товарищу. А читать — совершенно нет времени. Только сегодня ночью прочитал вашу книжку о Толстом.

Улыбаясь, прижмурив глаза, он с наслаждением вытянулся в кресле и, понизив голос, быстро продолжал:

— Какая глыба, а? Какой матерый человечище! Вот это, батенька, художник. . . И — знаете, что еще изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было.

Потом, глядя на меня прищуренными глазами, спросил:

— Кого в Европе можно поставить рядом с ним?

Сам себе ответил:

— Некого.

И, потирая руки, засмеялся, довольный»⁷⁹.

Из писем и воспоминаний Н. К. Крупской известно об огромном интересе, который вызывал у Владимира Ильича роман Толстого «Анна Каренина». «... Разрозненный томик „Анны Карениной“ пересчитывается в сотый раз», — сообщала Крупская матери Ленина М. А. Ульяновой из краковской эмиграции⁸⁰. Она же рассказала о том, с каким волнением смотрел Владимир Ильич драму Толстого «Живой труп», показанную в Берне актерами немецкого театра⁸¹.

⁷⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1952. Т. 17. С. 38—39. «Книжка о Толстом» — первое отдельное издание очерка Горького «Лев Толстой», вышедшее в 1919 г.

⁸⁰ Цит. по: В. И. Ленин. Письма к родным. 1934. С. 396.

⁸¹ См.: Воспоминания родных о В. И. Ленине. М., 1955. С. 195.

Создав в 1908—1911 гг. цикл статей о Толстом, Ленин намеревался дополнить его новыми работами. В первые послеоктябрьские годы он говорил, что хотел бы писать «еще и еще о Л. Н. Толстом»⁸². Но, перегруженный многочисленными обязанностями, он не смог осуществить это намерение.

В 1910 г. Ленин с горечью писал о том, что «Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России. Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием *всех*, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темпоту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот» (20, 19).

Ленин был убежден, что произведения Толстого «всегда будут ценны и читаемы массами, когда они создадут себе человеческие условия жизни...» (20, 20).

С победой Великого Октября в нашей стране советский народ доказал глубокую справедливость этого ленинского предвидения: Толстой у нас один из самых читаемых и почитаемых писателей.

V

Творчество Пушкина, Герцена, Льва Толстого знаменует собой целые эпохи в истории отечественной литературы. Наследие каждого из них — звено в единой цепи ее развития.

При всей уникальности, неповторимости художественного мира каждого из наших писателей-классиков их творчеству присуща одна замечательная особенность. Характеризуя эту особенность, Горький писал: русских литераторов «объединяло одно упорное стремление — понять, почувствовать, догадаться о будущем страны, о судьбе ее народа»⁸³.

В любом из современных вузовских учебников по истории русской литературы XIX в. справедливо указывается, что определяющим стимулом ее развития служило стремление писателей полнее овладеть принципом народности. С развитием литературы менялось само представление о ее народности, изменялось конкретно-историческое наполнение этого понятия, его содержание. Очень важно вычленив в нем доминанту, его главное ядро.

Вступив в литературу в самом конце XIX столетия, Горький более других его современников заботился о том, чтобы осмыслить закономерности русского литературного процесса, будучи уверенным в том, что без глубокого знания прошедших его этапов трудно ориентироваться в современном его состоянии и еще труднее наметить пути в будущее.

Русская литература, утверждал Горький, выделяется «своим стремлением к решению задач социального бытия»⁸⁴. Более чем что-либо иное оно направляло развитие народных начал в русской литературе, наполняло живым содержанием ее народность. Но когда началось это развитие?

⁸² Бони-Бруевич В. Что хотел читать В. И. Ленин по беллетристике, искусству и культуре в 1919 году // На лит. посту. 1931. № 8. С. 16.

⁸³ Горький М. Указ. соч. Т. 24. С. 66.

⁸⁴ Горький М. Статьи 1905—1906. 2-е изд. Пг., 1918. С. 86.

Ответ на этот вопрос мы находим в работах филологов, занимавшихся изучением международных связей русской литературы XIX в., историей ее вхождения во всемирную литературу.

«Великая перемена и великое движение, — справедливо писал Н. Я. Берковский, — началось в нашей литературе, как только появились первые признаки народного освобождения, как только почуялось, что народная Россия может овладеть собственной жизнью, избавиться от служебной, от подсобной роли, народная Россия — это девять десятых всего существования нации, материя и тело нации, ее труд, ее хозяйство, борьба за жизнь, которую она ведет каждодневно, строительство жизни, которым она занята (...). Начиная с Пушкина, литература наша устремляется к этой прозе неофициальной народно-национальной жизни, обещающей литературе небывалый подъем...»⁸⁵

В наши дни советские литературоведы-зарубежники, исследуя широкий комплекс исторических причин, обусловивших всемирное признание достижений русского классики, еще более решительно «включают» в него момент «социального бытия».

«Выдвижение русской литературы на первый план международного историко-культурного процесса — событие слишком значительное, чтобы можно было его объяснить какими бы то ни было случайными причинами или доброй волей отдельных лиц, — пишет Т. Л. Мотылева. — Тут действовало сложное сцепление объективных исторических причин. И возрастание роли России в международных отношениях. И обострение социальных противоречий в западном капиталистическом мире. И развитие национальных движений славянских народов, создавшее особый климат международного внимания к крупнейшей славянской нации и ее культуре. И зарождение кризисных тенденций в западноевропейском реализме XIX в., назревавшая потребность в обновлении, обогащении сложившихся литературных традиций. Но тут прежде всего надо иметь в виду важнейший фактор, определивший пути развития русской литературы в XIX в. и особенно в последние его десятилетия: необычайно интенсивный рост революционного, освободительного движения в России»⁸⁶.

Автором цитируемой работы весьма точно обозначена целая цепь взаимосвязанных причин, если и не обусловивших признание мирового значения русской литературы, то содействовавших такому признанию. Причин, как видим, названо много, и все они действительно крупные. Но их перекрывает по своему «удельному весу» фактор, который автор работы резонно называет важнейшим: революционно-освободительное движение в России. Фактор этот — «внутренний», но его мировое значение к концу XIX — началу XX в. признавалось во всем мире и сторонниками и противниками революционного преобразования России.

Как мы уже говорили, связи русской литературы с революционно-освободительным движением в стране осуществлялись многими, подчас очень сложными, путями. Достаточно здесь вспомнить о Гоголе. Такие произведения, как «Ревизор» и «Мертвые души», имели колоссальное

⁸⁵ Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 91.

⁸⁶ Мотылева Т. Л. Мировое значение русской литературы как историческая категория // Роман — свободная форма: Статьи последних лет. М., 1982. С. 248.

значение для развития общественных движений, враждебных самодержавно-крепостническому строю. А его печально известная книга «Выбранные места из переписки с друзьями» была встречена передовыми людьми России как доказательство отступничества великого художника от подлинно демократических идеалов.

В знаменитом «Письме к Гоголю» (1848) Белинский страстно и убежденно говорил о том, как русская демократия дорожила верностью своим идеалам. «И публика тут права, — писал Белинский, — она видит в русских писателях своих единственных вождей, защитников и спасителей от русского самодержавия, православия и (казенной. — К. Л.) народности и потому, всегда готовая простить писателю плохую книгу, никогда не прощает ему злой книги. Это показывает, сколько лежит в нашем обществе, хотя еще и в зародыше, свежего, здорового чутя; и это же показывает, что у него есть будущность»⁸⁷.

Антикрепостническая и антимонархическая направленность «Письма к Гоголю» Белинского сделала его запретным произведением, получившим, однако, широкое распространение в списках и вызвавшим бурную и резкую полемику. Мнимые «друзья» Гоголя, принадлежавшие к лагерю охранителей, ненавидевшие Белинского, обвинили его в «клевете» на великого писателя. Им не было дела до того, что «Письмо к Гоголю» продиктовали безмерная любовь Белинского к автору «Мертвых душ», «Ревизора» и других гениальных произведений, признание его громадного вклада в успехи русской литературы, достигнутые ею на пути реализма, народности, постановки жизненно важных, острых социальных вопросов.

Прошло более полувека после кончины Белинского, и его написанное кровью сердца «Письмо к Гоголю» снова явилось предметом ожесточенной идеологической борьбы.

Весной 1909 г. группа игравших в либерализм кадетских публицистов опубликовала сборник «Вехи», содержавший обоснование ее отказа от революционных традиций русской общественной мысли. Так, стремясь опорочить «Письмо к Гоголю» Белинского, веховцы объявили его... порождением «интеллигентского настроения»!

Разоблачая эти домыслы, В. И. Ленин писал в статье «О „Вехах“»: «Так, так. Настроение крепостных крестьян против крепостного права, очевидно, есть „интеллигентское“ настроение. История протеста и борьбы самых широких масс населения с 1861 по 1905 год против остатков крепостничества во всем строе русской жизни есть, очевидно, „сплошной кошмар“. Или, может быть, по мнению наших умных и образованных авторов, настроение Белинского в письме к Гоголю не зависело от настроения крепостных крестьян? История нашей публицистики не зависела от возмущения народных масс остатками крепостнического гнета?» (19, 169).

Веховцы не ограничились нападками на Белинского. «Уничтожив» его как публициста, они пытались «уничтожить» Чернышевского как философа, Добролюбова как одного из вождей русской революционной демократии.

В появлении «Вех» Ленин увидел «знамение времени», означавшее, что русские кадеты и либералы встали на путь «полнейшего разрыва <...>

⁸⁷ Белинский В. Г. Указ. соч. Т. 10. С. 217—218.

с русским освободительным движением, со всеми его основными задачами, со всеми его коренными традициями» (19, 168).

Резко отрицательно отнесся к сборнику «Вехи» Лев Толстой. В апреле 1909 г. он начал писать статью об этой книге. Не закончив ее и не отдав в печать, он охотно знакомил с содержанием своей статьи друзей и приезжавших в Ясную Поляну журналистов. В дневнике же сделал такую помету: «Читал „Вехи“. Удивительный язык... Не русские, выдуманные слова, (...) неясные, искусственные, условные и ненужные. Могут быть нужны эти слова только, когда речь идет о ненужном»⁸⁸.

В вышедшем тогда же русском переводе книги В. Джемса «Многообразие религиозного опыта» Толстой «споткнулся» на таких словах, как «экзистенциальный», «сублимальный», и возмущился: «Разве не стыдно было так уродовать язык?» И добавил: «Это „Вехи“, кажется, выдумали. Разве это по-русски? Разве ухо когда-нибудь с этим помирится? Напустили туману, притворились, что это и есть главное, чтобы позакковыристее выразиться, чтобы никто ничего — и прежде всего они сами — ничего не поняли». Выслушав столь нелицеприятную критику сборника «Вехи» и своего перевода книги В. Джемса, писательница В. Г. Малахиева-Мирович заметила: «Это не было старческое брюзжание, а скорее целая гроза. Брови надвинулись тучами»⁸⁹.

Неоконченная статья Толстого о «Вехах» и все, что говорил писатель об этой книге, свидетельствуют о полном неприятии им не только ее «напыщенного», мнимоучного языка, но и претензий веховцев «просвещать народ». Толстой даже пытался их усомнить: «Только поймите, кто вы, и кто тот народ, который вы (...) хотите не лишать своего просвещения, — писал он в своей статье. — Поймите это, и вам ясно станет, что не просвещать вам надо народ, а учиться у него тому главному делу, которое вы совсем не умеете делать и без которого не может быть никакой разумной деятельности мысли и которое он, в своих лучших представлениях, всегда умел и умеет делать: правдиво ставить себе основные, существенные вопросы жизни и просто, прямо и искренно отвечать на них»⁹⁰.

Толстой не ошибся, увидев в веховцах опасную разновидность буржуазного либерализма. Охарактеризовав сборник «Вехи» как «энциклопедию либерального ренегатства» (19, 168), Ленин осуждал его с позиций революционного пролетариата. Толстой же отвергал «Вехи», выступая, как он сам себя называл, в роли «адвоката 100-миллионного земледельческого народа»⁹¹.

За долгие годы литературной и общественной деятельности Толстой не раз говорил о себе, что он «не политический» человек. Уместно вспомнить, что то же самое говорили такие замечательные современники Толстого, как Тургенев и Чехов.

Когда Толстой был отлучен от церкви, в святейший синод поступило свыше трех тысяч прошений от разных лиц с протестом против его решения и с требованием отлучить и их от церкви, предавшей великого

⁸⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 57. С. 52.

⁸⁹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960. Т. 2. С. 375—376.

⁹⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 38. С. 289.

⁹¹ Там же. Т. 76. С. 45.

писателя анафеме. Кончина Толстого и предшествовавшие ей гонения со стороны царских и церковных властей, лишавшие покоя восьмидесятидвухлетнего писателя, вызвали многочисленные демонстрации рабочих и студенческой молодежи.

Так, великий писатель, называвший себя «не политическим» человеком, стремившийся оставаться в стороне от прямой политической борьбы, самой логикой развития в стране революционно-освободительного движения оказывался вовлеченным в него, заняв видное место среди тех, кто выступал на стороне трудящихся.

Это могло произойти и произошло потому, что с первых шагов в литературе, и особенно в три последние десятилетия своей жизни и творчества, Толстой был непримиримым, бескомпромиссным противником любых форм социального и духовного закрепощения и угнетения.

Именно этой непримиримостью он был близок к Чернышевскому и Добролюбову, Некрасову и Салтыкову-Щедрину, несмотря на многие расхождения с ними в постановке и решении вопросов о судьбах России.

Сближало Толстого с Чернышевским и его соратниками по «партии народа», как называл революционных демократов Добролюбов, признание высокой миссии русской литературы. В речи, произнесенной им в 1859 г. при вступлении в члены Общества любителей российской словесности, молодой Толстой говорил, что русская литература «не есть, как еще думают многие, перенесенная с чужой почвы детская забава». Напротив, она «стоит на своих прочных основах, отвечает на разносторонние потребности своего общества, сказала и еще имеет сказать многое и есть серьезное сознание серьезного народа»⁹²

Ни в годы своего знакомства и общения с руководителями журнала «Современник» — Некрасовым и Чернышевским, с издателем «Колокола» и «Полярной звезды» — Герценом, ни много позднее Толстой не стал сторонником освобождения народа революционным путем. Но, как и они, великий писатель верил в то, что придет пора и народ станет свободным.

Работая в 90-е годы над статьями об искусстве и трактатом «Что такое искусство?», в которых он подверг сокрушительной критике сочинения декадентов, Толстой писал: «Освободите рабов капитала, и нельзя будет производить такого утонченного искусства, а сделайте этих рабов потребителями искусства, и искусство перестанет быть утонченным, потому что предъявят ему другие требования»⁹³.

Ромен Роллан был вполне прав, когда писал, что Толстой создавал свое эстетическое учение, «искусственно участвуя в социальных битвах»⁹⁴.

Современница Толстого, прогрессивная испанская писательница Пардо Басан, задумываясь над противоречивыми суждениями великого русского собрата о методах борьбы за освобождение угнетенного народа, писала в книге «Революция и русская литература», изданной в Мадриде в 1887 г.: «Если своей теорией непротивления злу насилием он (Толстой. — *К. Л.*) порицал революцию, то своим радикальным социализмом он способствовал ее развитию»⁹⁵.

⁹² Там же. Т. 5. С. 273.

⁹³ Лев Николаевич Толстой: Сб. ст. и материалов. М., 1951. С. 90.

⁹⁴ Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1954. Т. 2. С. 326.

⁹⁵ Рус. лит. 1983. № 1. С. 163.

Как видим, уже во второй половине 80-х годов прошлого века литературная, публицистическая и общественная деятельность таких русских писателей, как Лев Толстой, побуждала близких к освободительному движению людей изучать связи русской литературы и русской революции.

Науке о литературе еще предстоит исследовать во всей конкретности и сложности отношение к освободительному движению в России таких писателей, как Тургенев и Достоевский, Лесков и Глеб Успенский, Короленко и Бунин. Но каждого из них, как и Льва Толстого, сближало с писателями, принимавшими непосредственное участие в революционной борьбе, признание за русской литературой высокого права выполнять воспитательную, учительную функцию.

Бесспорно, что более всех других русских литераторов заботились об этом революционные демократы, стремившиеся воспитывать народные массы в духе свободолюбия, непримиримости к любым формам социального и духовного закрепощения и угнетения. «Русская литература, — писал Некрасов, — с давних времен шла всегда впереди общества, отличалась постоянно (...) характером воспитательным»⁹⁶.

Разделяя некрасовскую оценку русской литературы. Чернышевский указывал, что она «в нашем умственном движении играет (...) более значительную роль, нежели французская, немецкая, английская литература в умственном движении своих народов, и на ней лежит более обязанностей, нежели на какой бы то ни было другой литературе. Литература у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа, и потому прямо на ней лежит долг заниматься и такими интересами, которые в других странах перешли уже, так сказать, в специальное заведывание других направлений умственной деятельности...».

Вследствие особенных условий своего развития, говорит далее Чернышевский, русская литература приобрела «энциклопедическое значение». И это обстоятельство явилось одной из причин особого отношения к ней русских читателей. «... Ни одна в мире литература, — утверждал Чернышевский, — не возбуждает в образованной части своего народа такой горячей симпатии к себе, как русская литература в русской публике, и едва ли какая-нибудь публика так здраво и верно судит о достоинстве литературных произведений, как русская»⁹⁷.

Революционные демократы основой высочайшего авторитета русской литературы считали ее, как в наше время принято говорить, осознанную завербованность: «... Служение делу общественного совершенствования она считает своим священнейшим назначением», — заявлял Добролюбов⁹⁸.

Вдумываясь во «внутренний смысл истории народов», говорит Н. А. Добролюбов, мы не можем не увидеть, что каждому из них присуще стремление к сохранению или (если они утрачены) к восстановлению «своих естественных прав на нравственную и материальную независимость от чужого произвола». В силу причин, кроющихся в нашей предшествующей истории, продолжает Добролюбов, «в русском народе это

⁹⁶ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1950. Т. 9. С. 287.

⁹⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 303, 304, 306.

⁹⁸ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 2. С. 124.

стремление не только существует наравне с другими народами, но, вероятно, еще сильнее, нежели у других»⁹⁹.

Весь ход развития освободительного движения в мире подтвердил предвидение русских революционных демократов, а затем Маркса и Энгельса о том, что Россия явится страной, где раньше, чем в других странах Запада и Востока, созреют условия для революционного взрыва.

Как было сказано в Тезисах ЦК КПСС «К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина», почва для революции в нашей стране была подготовлена и социально-экономическим развитием России, и остротой классовых противоречий, и «революционными традициями, которые восходят к крестьянским восстаниям, к деятельности Радищева и декабристов, Герцена, Чернышевского и других демократов-шестидесятников, революционных народников 70-х гг. XIX века».

Глубоко знаменательно, что в этом партийном документе получил историческую оценку вклад русских писателей в подготовку победоносной революции в стране. В том же документе с исключительной четкостью сказано о значении Октября для судеб национальной и мировой культуры: пролетарская революция «утвердила социалистическую идеологию во всех сферах духовной жизни общества», и в то же время она «сохранила и приумножила ценности мировой культуры»¹⁰⁰.

Мыслью о сочетании ценностей социалистической идеологии, национальной и мировой культуры прошедших эпох как основы для создания культуры новой была проникнута политика партии и Советского государства с первых послеоктябрьских дней и во все последующие десятилетия.

В самом ее начале это сочетание нашло реальное выражение в разработанном В. И. Лениным плане монументальной пропаганды. Основой плана явилось Постановление Совета Народных Комиссаров от 30 июля 1918 г. о создании памятников великим борцам революции, а также деятелям искусства и литературы. Список писателей и поэтов в этом государственном документе открывается именем Льва Толстого. Кроме него здесь названы Пушкин и Гоголь, Радищев и Лермонтов, Белинский и Чернышевский, Добролюбов и Писарев, Достоевский и Салтыков-Щедрин, Некрасов и Тютчев, Шевченко и Огарев, Глеб Успенский и другие писатели и поэты.

Имена писателей содержатся и в других разделах этого документа: Ломоносов — среди философов и ученых, Рылеев и Герцен — среди революционеров и общественных деятелей. Такого рода документами партия и правительство выражали признание громадной роли классического наследия в деле строительства новой, социалистической культуры.

В самом начале культурной революции в стране Ленин поставил две задачи: «В массу надобно двинуть *всю старую революционную литературу, сколько ее есть у нас и в Европе*»¹⁰¹. И тогда же: «...дать народу, по 2 экземпляра на каждую из 50 000 библиотек и читален, все необходимые учебники и *всех необходимых классиков всемирной*

⁹⁹ Там же. Т. 6. С. 241.

¹⁰⁰ О подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина: Постановление ЦК КПСС. М., 1968. С. 14.

¹⁰¹ Ленин о культуре и искусстве. М., 1956. С. 30.

литературы, современной науки, современной техники?» (42, 332. Выделено нами. — *К. Л.*).

О необходимости соединения политического просвещения масс с решением широкого круга задач, связанных с проведением в стране культурной революции, Ленин писал в статье «О значении воинствующего материализма». В ней сказано: «Было бы величайшей ошибкой и худшей ошибкой, которую может сделать марксист, думать, что многомиллионные народные (особенно крестьянские и ремесленные) массы, осужденные всем современным обществом на темноту, невежество и предрассудки, могут выбраться из этой темноты только по прямой линии чисто марксистского просвещения». Им нужен для этого «самый разнообразный материал» (45, 26—29).

В статье «О значении воинствующего материализма» речь идет главным образом о путях и средствах борьбы с религиозной и философской поповщиной. Но в ней одновременно ставится и решается большая методологическая проблема о том, как в новых условиях послереволюционной действительности сохранить высокое значение отечественной культуры и занимающей в ней одно из главных мест русской литературной классики.

Пути решения этой проблемы указаны в трудах В. И. Ленина, в программных документах Коммунистической партии Советского Союза.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1

В настоящей работе не предполагается дать обзор художественных открытий русской классической литературы. Это задача многих трудов, в том числе исследований о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур в общем историко-литературном процессе, в мировом литературном развитии¹. Вклад русской и любой литературы в мировой историко-литературный процесс — не статическая данность, но всегда процесс, живая динамика, возобновление и изменение устоявшегося, возрождение и переосмысление вечно ценного.

Мировой художественный опыт входит в орбиту национального литературного развития и становится его необходимым составляющим фактором. А с другой стороны, и в первую очередь, национальный художественный опыт оказывается необходимой предпосылкой мирового художественного развития. В своем взаимодействии эти стороны представляют, несомненно, одну из ведущих закономерностей мирового литературного поступательного движения².

Таким образом, речь должна идти о целостном, системном и ценностном изучении всего комплекса художественных закономерностей, обуславливающих те или другие художественные открытия, их синхронность, но не тождественность. Так, например, изучение диалектики чувства и долга в литературе самым тесным образом смыкается с проблематикой творческого метода классицизма, сентиментализма, романтизма; каждое из этих направлений предполагает свое особое решение и этой, в частности, проблемы, дает свой ответ на вопросы, выдвинутые своим временем, и в каждом случае вносит что-то новое в художественное развитие этических проблем — будь то Стерн, Руссо, Шиллер или Байрон. Открытия каждого из художников имели свое значение — и общее для всей последующей литературы, и неповторимое внутри творчества данного писателя, внутри его художественной системы. Последующие открытия, отменяя определенные задачи и решения, характерные для классицизма или романтизма, не отменяли значимости основных произведений Расина, Корнеля, Мольера, Байрона или Шелли. Так, наряду с художественной закономер-

¹ Обозначенная таким образом проблема оказывается тесно соотносительной с целым направлением литературоведения: с изучением всеобщих закономерностей становления, движения, развития феномена мировой литературы. См. об этом труды М. П. Алексеева, В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада.

² Какой-то своей стороной эта проблематика примыкает к предмету сравнительного литературоведения (см.: Дима А. Проблемы сравнительного литературоведения. М., 1977), а также ценностного подхода к явлениям литературного взаимообогащения (Д. Дюришен, С. Вольман).

ностью, возникает другая система отношений — художественные ценности. В теоретическом освещении этой проблемы мы сталкиваемся с крайностями: с приданием исключительного значения, когда выделяется неповторимая сторона в понимании метода, жанра, стиля (Шеллинг), или лишь общим моментом в творчестве разных художников (Винкельман).

Художественное открытие и художественные закономерности находятся как бы в разных плоскостях. Вернее, эти явления, лежащие в плоскостях, которые пересекаются, частично совпадая и расходясь. Художественное открытие «не вмещается» в круг закономерных явлений мирового литературного процесса потому, что оно уникально, неповторимо, чрезвычайно тесно связано с неповторимостью миров Шекспира, Гёте, Пушкина, Толстого или Достоевского. Особенности художественного мира, манеры, стиля неотделимы от творческой индивидуальности писателя. При механическом воспроизведении их появляются эклектические, эпигонские явления в искусстве. Закономерности искусства, как и любые общие законы бытия, предполагают повторяемость, соизмеримость сходных проявлений внутри возникновения того или другого творческого метода на разной национальной почве. Вместе с тем именно в искусстве наряду с повторяемыми началами имеет художественный смысл и эстетическую ценность неповторяемое. Вот почему приходится считать, что существует градация закономерностей мирового литературного процесса. Одни из них состоят «в известной повторяемости... направлений в литературах разных стран (классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм), в родственности, общности творческих устремлений писателей, принадлежащих к какому-либо литературному течению»³. Другие разновидности закономерного в искусстве выражаются в том, что «индивидуальное составляет необходимое звено в цепи исторических явлений»⁴.

Та или другая доминирующая историческая закономерность присуща, скажем, и реализму разных национальных литератур, и, например, жанру романа Достоевского и Толстого, при всех внутренних несходствах «Братьев Карамазовых» и «Войны и мира». Такая закономерность — объективное явление историко-литературного процесса, и жанр романа или реалистическое направление в литературе не есть порождение лишь одной определенной гениальной личности. Но вот художественное открытие, художественный мир — «объемнее» историко-литературной закономерности в том смысле, что они вбирают в себя не только общее, но и особенное данного художественного творчества, причем и то и другое не относится друг к другу как главное и второстепенное, а выступает как значимое, смысловое, составляющее художественную концепцию Пушкина, Толстого и т. д.

В этом смысле определенной значимостью и определенной художественной ценностью обладает также отличие романов Толстого и Достоевского, скажем, от романов Диккенса, Тrolлопа, Джеймса и т. д.

Л. Н. Толстой писал: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимается этот род сочинений в Европе. Русская

³ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972. С. 86.

⁴ Там же.

художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой»⁵.

Неумудрено, что соответственно западная критика, высоко оценивая Л. Н. Толстого — художника и мыслителя, не в состоянии зачастую оценить главное в нем — художественную ценность эпического освоения русской действительности — и склонна упрекать художника в обилии материала и неподчинении его «обычным и хорошо известным законам искусства», которым следовали Гомер, Стендаль, Бальзак, Диккенс и многие другие⁶.

В данной работе речь и пойдет о понимании присущего художественным открытиям особого единства — общего и неповторимого. Того единства, которое и есть ценностная константа данного художественного мира. Будучи неповторимыми, художественные открытия Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова оказываются вместе с тем такими ориентирами, без которых последующее движение искусства, последующий прогресс в искусстве просто невозможны.

В каждой национальной литературе и в каждую эпоху это движение к идеалу идет своими путями, да и сам идеал находится при этом в движении и развитии и способен к творческим преобразованиям. Однако при суммарно-обобщенном подходе к русской литературе она вся целиком берется как одно универсальное целое, состоящее из схожих явлений. Но при такой всеохватности не видно внутреннего генезиса и движения реального вклада каждого художника, художественных открытий внутри целостного историко-литературного процесса.

Вернемся к вопросу соотношений закономерностей, общих для всех писателей, и художественных открытий в их ценностном аспекте — неповторимых. У истоков нового литературного направления стоит тот или другой его первооткрыватель, но ни один писатель не может, как сказано, определить ход литературного развития, «открыть» романтизм или реализм. Поток мирового развития здесь идет широким фронтом. То, что открывает данный художник, вливается в широкий поток литературных направлений, литературного развития, становится классицизмом Расина, Клопштока или Фонвизина, сентиментализмом Стерна и Карамзина. На первый взгляд, такая постановка проблемы может показаться принижающей значение художественного открытия в мировом литературном процессе.

Но дело в том, что индивидуальная форма романтизма и реализма, равно как и неповторимая форма, скажем, романа в стихах Пушкина, или «Мертвых душ» Гоголя, или «Былого и дум» Герцена, не говоря уже о «Войне и мире» Толстого или «Братьях Карамазовых» Достоевского, или тем более неповторимость индивидуального стиля являются одновременно и концептуально-значимым осмыслением мира и человека, и — соответственно — ценностно-значимым моментом такого осмысления.

В отличие от научного открытия, художественное открытие, по существу, не может возникнуть спонтанно в аналогичном варианте

⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1949. Т. 13. С. 55.

⁶ Thale Y. War and Peace: The Art of Incoherence // Essays in Criticism. Oxford, 1966. N 4. P. 400.

ни на другой национальной почве, ни у другого автора, как это было, например, в открытии дифференциального и интегрального исчисления, совершенно почти одновременно и независимо друг от друга и Ньютоном и Лейбницем.

«Мы хотим владеть сокровищем немногим, но истинным», — писал Белинский⁷. И в этих словах заложены предпосылки для сближения гносеологического и аксиологического аспекта в подходе к искусству. В теоретическом отношении художественное творчество как создание эстетически значимого объекта — факт несомненный, хотя практически девальвация эстетических ценностей, замена подлинного искусства псевдоискусством — явление широко распространенное.

Художественные ценности включают в себя созидание, и в отличие от трудового акта вообще, творческая акция предполагает неповторимость создаваемого, его принципиальную новизну в сравнении с тем, что было раньше, и, естественно, видит определенное значение, ценность в таком отношении к миру.

Конечно, неповторимость бывает разная. Неповторимость случайного и неповторимость как выражение художественно значимого. Собственно, эстетически значимое и возникает как выражение этого диалектического сопряжения, казалось бы, несовместимого: неповторимого, но и необходимого в сфере эстетического.

К одной из сфер проявления этой диалектики можно, по-видимому, отнести диалектику вхождения различного в художественное целое и закрепление художественного своеобразия этого целого на всех его уровнях.

Соотношение общего и индивидуального — одна из наиболее трудных сторон в изучении природы художественного образа, жанрообразующего и метообразующего принципов. Легче всего рассматривать общее как догматическое, нормативное начало в искусстве, а типологическую классификацию — как внешнее объекту упорядочение. Именно так получилось у Э. Штейгера в изучении видообразующих и жанрообразующих принципов художественного произведения, а у А. Г. Ловдjoyа в определениях стиля как фикции в его сущностных проявлениях, потому что практически существует бесчисленное множество национальных и исторических разновидностей того или иного типа творчества⁸.

Стало общим местом говорить о том, что Расин, Корнель или Мольер проявили себя как великие писатели благодаря тому, что обходили, нарушали и трансформировали каноны классицизма. Но такая постановка вопроса снимает реальную диалектику отношений, внутри которых самое открытие творческих принципов классицизма, сентиментализма, а позже романтизма и реализма было одновременно и актом открытия новых и познавательных, и художественных горизонтов.

Идея неповторимости данного творения подчас вызывает опасения, что в погоне за ней легко потерять объективную логику движения литературы. В утверждении же художественной необходимости в искусстве порою усматривают отрицание индивидуального начала, непреднамерен-

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 324.

⁸ См.: Жирмунский В. М. Литературные течения как явления международные. Л., 1967.

ного творческого своеобразия и, таким образом, видят в этом узаконение общеобязательной нормы, которая будет противопоставляться всякой ненорме искусства.

Но обе крайности приводит к методологической бесперспективности литературоведческого анализа. В таком случае понятие стиля становится тождественным понятию индивидуального стиля одного писателя, а роды и жанры в литературе также должны быть объявлены теоретической фикцией на том единственном основании, что не существует в «чистом виде» лирического, эпического и драматического, а каждая поэма и каждый роман не только следуют каким-то общим канонам, но и все время нарушают их, утверждая нечто новое, не существовавшее ранее⁹.

Именно в процессе взаимодействия неповторимо-эстетически-значимого и обобщающе-необходимо-закономерного и возникает потребность введения таких понятий в литературоведческую науку, как «художественное открытие» и «эстетическая ценность». В понятии «эстетической ценности» обычно видят инструмент для гибкой и подвижной системы критериев и оценок произведения искусства¹⁰. Оно привлекает еще и потому, что направлено против догматических «запретов» и «норм» в искусстве.

Эстетическая значимость произведения неотделима от понимания вклада, который сделан именно данным произведением в освоение мира и в художественное богатство этого освоения. В этой связи, видимо, следует говорить и о творческом методе искусства как об открытии, и, следовательно, не только как об определенной художественной необходимости, но и как определенной художественной ценности.

Метод, как и все в искусстве, не матрица, не схема для всех, а именно открытие мира, концепция мира и человека, в которой выражается не только писатель, но и эпоха, породившая писателя.

Итак, методологические проблемы стоят перед исследователями, имеющими дело с произведением как определенной эстетической реальностью, художественным миром, воссозданным по законам определенного творческого метода. Соотношение общего и индивидуального проходит через методообразующие и стилеобразующие принципы стиля и метода, которые проявляют себя не однозначно. Моменты неповторимости и необходимости не могут быть закреплены так, чтобы один соответствовал уровню метода, а другой уровню стиля. В целом ряде случаев неповторимые стороны в общем подходе к предмету изображения заставляют говорить об индивидуальном творческом методе, в других случаях, казалось бы, такая подвижная и гибкая категория, как стиль, становится нормативным и общеобъединяющим началом творчества.

Таким образом, говоря о художественном открытии, мы говорим не о превалировании одного литературного ряда над другим и не о простом повторении одной национальной литературой сделанного в другой, но о сложном механизме общих литературных закономерностей развития мировой литературы.

⁹ См.: *Staiger E. Grundbegriff der Poetik*. B., 1951.

¹⁰ См. об этом: *Adorno Th. Ohne Leitbild: Parva Aesthetic*. Frankfurt am Main, 1967. S. 8—15; *Ingarden R. Presycie — dzelo — wartosc*. Kraków, 1966.

Обратимся к некоторым открытиям русской литературы, имеющим всеобщий смысл, значение и для других национальных литератур.

Чтобы несколько конкретизировать сказанное, сошлемся на опыт восприятия сделанного русским реализмом XIX в.

Немного более двух лет после гибели Пушкина в Петербург попал известный французский путешественник и литератор маркиз Астольф де Кюстин. В его книге о николаевской России есть следующее замечание о гениальном русском поэте: «Вчера я перечел несколько переводов из Пушкина. Они подтвердили мое мнение о нем, оставшееся после первого знакомства с его музой. Он заимствовал свои краски у новой европейской школы. Поэтому я не могу назвать его национальным русским поэтом».

Столь неквалифицированное суждение, может быть, и не нуждалось бы в воспроизведении в наше время, если бы оно в определенном отношении не было основано на бытующих и сейчас и даже распространенных суждениях. Все еще предполагают, что один поэт может «заимствовать краски» у другого поэта, не внося в ход своих художественных решений то новое, определяющее его художественный мир начало, без которого нет и не может быть художественного творчества. У таких «могучих захватчиков», какими были Шекспир, Гёте или Пушкин, всегда есть новая грань осмысления самой жизни человека и человечества, а не просто вариация некоторых средств, имеющихся в распоряжении художников определенного времени.

И потому-то необходима другая система оценок и ценностей с позиций художественного открытия как вклада в мировой литературный процесс. Еще в 1921 г. Томас Манн приводит известный афоризм: «Все мы вышли из „Шинели“ Гоголя» — и продолжает: «... неотвязное словцо, наглядно выражающее неслыханную сплоченность и цельность этой сферы, то есть те ее свойства, которые нас, пожалуй, раньше всего к ней приковали, ее великую эстетическую и динамическую действенность». И автор этого высказывания находит отзвуки гоголевского взгляда на вещи и умения видеть необыкновенное в прозе жизни как закономерность, идущую от Гоголя ко многим последующим писателям: «... есть истории хоть и современные по тону, хоть и, на мой взгляд, экспрессионистичные, а все же настолько гоголевские по своей шаловливо-грустной фантастике, по своей человечности, что просто удивляешься и смеешься: смеешься от радости узнавания и оттого, что видишь единство и такую преемственность»¹¹.

Процитированные слова более чем красноречивы, хотя и требуют известного уточнения. В самом деле, известный афоризм о «Шинели» Гоголя как общем основании стиля всех последующих русских писателей середины прошлого века здесь (со стороны это тем более наглядно) распространен Т. Манном и на XX век, в том числе и на творчество Л. Толстого. Но, как бы много Гоголь ни значил для Тургенева или Достоевского, а в чем-то и для Л. Толстого, нет никаких сомнений в несовместимости

¹¹ Цит. по: Hofman A. Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur. В., 1967. S. 202.

и даже несоизмеримости художественных миров каждого из этих писателей. Хотя прав Т. Манн, говоря, что «гоголевский элемент» присутствует неизменно в любом случае, но добавим от себя: «в снятом виде». Всякое большое, подлинное открытие, чтобы жить, должно быть неповторимым, не быть воссозданным вновь и вновь в своей первозданности, но войти органически, перевоплотиться в новое открытие — из гоголевского стать толстовским, из пушкинского — чеховским.

Но продолжим цитацию размышлений Т. Манна. Он говорит далее о соотношении опыта русской литературы и западноевропейской, о различении специфических сторон мира русских писателей, о его преломлении через призму западноевропейского реализма.

«„Святая русская литература“... — так, склонные к исповеди и к славословию, назвали мы ее в юные годы в одной новелле, не зная, что далеко на датском севере один наш собрат — это был Герман Банг — уже назвал ее так же. Как широка, как прекрасна и как полна сопереживаниями, жизнью в духе.

Любимая сфера! Моралистическая, горестная, человеческая и смешная. Юношеский мир русской литературы! Личное приближение к ней в житейско-прямом смысле, установление реальных отношений с ней было экзотической мечтой, которая время от времени пыталась осуществиться».

Суждения в подобном духе высказывались и высказываются в разной связи с зарубежными, и русскими литераторами. Сошлемся еще лишь на одно утверждение, относящееся к нашему времени: «Спору нет, — говорит Арсений Тарковский, — традиции разны. Русская — изначально духовна, высоко и требовательно человечна и нравственна»¹².

Разговор о художественных открытиях русской литературы — повторим еще раз — это разговор о таком ее существовании в контексте мировой литературы, которое предполагает сделанное на почве одной национальной литературы достоянием многих и разных художников, и благодаря этому национальный опыт оказывается необходимым составляющим звеном историко-литературного процесса. Это не значит, что найденное одним великим художником будет отныне повторено другими. Суть художественного открытия в том и состоит, что оно несет то, без чего не может обойтись последующее литературное развитие; вместе с тем открытие умирает в простом его повторении.

Но, чтобы сказанное не было чересчур отвлеченным и общим суждением, попробуем его сразу же несколько конкретизировать и обратимся к некоторым суждениям о творчестве Пушкина, в свете которых и выступит то, о чем пойдет речь, — устойчивое и изменчивое, их диалектика в развитии содержательной формы, в обязательном и самом тесном единстве методообразующих, жанрообразующих и стилеобразующих факторов.

Все, кто пишет об «Анджело», так или иначе отмечают его «странную судьбу» (М. Н. Розанов) и высказывают отрицательные оценки; вплоть до крайне резких: «пустая, вялая сказка» (Н. И. Черняев). Долгое же время это произведение оставалось вообще вне поля зрения критиков и литературоведов. Даже Белинский, так много сделавший для понимания первостепенной значимости поэзии Пушкина и ее гуманистической

¹² Альманах библиофила. М., 1979. Вып. 7. С. 9.

направленности, писал: «Можно найти в „Анджело“ счастливые выражения, удачные стихи, если хотите, много искусства, но искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни».

В данном случае нас будет интересовать, разумеется, не общая оценка этого произведения и не специальный монографический анализ, но именно вопрос о новом, пушкинском вкладе в решение проблем и жизненных задач, стоявших перед мировой литературой в эпоху становления реализма. И в этой связи существенен сравнительный анализ «Меры за меру» Шекспира и произведения Пушкина, дающий новый, сугубо пушкинский характер реалистического переосмысления уже освещенных трагических коллизий и трагических характеров.

В некоторых работах¹³ намечено движение пушкинского реализма в русле усиления эпического, повествовательного, прозаического начала. В «Графе Нулине» (1825), в «Домике в Коломне» (1830) и, наконец, в «Анджело» мы становимся свидетелями своеобразного диалога разных типов художественного видения и понимания мира, воплощаемых в самом произведении, в его соотношении с байроновским «Беппо», с шекспировскими «Лукрецией» и «Мерой за меру».

И именно эта диалогичность, осуществленная автором не в пересказах или параллелях собственного сочинения с «прототипами», а в соотносении методообразующих возможностей творчества, не только остается вне поля исследований и исследователей, но даже не возникает в качестве постановки вопроса. Не случайно упомянутая работа М. Н. Розанова, хотя и вводит нас в круг этих вопросов, замыкается в основном в рамках гораздо более узкого подхода, ограничивая себя изучением итальянского колорита в «Анджело» Пушкина.

Итак, диалог художественных открытий. Пушкин берет в «собеседники» Шекспира и внимательно выслушивает все выводы и доводы, вытекающие из поступков и характеров его персонажей, прежде чем заговорить «голосами» своих героев.

Пушкин по-своему мотивирует каждую грань характеров и поступков Анджело, Клавдио, Марианы, возвращает¹⁴ действие «Анджело» из Вены, где оно происходит у Шекспира, в один «из городов Италии счастливой».

«У Пушкина сохранена непорочность Изабеллы при помощи той же Марианы, и спасение Клавдио от казни, но нет и речи о замужестве героини, неуместном в данном случае и не увязанном с общей постановкой ее характера. Затем, у Шекспира Мариана — невеста Анджело, от которой он отказывается из-за того, что ее приданое погубило во время кораблекрушения. А у Пушкина она — жена Анджело, отвергнутая им из-за слухов о ее легкомысленном поведении, ибо «не должно коснуться подозренье к супруге Кесаря». По замечанию Н. Стороженко, «мотив, выдвинутый Пушкиным на первый план, как нельзя более соответствует характеру Анджело, которому дороже всего его незапятнанная репутация»¹⁵.

Таким образом, не итальянский «колорит» и не просто «Шекспиров-

¹³ См.: Розанов М. Н. Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934.

¹⁴ Как это было в новелле Чивити, послужившей исходным материалом для замысла Шекспира.

¹⁵ См.: Розанов М. Н. Указ. соч. С. 382.

ская Италия», как думал Брюсов, но и историческая Италия Возрождения, ее культура, социальные условия присутствуют в произведении Пушкина; вследствие этого шекспировский герцог, управляющий довольно безликой «Веной», у Пушкина становится Дуком (от итальянского *Il Duca*). Это «тип гуманного правителя, искреннего любителя наук и искусств и народа своего, отец человеколюбивый, друг мира, истины, художеств и наук». Но в этом социально-историческом типе Пушкин прозревает новый человеческий характер — тирана, раздираемого глубокими противоречиями: создателя «*Der Staat als Kunstwerk*» (Буркгардт) с психологией итальянского тирана.

Тема власти, тема тирании, проблемы, выявленные Макиавелли, сочетаются с беспощадностью художественного анализа характера, ажатого альтернативой: «быть» и «казаться», — «Анджело» оказывается в ряду программных произведений боддингской осени 1833 г., создается в одном ряду с «Медным всадником» и «Пиковой дамой». «Понимание социальной закономерности народной борьбы, — пишет исследователь пушкинского творчества, — подсказывало исторически конкретное и, главное, реалистическое решение политической концепции просвещенного абсолютизма»¹⁶.

Подобное суждение выявляет важную сторону пушкинского творчества — «реалистическое решение политической концепции», но и сужает существо вопроса, ибо нельзя универсализм художественных открытий Пушкина уловить на основе тематического подхода.

Он «не имеет жизни», пишет Пушкин, рассердившись на одного писателя, «то есть истины»¹⁷. Здесь намечена на уровне слова, стиля, творческой индивидуальности писателя одна из существовавших в русской и европейской литературе типологических систем. Так, например, о Бальзаке и во французской, и в русской критике, современной писателю, установилось мнение как о писателе, «точно разлагающем мысль и исследующем под лупой детали», — характеристика из «*Revue de Paris*», приведенная в одной из работ Б. В. Томашевского. Сам Бальзак считал, что «отличительная черта таланта, несомненно, изобретение плана (*l'invention*), но ныне, когда все положения использованы... автор твердо уверен, что только детали впредь образуют достоинство произведений, неточно именуемых романами».

И далее следует резюме Б. В. Томашевского: «Отмеченная особенность стиля Бальзака заставляет признать совершенно правильным отнесение, сделанное П. Н. Сакулиным, следующих слов Пушкина о повестях Павлова именно к Бальзаку: „В слоге г. Павлова, чистом и свободном, изредка отзывается манерность: в описаниях — близорукая мелочность нынешних французских романистов“ (1836)».

Тут невольно вспоминается высказывание Ф. Тютчева из писем 1836 г. как раз в связи с повестями Павлова, которые им оцениваются весьма высоко: «Мне приятно воздать честь русскому уму, но самой сущности своей чуждающемуся риторике, которая составляет язву или скорее перво-

¹⁶ Макогоненко Г. П. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Л., 1949. С. 416.

¹⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 416. Далее ссылки на это изд. даны в тексте с указанием римской цифрой тома, арабской — страниц.

родный грех французского ума. Вот отчего Пушкин так высоко стоит над всеми современными французскими поэтами. . . » (Письмо И. С. Гагарину от 7/9 июля 1836).

Хорошо известно замечание Гоголя о «Капитанской дочке», сравнительно с которой «все наши повести и рассказы кажутся приторною размазней», и его последующие рассуждения о значении этой простоты для развития общенародной культуры. Гоголь, как известно, объяснял перспективность стиля этой повести тем, что «чистота и безыскусственность вошли в ней на такую высокую ступень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурой. В первый раз выступили истинно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик; сама крепость с единственной пушкой, бестолковщина времени и простое величие простых людей, все — не только самая правда, но еще как бы лучше ее»¹⁸.

Типологический смысл сказанного Гоголем, т. е. восприятие отмеченных им особенностей пушкинского творчества именно как открытий, имеющих принципиальный смысл, выступит особенно явно, если его сопоставить с суждением, принадлежащим XX веку и отражающим другие художественные традиции. «Помню, что я прочел как-то перевод пушкинской прозы, „Капитанскую дочку“. — пишет Джойс, — суматошная история, способная заинтересовать разве что школьников. По-моему, там не было ничего, достойного мысли, и я не понимаю, как Вы можете предпочесть его другим русским, таким, как Толстой, который делал то же самое, но на куда более высоком уровне, или Чехов»¹⁹.

Экспериментатором, полагавшим смысл литературы в изобретении новых средств видения, художественное воссоздание «простого величия простых людей», выраженное по-пушкински, в безыскусной форме естественно, не воспринималось.

По видимости это расхождение касается вкусовых оценок, несходства индивидуальных творческих манер, но в действительности это качественно разные постижения мира и человека²⁰.

Для Пушкина-поэта и Пушкина-прозаика гармонический принцип организации стиля был и органическим принципом видения мира, т. е. его понимания и оценки, был реальным способом отражения жизни и воплощения высокого эстетического идеала, о котором искусство после античности и Возрождения все меньше говорило на языке гармонии. Пушкин воплотил в этом смысле громадный период художественного развития, утвердил искусство в самом высоком смысле этого слова, по сути дела ничего не оставляя ни формализму, ни натурализму. Им предстояло проявить себя в обход пушкинского опыта, утрачивая главное в традиции, где гармонический принцип и гуманизм, о которых много пишется порознь, оказываются обозначением общей поэтической сущности творчества.

¹⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 384.

¹⁹ Цит. по ст.: *Налицкий Н. В.* Место Гоголя в русской литературе // *Il Romanzo russo nel secolo XIX, e la sua influenza nelle letterature dell'Europa occidentale (Colloquio italo-sovietico)*. Roma, 1978. P. 156.

²⁰ В связи с этим см.: *Бурсов Б.* Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1967 (гл. «Пушкин и мировая литература»).

Конечно, Достоевский мог наложить на пушкинский поэтический мир идею, близкую самому автору «Идиота» или «Бесов»: «Смирись, гордый человек», как вывод из Татьянинных слов: «Но я другому отдана, я буду век ему верна». Однако в пушкинском словаре «смирение» и «гордость» не выступают антагонистами, несовместимо противоположными понятиями и одно не приносится в жертву другому. Пушкин мог совместить в стиле и «смирение» человеческого «я» перед необходимостью, диктуемой жизнью («Я понять тебя хочу, // Смысла я в тебе ищу»), и смелость и силу поэтического вмешательства («Встань, пророк...»).

В «Станционном смотрителе» и «Пиковой даме», «Моцарте и Сальери» и «Пире во время чумы», даже в «Египетских ночах» можно видеть своеобразные «предвосхищения» существенных мотивов и тем Достоевского. Но поэтика синтеза Пушкина и поэтика антиномий у Достоевского — глубоко различные эстетические системы.

И «самозванство» героев Пушкина (в широком, художественно-эстетическом смысле слова) — принципиально иное явление, отрицающее, по существу, то, что у Достоевского станет «двойничеством» его героев.

В пушкинском артистизме и гармонии нашли выражение его гуманизм, его умение провидеть неисчерпаемость человека в самом простом его обличье. А, скажем, введение классических образов или травестирирование античных мотивов служили авторскому самовыражению²¹.

Особенно показателен в этом отношении образ Белкина. Он выполняет как бы служебную функцию вымышленного автора. Но, по существу, это ключ к пушкинскому богатству характера. Утверждение артистизма в маленьком человеке, казалось бы являющемся противоположностью образу артиста, художника, подобному, например, Чарскому, — смелая художественная гипербола, внешне замаскированная поэтом. Характер Белкина по закону мира Пушкина разомкнут в беспредельно богатый мир, а может быть, лучше сказать — открыт ему в качестве вымышленного соавтора протестических по составу и многоцветных по спектру повестей. И, не забывав, не обмолвясь, Достоевский говорит о «Шинели» Гоголя, а не о «Станционном смотрителе» как о первоисточнике последующей русской литературы и конечно же собственных «Бедных людей».

Даже в самом приниженном судьбой создании поэт видел человека во всех его возможностях, человека «полного», а за ним и жизнь в ее скрытых потенциях. Это не жизнь с «одного боку», как определил Гоголь — именно в письме к Пушкину! — художественный принцип своих «Мертвых душ». У Гоголя «один бок» означает не ограничение предмета изображения, а эстетический принцип подхода к изображаемому. Гоголевская поэтика, гоголевский мир как бы нарочно лишены гармонии и ясности пушкинского мироздания. Для гоголевского видения характерно столкновение вещной стороны бытия и духовного, человеческого начала. Этот конфликт выступает и в стиле. Итак, в гоголевских описаниях остаются непримиренными патетический тон высокой оды с фламандской жанровой натурой («фламандской школы пестрый сор»). У Пушкина нет подоб-

²¹ См.: Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6.

ного расщепления мира на духовное и бытовое, возвышенное и низкое, динамическое и статичное. Тон его повествования — ровный, без напряжений и рынков, но и без замедлений и остановок.

Как известно, суждения Белинского о «пафосе художественности» Пушкина и о «пафосе социальности» Гоголя были истолкованы в духе двух несовместимых начал, даже противопоставленных друг другу принципов «чистого искусства» — социальному, критическому анализу.

«Пафос художественности» включал в себя социальное содержание жизни — будь то Пугачев, Самозванец, Гринев, Самсон Вырин, гробовщик, обитатели села Горюхина и др. Но, как уже сказано, социальная определенность характера у пушкинских персонажей не абстрагируется и не отменяет человеческой полноты в человеке²². Этого нельзя сказать ни о Башмачкине, ни о Поприщине, ни о Манилове Гоголя.

Пушкин потому и не знает условности в специфическом значении этого слова в художественном образе, что в его образе всегда живет художественная цельность, полнота и многозначность, направленные на художественное осмысление цельности, полноты и многозначности жизни и человека. У Пушкина нет «вещественного» и «духовного» плана, как нет плана «изобразительного» и «выразительного», и если мы можем определить «Обвал» как «чистую» лирическую эмоцию, то это лишь один аспект полноты пушкинского мира.

В прозаическом повествовании у Пушкина почти нет самостоятельного выделения авторского соучастия и авторского голоса; авторские суждения и отступления не обособляются в динамическом строе повествования о событиях. В этом смысле «прозаик крепко-накрепко запер себя в прозе так, чтобы поэт не мог и заглянуть к нему»²³. Но вместе с тем пушкинская фраза поражает не только динамикой действия, но и динамикой мысли. В ней событие и мысль родственны в структурно-повествовательном бытии.

В «Повестях Белкина», «Капитанской дочке», «Пиковой даме» вряд ли возможно обнаружить мысли и идеи, сформулированные «открытым текстом» и принадлежащие самому автору.

В «Евгении Онегине», с его лирическими отступлениями, прямым присутствием «я» поэта, текст неизмеримо более насыщен в сравнении с прозой — материалом мыслительным: раздумьями, рефлексией, оценками и суждениями.

Требуя «мыслей и мыслей» в прозе, Пушкин собственной практикой показал: речь шла у него не о логических постулатах, а о мысли поэтически-конкретной, «осуществленной» в самой стихии повествования²⁴.

Пушкин не мог и не хотел «мечтою... целый мир назвать». Его искусство — художественный мир с прочными объективными константами. В нем, как уже замечалось, предмет изображения и идея предмета оказываются глубоко сопряженными в самой своей сущности.

²² Алексеев М. П. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме // «Борис Годунов» Пушкина. Л., 1936 (Статья содержит анализ образа Самозванца в творчестве Пушкина, Лопе де Вега, Шиллера).

²³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 375.

²⁴ См.: Томашевский Б. В. Поэтическое наследие Пушкина // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941.

Пушкин замечает о творениях Расина, что они держатся «стихами, полными смысла, точности и гармонии»; но здесь гармонический принцип характеризует именно качество стиха и не распространяется на художественное творение в целом, а в той мере, в которой это возможно, ведет не к позитивному, а, скорее, негативному выводу. «Расин понятия не имел о создании трагического лица». И тут же объяснение: неправдоподобие языка действующих лиц. В этом суждении поэт теоретически связывает посредством гармонического принципа в единое целое то, что было связано у него практически, в творчестве: трагический характер и правдоподобие изображаемого. На пушкинской универсальности гармонического принципа зиждется мировосприятие и миропонимание поэта, его реализм. Из этого принципа, безусловно, берет свое начало глубокий художественный синтез всех сторон творчества Пушкина, и прежде всего — синтез истины и идеала.

Разъятие пушкинского текста на элементы приводит к катастрофическим последствиям. В нем нет «энциклопедии» без пафоса художественного и этого пафоса без художественного энциклопедизма, а жанр «свободного романа» несомненное осуществление требования показать «полного человека»²⁵.

Методологическое значение целостного «открытия мира» у Пушкина становится особенно очевидным, если иметь в виду, что многие современные системы мышления, будь то неокантианство или «философия жизни», неопозитивизм или прагматизм, безраздельно утратили столь фундаментальную предпосылку освоения действительности. Исходя из мнимой недоступности мирового целого сознанию, соотнося действительность и опыт как бесконечную непрерывность и конечную дискретность, многие современные философы считают, повторяя своих предшественников, выступавших в начале XX в., целостность мира, его единство «вечной загадкой, чудом, которое выше всякого разумения»²⁶.

Опираясь на достижения мировой культуры, Пушкин своим гармоническим принципом мировосприятия, овладения жизнью в ее живой целостности проник в тайны «вечной загадки», «чуда». В этом отношении чрезвычайно интересны исследования, дающие сопоставительный анализ художественного опыта Пушкина с тем, что было сделано его предшественниками. В том числе сопоставления «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя», «Пира во время чумы» с интерпретациями этих тем у Тирсо де Молины, Мольера, Б. Констан, Вилье (см. работы Б. Городецкого, Д. Благого, А. Ахматовой²⁷, А. Г. Гукасовой).

Чтобы хотя бы частично приподнять покрывало над «чудом» универсализма пушкинского художественного мышления, необходим, однако, не только анализ на коротких «дистанциях» сопоставления, но и умение увидеть глобальные масштабы переосмысления некоторых «вечных образов» и «вечных мотивов». Сошлемся здесь лишь на одно свидетельство. «В трагедии „Каменный гость“ не только отдельные детали ассоции-

²⁵ См.: Григорьев А. Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина // *Время*. 1861. Кн. 2—5.

²⁶ Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 7. С. 72.

²⁷ Ахматова А. «Адольф» Б. Констан в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 2.

руются с деталями „Евгения Онегина“, — пишет А. Г. Гукасова, давая к этому месту сноску с соответствующими примерами ассоциаций между „Евгением Онегиным“, оперой Моцарта „Дон Жуан“ и письмом Адольфа у Б. Констана. — В ней, — продолжает исследовательница, имея в виду трагедию Пушкина, — сама судьба переродившегося Дон Гуана ассоциируется с судьбой переродившегося, тоже под влиянием любви, Онегина»²⁸.

При этом гуманизм пушкинского искусства позволяет личности в художественном мире автора сохранить себя в самых беспощадных коллизиях и ситуациях, внешних и внутренних²⁹.

3

Сделаем следующий шаг и остановимся на художественных открытиях русской литературы в освоении характера и личности человека, в осмыслении широчайших общественных и социальных пластов. Причем более чем знаменательно: всякий раз, когда современники задумывались о сделанном Пушкиным, они начинали в этой связи говорить о творчестве Гоголя. Творчество Гоголя в его соотношении с творчеством Пушкина стало обоснованием основ реализма русской литературы, а в иных случаях и аргументом для противопоставления «чистого» и «целенаправленного», незаинтересованного и эстетически активного литературного сознания, одновременно уводящего и от беспредельности фантазии в поэзии и прозе романтиков, и от предельности «литературного факта» в последующих тенденциях натуралистического толка. Пушкин, будучи «гражданином» своей эпохи, исторического опыта, совершенно четко обозначил свое художественное кредо: не «выше» грязных и пошлых сторон жизни, но и не на уровне прозы жизни, а преодолевая ее и в поэзии и в прозе («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Гробовщик», «Египетские ночи», «Евгений Онегин»). В письме 1824 г. он писал: «Глухо час от часу далее вязнуть в жизненной грязи» (XIII, 401—402). Или бросает крылатые, по сути дела, слова: «Не забавно умереть в Опочкинском уезде» (письмо от 27 мая 1826 г.), — перекликающиеся с Гоголем: «Скучно на этом свете, господа!» Но именно он сумел поднять и «Опочкинский уезд», и Болдино, ничего не отнимая от реальности окружающего, до недостижимых свершений высокой поэзии: «Татьяны милый идеал», тот же Белкин и многие-многие другие более приметные и менее приметные русские люди, как они есть.

Чрезвычайно показательна преемственность в этом направлении, осуществленная Достоевским. Здесь сходство оказывается определяющим даже тогда, когда находится в одном ряду с несходством, отталкиванием, художественной полемикой. Можно указать на отталкивание Достоевского от Гоголя и полемику с ним. Но мы не поймем логики литератур-

²⁸ Гукасова А. Г. Болдинский период творчества А. С. Пушкина. М., 1973. С. 117.

²⁹ Пушкин уже в 20-е годы так умел передать безнадежность человеческого переживания, как не удавалось это сделать ни Лермонтову, ни поэтам XX в. (См.: Цытовский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 23). Но Пушкин всегда умел найти и необходимое художественное преодоление этой безнадежности. И в этом еще один его завет современности.

ного перехода от Гоголя к Достоевскому, если внимательным образом не изучим нити, соединения между мирами, ими порожденными. Подчас, ссылаясь на Г. Фридендера, утверждают, что Байрон изображает историю как индивидуальное приключение, а Пушкин к индивидуальному приключению подходит, ожидая исторически ответственного действия. Но Фридендер считал, что это не просто изображение героев с разными свойствами, но прежде всего герои эти присутствуют в двух совершенно нетождественных системах.

Видимо, то же следует сказать о Достоевском и Гоголе.

«Достоевский, как и Гоголь, — пишет В. Г. Одинокое. — не мог воплотить ее („вселенский“ характер умопостигаемой в художественном мире гармонии) в отдельном образе-характере и даже в какой-либо замкнутой системе характеров. Писатель <...> создавал особые системы, в которых персонажи вступили в диалогические отношения, они взаимно отражали друг друга, создавая „проекции“, уводящие в бесконечность»³⁰.

Но диалогические отношения у Гоголя лишь намечены — это система отношений вещной, плотской, бытовой, повседневной, пошлой действительности и возможности ее остранения, прорыва через нее неких других сущностей.

Диалог и полифония Достоевского — это уже спор разных сознаний и самосознаний в мире, уже несводимых к внеличному знаменателю. Этот диалог разных сознаний, разных духовных сущностей, требующих для своего воплощения не объединительного, но дифференцированного образа «внутреннего человека».

Не случайно Гоголь верно уловил, что Гердер «везде... видит одного человека как представителя человечества»³¹.

Для самого Гоголя возникала необходимость не синтеза разного в одном, а дифференциация, а затем обобщение в обособленном при-сущего многим и многому.

«Раздробленные» характеры «Ревизора», как и «Мертвых душ», собраны из множества подмеченных их создателем, и подмеченных впервые, первооткрытых им психологических «мелочей». И каждая из них в ее художественном выражении, по определению самого Гоголя, — плод «глубокого логического вывода ума»³², а каждый из его характеров — обобщение этих выводов, воплощение многого в одном. Воплощение посредством внутренней соотнесенности отличительных черт индивидуальной «души» каждого характера с современным автору «состоянием души русского человека», а того и другого — с состоянием души «современного человека» вообще, т. е. всего цивилизованного человечества³³.

Но Гоголь, если можно так сказать, идет дальше в создании характеристического сравнительно, скажем, с Фонвизиним или Грибоедовым.

Гравюры Агина или Боклевского передают эту типологию внутреннего и внешнего в облике характера-куклы: внутренний мир, пережива-

³⁰ Одинокое В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского. Новосибирск, 1981. С. 31.

³¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 8. С. 88.

³² Там же. С. 477.

³³ См.: Купрянова Е. Н. Авторская «идея» и художественная структура «Ревизора» // Рус. лит. 1979. № 4. С. 13.

ния, мотивация поступков, чувств, динамика мыслей и переживаний «закрыты» от читателя непроницаемой поверхностью, маской, которая, однако, эмблематически представляет от изображаемых персонажей, как бы адекватных своей вещественной внешности.

Гоголь поднимается на вершины целостной концепции человека, не отказываясь ни от психологизма, ни от аналитизма в своем умении передать все стороны натуры и все аспекты ее осмысления через «внешность». При этом образы Гоголя легко становятся образами-олицетворениями³⁴. Даже динамичный образ тройки выполнен художником как бы в античных традициях, в технике «неподвижного движения».

Но если и Городничий, и Хлестаков «исчерпаны» своим событийно-характерологическим «амплуа» раз и навсегда и всякое вмешательство, могущее извне нарушить самодостаточность типа-характера, не нарушает это, а подтверждает (в исмой и неподвижной финальной сцене), то Чичиков, а также многие из тех, с кем свела его судьба в губернском городе и его окрестностях, волею жизни, волею автора должны проделать грандиозный путь превращений и преобразований.

У Гоголя не было другого пути в решении этой почти неразрешимой художественной задачи, как столкнуть неподвижный, статичный, запрограммированный персонаж, составляющий в совокупности с другими, ему подобными, сонм «мертвых душ», с душой живой, живущей в нем, как и в каждом человеке. И несомненная внутренняя глубинная коллизия мира масок, вещного мира, предметно бездуховного, и души человеческой, динамической, ищущей, мятущейся, и составляет внутренний строй гоголевской поэмы, ее стиля и поэтики. В этом суть замысла «Мертвых душ» — столь грандиозного, что даже второй том, вторая «стадия» трансформации заданных характеров в нечто уже иное, не вместил его целиком. Именно эта задача была наиболее трудно разрешимой и по исходным жизненным предпосылкам (о чем предупреждал Белинский), и по самой структуре гоголевской лепки характеров (т. е. уже по чисто художественным, внутренним предпосылкам).

Достоевский принял «эстафету» у Гоголя в раскрытии характера-типа, в проникновении в личность человека, неповторимого и значимого в этой своей неповторимости. У Гоголя — через создание образа «внешнего» человека, у Достоевского — «внутреннего»³⁵.

И тут особое, ключевое место, конечно, занимает поэтика «двойничества» у Гоголя и у Достоевского. В известном смысле феномен, открытый автором «Носа», «перевернуто»-зеркально отражен и повторен Достоевским. Но, так же как зеркальное отражение нарушает систему реальных отношений «правого» и «левого» в системе зеркального «измерения», так и феномен «двойничества» у Достоевского, «повторяя» гоголевский феномен как бы с безукоризненной точностью, одновременно преобразует систему отношений вещного, телесного и духовного на

³⁴ «Сам Хлестаков, — по словам Гоголя, — лицо фантастическое, лицо, которое, как живой олицетворенный обман, уносится вместе с тройкой, бог весть куда» (*Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 119*).

³⁵ Достоевский писал о Гоголе и его творчестве: «Эти изображения... почти дают ум глубочайшими, непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли» (*Достоевский Ф. Полн. собр. соч. М., 1929. Т. 11. С. 250*).

«обратную», где духовное, словесное, речевое представляет от целого жизни.

Русская литература подошла к пониманию человека не только как характера; она искала большой мир жизни, воплощая не только внутренний мир, но и активность миропонимания, жизненную активность личности. У Достоевского это человек, все время меняющийся, ищущий устойчивой точки в фундаментальной идее. Человек — это и характер, и слово, и поступок, и акция разрешения идеи — такова художественная позиция, которая могла сложиться лишь у писателя, идущего от Пушкина и Гоголя, а потом перейти к Толстому и Достоевскому.

А. В. Чичерин показал, как развитие жанра романа шло от «закрытого» типа романной композиции (у Прево, Бронте) к «открытому» типу повествования, позволяющему найти соответствие между личными жизненными судьбами персонажей и ходом жизни. На пороге романа встает историческое событие реального мира, в романы Бальзака входит социальная, экономическая и политическая современность как «близкая», а не только «далекая» предпосылка становления и развития характера. Пушкин в работе над «Арапом Петра Великого» как бы пытается идти в русле исторического романа Вальтера Скотта, но сталкивается с невозможностью свободного присутствия в своем повествовании «авторского лица».

Пушкин одним из первых в мировой литературе в закрытой композиции своего романа в стихах ввел все моменты современного ему сознания человека XIX в. посредством авторского присутствия в повествовании, как сложной, не только лирической, но и повествовательной, системе отношений авторской и читательской точки зрения. Это и позволило Белинскому дать крылатое определение пушкинского романа о любовных и жизненных коллизиях двух пар энциклопедией русской жизни³⁶. В современных определениях можно часто встретить мысль, что роман в стихах — это повествование о том, как история преломлялась в людях³⁷. В этой связи интерес представляет анализ письма Татьяны, содержащий сравнение с элгией М. Деборд-Вальмор³⁸.

На этом фоне особенно рельефно воспринимается замкнутость физического мира Достоевского, включающая в себя круг жизненных событий, жизненный опыт персонажей, за которыми раскрывается безмерность духовного пространства идеи («Преступление и наказание»), коллизии и конфликты, соизмеримые со всемирно-историческими событиями, хотя подчас вмещаемые в хронологические рамки считанных суток («Идиот»).

За гениальными открытиями Пушкина нельзя забывать сделанного автором «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ». Ведь всякое расщепление целостности жизни, целостности человека требовало возвращения к их целостности, без которой происходит иссякание жизни, человека. На самых ранних этапах Гоголь восполняет эту целостность и полноту жизни

³⁶ Такое определение выводит нас за рамки характеристик: «подобно Байрону» или «соединение опыта Парни и Ариосто» (*Жиревский И.* Нечто о характере поэзии Пушкина, 1828). См. об этом: *Мейлах В. С.* Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962.

³⁷ См.: Пушкин: Исследования и материалы. 1982. Т. 10. С. 116.

³⁸ Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1974. Т. 33. Вып. 6.

за счет фольклорно-романтического освещения изображаемого. Позднее — стремится через одну сторону воплощаемого характера дать достаточно полное, объемно-художественное представление о всем человеке.

Насколько существенно для Гоголя ощущение жизненной основы, от которой исходит его творчество, свидетельствует «Тарас Бульба»: поиски историко-легендарных, сказочно-песенных истоков сюжета. Огромен и в конечном счете монументален замысел «Мертвых душ»³⁹. И образ птицы-тройки в первом томе был лишь лирической эмблемой, символическим обозначением, ключом всеохватности изображаемого, где писатель как бы один на один остается не с кем-нибудь из отдельных своих персонажей, но с Русью, устремляющей на него свои очи.

Печальный финал творческой истории второго тома не говорит о справедливости безоговорочно негативной его оценки. В сохранившихся (причем черновых, о чем нельзя забывать) начальных главах тома и наметках его продолжения чувствуется мощное поле целостного мира, требующего поистине эпического напряжения в своей обращенности к русской жизни, к русскому человеку, национальному характеру и истории народа и человечества.

Вспомним, как Чернышевский, обратившись к небольшому рассказу Тургенева, сумел спроецировать на «камерные» события и поведение русского человека на рандеву обобщенную социально-историческую ситуацию народной жизни. Если это и не было подсказано «типом» гоголевского художественного видения русской жизни, русского характера в масштабах общенародных сущностей и судеб, то было чрезвычайно созвучно, близко и родственно ему и свидетельствует о типологической близости идеи «Мертвых душ» и позиции автора статьи «Русский человек на rendez-vous», которая не могла не находиться в русле общей концепции литературы, выраженной в «Очерках гоголевского периода».

Обычно ссылаются на Белинского и его опасения, возникшие сразу же после появления первого тома «Мертвых душ», как на прозорливое доказательство «запрограммированного» тупика, в который все дальше заходил Гоголь.

И тут мы подходим к вопросу, требующему решения на более широкой основе, чем это имело место в споре Белинского с Константином Аксаковым об эпопейной стороне «Мертвых душ».

Конечно, недопустимо непосредственное отождествление гоголевского отношения к современной ему русской действительности с эпическим мировосприятием Гомера и принципа классического эпоса с гоголевскими исканиями необходимости эпического синтеза и доверия ко всем сторонам бытия. Однако в предуведомлении к «Мертвым душам» сказано: «Повесть очень длинная, имеющая после развернуться шире и просторнее»⁴⁰.

Вряд ли можно не видеть и тем более недооценивать эпическую направленность мысли писателя, ищущего эпический синтез, который бы позволил вобрать в повествование всю Русь и сущностные силы русского характера. И совершенно обоснован вывод из гоголевских суждений

³⁹ См.: Манн Ю. В. О жанре «Мертвых душ» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1972. Вып. 1. Т. XXXI. Здесь, в частности, ставится вопрос о соотношении замысла Гоголя с творением Данте.

⁴⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 26.

о Руси и о русском человеке. Столь всеобъемлющей задачи, как Гоголь, никто из его предшественников не ставил⁴¹. Не эта ли сторона дела и позволила Белинскому сказать, что перед нами творение «чисто русское, национальное, выхваченное из тайника жизни»⁴².

В наше время все чаще ощущается потребность подойти к проблеме национального характера, воплощаемого русскими классиками, как к сложному и единому в конечном счете по замыслу художественному творению, в котором национальное начало представлено в двух основных аспектах — в плане ничтожного настоящего, вызывающего «смех сквозь слезы», и в плане величественной потенции, рождающей «высокое лирическое движение». Оба эти начала уже намечены в «Евгении Онегине». В этих планах рассматривается и национальный характер в поэме Гоголя «Мертвые души». Современными исследователями сделана попытка выявить не только негативный пафос изображения русской действительности в поэме, но и как можно полнее остановиться на реализации «плодотворного зерна» русской жизни в произведении художественно универсальном⁴³.

Но при этом вряд ли есть основания определять гоголевскую поэму «как комическую эпопею»⁴⁴. Определение во многом внутренне антагонистическое. Под этот термин можно подвести в известной мере первый том поэмы, но не замысел всего творения в целом, выходящий далеко за рамки комической трансформации русской жизни. «Мертвым душам» присуща устремленность творческого мышления к всеохватности действительности, но, естественно, своя особая, не та, что потом будет в «Войне и мире» Л. Толстого, что соединяет жизненную беспредельность экстенсивного охвата исторической и социальной жизни с интенсивным проникновением в глубины существования личности и внутреннего мира и т. д. Гоголевская всеохватность, или, еще точнее, установка на всеохватность, возникает из потребности другого рода. Она ближе к пушкинским принципам охвата жизненной и человеческой беспредельности, чем принципам Толстого или Достоевского. В основании ее — стяжение, синтез.

Сама объемность художественного пространства, на котором действует закон гиперболизма в творчестве Гоголя, постепенно расширялась. И даже в своих изобразительных «параметрах» превращалась во все более и более панорамное воссоздание действительности.

Но Гоголь не вышел на ту эпическую орбиту, на которой состоялась «Война и мир» Толстого, хотя без размаха гоголевского замысла, без обозначенного (повторяем — и экстенсивно, и интенсивно) смысла народного бытия — от «Тараса Бульбы» до «Мертвых душ» — не могло бы родиться и толстовское художественное творение, его эпическая и историческая панорама русской жизни.

Гоголь писал Н. М. Языкову в письме XV «Выбранных мест из переписки с друзьями» «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» (1844 г.): «Возвеличь в торжественном гимне незаметного труженика. .

⁴¹ См.: Купреянова Е. Н. Указ. соч. С. 3.

⁴² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 6. С. 217.

⁴³ См.: Купреянова Е. Н. «Мертвые души» Н. В. Гоголя: Замысел и его воплощение // Рус. лит. 1971. № 3. С. 58—71.

⁴⁴ См.: Классическое наследие и современность. С. 160.

ублажи гимном того исполина, который выходит из русской земли, который вдруг пробуждается от позорного сна...»⁴⁵.

Он говорил о гневе против того, что «губит человека», и о любви к «бедной душе человека». Сам Гоголь искал эпическое решение этой проблемы и указал тем самым на необходимость этого решения Толстому.

Правы исследователи, указывая на соотносительность относительно самостоятельных сфер в «Мертвых душах»: индивидуального эпического действия и общего состояния мира, которые, соединяясь, образуют единое эпическое событие поэмы.

На возможность сравнительно-противопоставительного подхода к творчеству Гоголя указала еще А. Елистратова, подчеркивая отсутствие у Филдинга «понятия национального характера и национально-исторических судеб народа»⁴⁶ и наличие этой точки отсчета у Гоголя.

Диалектика категории «мертвых» и «живых» душ в повествовании Гоголя вывела русскую литературу хотя и не прямо, но, несомненно, к обязательному соотносению нравственного возрождения человека и нации в целом, судьбы личности и судеб народа. Перед нами, таким образом, за проблемой идеализации возникает другая, более общая и широкая задача — воплощение эстетического идеала, — к которой вышли романтики, а реалисты как бы от нее отирались дальше⁴⁷.

4

Толстой наметил становление художественного типа и характера в перспективе большого жизненного пространства, которое синтезируется в «человеческом составе» и позволяет этот «человеческий состав» раскрыть. Вот почему вряд ли можно согласиться с типологической классификацией творчества, по которой Толстой ставится в один ряд с Шекспиром и Гёте, как писателями, рисующими общее душевное состояние, в отличие от Гоголя, Сервантеса и Диккенса, создающих типы⁴⁸.

«Война и мир» строится на эпически монументальной исторической основе, на обширном материале народной жизни. Это произведение по установившейся традиции принято называть, правда без достаточной теоретической строгости, романом-эпопеей. Белинский говорил о жанре романа как об эпопее современной жизни. Однако за подобным определением стояло не совмещение романа и эпопеи, а конечно же замещение эпического строя повествования в замкнутом в себе мифологизированном, неисторическом предании — романским повествованием о современности, далеко ушедшей от «героического состояния», составлявшего, по Гегелю, почву эпопеи. Развивая свою мысль, Белинский отмечал, что в эпопее событие «подавляет человека».

Таким образом, для того чтобы оценить достоинства и возможности

⁴⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 280—284.

⁴⁶ Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 148.

⁴⁷ Белинскому принадлежит знаменательная мысль: «Посмотрите на Жорж Санд в тех ее романах, где рисует она свой идеал общества: читая их, думаешь читаешь «Переплывку Гоголя» (Письмо К. Д. Кавелину от 7 дек. 1847 г.).

⁴⁸ См.: Лит. наследство. М., 1979. Т. 90, кн. 1. С. 32.

одного жанра, совершенно не обязательно сводить их к достоинствам и возможностям другого. Каждый жанр по-своему решает задачи, которые ставит перед ним жизнь.

В «Войне и мире» исторический материал, события общенародной жизни, реализация мысли народной, движения масс — как центральные стержневые образования — входят в мир писателя без утеснения и подавления «жизни домашней». Толстой находит меру, необходимую для концепции жизни и человека, органическое соответствие между человеческим и историческим содержанием. И этот «секрет» толстовского творчества, его художественное открытие, во многом и породило уникальное художественное соединение «войны» и «мира», которого не было ни до этого, ни после.

Интерес к подробностям и деталям жизни, к диалектике бесконечно малых величин внутреннего мира человека ни в коей мере не воспринимался самим писателем как нечто второстепенное для раскрытия общего содержания, общей жизни, но, напротив, как необходимое средство углубления и разработки этого общего.

Но раскрытие мира через человека, а исторической жизни в связи с личной жизнью и через личную жизнь отдельных людей и решительно развиваемое творческое кредо: что история — это «дела и дни» не героев, не избранных, не отдельных людей, а всех участников огромного действия, во всей совокупности, сложности и противоречивости реальных человеческих отношений, — все это предполагает определение «Войны и мира» как не-эпопеи.

Не будем в этой связи останавливаться на характерном повороте всего повествования Толстого в сторону не прошлого, а современности, что подчас вызывало несогласия и нарекания критиков.

В этом смысле роман Толстого не только не эпопея, но и не исторический роман. Принцип аналитизма, детализации и гиперболизации здесь тот же самый, что и в произведениях писателя о своем времени. Здесь нет ни исторической дистанции, ни исторических аксессуаров. Да это и понятно. Толстой неоднократно подчеркивал, что ему необходимо было найти смысл изображаемого в связи с такой эпохой, как 1812 г., затем 1825 г. и потом 1856 г. Раздумывая над этой преемственностью времен, писатель констатировал, что не видит разрешения интересующих его коллизий «ни в одной из этих эпох»⁴⁹. И по существу, проблемные рамки «Войны и мира» раздвигаются от екатерининских времен и времен Французской революции до середины века, когда в пореформенной России все готово было перевернуться и, по замечанию В. И. Ленина, прямо вело к революционным потрясениям 1905—1907 гг.

Говоря о современном Толстому романе, Салтыков-Щедрин утверждал, что «роман (по крайней мере в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается»⁵⁰.

Для Толстого «принцип семейственности» играет чрезвычайную роль в раскрытии русской жизни, уходящей корнями в прошлое, в повество-

⁴⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1949. Т. 13. С. 55.

⁵⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 10. С. 55, 56.

вание о Болконских, Ростовых, Курагиных. Однако никак не скажешь при этом, что этот план жизни у Льва Толстого может быть понят, воссоздан, если отвлечься от толстовского тезиса, гласящего: «Жизнь — тем более жизнь, чем теснее ее связь с жизнью других, с общей жизнью»⁵¹.

В этом смысле «Война и мир» — уже не роман. У Толстого все подчинено генеральному творческому импульсу сопряжения жизни общей и жизни личной.

По-видимому, нелегко назвать другое произведение мировой литературы, как до Толстого, так и после него, где бы единение исторического и человеческого содержания совершалось столь же свободно, органично, увлекаясь целостным творчеством, подчиненным авторскому требованию: «захватить все».

Историческое и современное, общее и личное, социальное и психологическое, эстетическое и этическое в повествовании Толстого составляют неразделимое единство. Пафос верного изображения жизни во всех ее реалиях и пафос общей «любимой» писателем идеи жизни народной сливаются в постижении полноты и цельности жизни. Всеохватность, сопряжение, казалось бы, несоединимого, воссоздание художественного космоса ведут к осмыслению бесконечности бытия. Как говорил сам Толстой, творческий акт таких масштабов — это «соперничество с Богом».

Художественный мир Толстого абсолютен. Он несет черты универсализма, всеохватности, о чем говорят писательские определения — роман «большого захвата», «широкого дыхания» — и творчески подтверждаемая претензия автора на «всезнание».

Именно эти стороны Толстого противопоставлялись традиционным критериям как эпоса, так и романа. И потому утверждения Н. Стрехова о признаке семейственности в качестве одного из основополагающих в «Войне и мире» и упреки П. Анненкова в отступлениях от канонов романного жанра бьют мимо цели, как и некоторые современные суждения о том, что ведущим, по существу исключительным, доминирующим, в жанровой сущности «Войны и мира» является историческое содержание, эпические его свойства, уходящие не в романную почву, но питаемые прежде всего, если не исключительно, эпическим народным творчеством (А. Чичерин, А. Сабуров).

В уходе от семейственности и в разрыве с замкнутыми, устойчивыми ситуациями семейно-бытового плана обычно видят свидетельство перехода к изображению исторической жизни народа.

Но именно применительно к Толстому и невозможна ни одна из предлагаемых однозначно противительных характеристик, равно как невозможно механическое соединение романа и эпопеи, с тем чтобы получить роман-эпопею.

Толстовское открытие в художественном мышлении, получившее продолжение в поисках писателей-реалистов XX в., и заключалось в том, что целостное его творение складывалось не на обособлении, но на органическом соединении, взаимодополнении и взаимной коррекции (история — это действия и жизни всех участников данных событий) трудно сопрягаемых начал в едином русле (личная жизнь человека — это общая судьба,

⁵¹ Толстой Л. Н. Указ. соч. Т. 65. С. 220.

не допускающая волюнтаристского исключения себя из народной общности).

Уникальный опыт Толстого стал своего рода художественной необходимостью: он неизбежно учитывается теми, кто пришел в литературу после него. И в этой связи приходится иметь дело и с плодотворными, и с неплодотворными подходами к толстовской традиции, особенно тогда, когда берется только одна сторона грандиозного мира Толстого и выдается за единственно определяющую. В этом случае проходят мимо скрытого от глаз момента в художественном целом, где сходятся «в замок» разные линии и плоскости «Войны и мира».

Итак, семейственность не находится у Толстого ни в «Войне и мире», ни в «Анне Карениной» в оппозиции к историческому содержанию. Она существеннейшее начало целого и необходимый аргумент в полемике с историко-философскими концепциями Гегеля, Фейербаха, Шопенгауэра. Как бы обращаясь к ним, писатель заявлял: «... род человеческий развивается только в семье».

Не вдаваясь в суть этого вопроса, отметим лишь главное для нас в данном случае — художественный потенциал поистине эпической дистанции: от рода человеческого до семьи.

Разделительные тенденции в последующем литературном развитии, замыкание в семейственности или выход лишь к показу движения масс сказались на прочтении «Войны и мира», в частности, в том, что до сих пор остается далеко не раскрытым, как он того заслуживает, образ Наташи Ростовой. Она в значительной мере предстает в работах о «Войне и мире» не в центральном ядре стремительного художественного мира, а на периферии его, в рамках семейных коллизий.

Многие зарубежные (например, Э. Ганн), и не только зарубежные, исследователи считают, что образ Наташи Ростовой в «Эпиллоге» — это выражение толстовской «программы» и поэтому отступление от художественности в сторону иллюстративного выражения некоего кредо автора, его понимания долга женщины и ее места в семейной жизни. Э. Ганн даже называет это «догматизмом» Толстого.

Но такое «прочтение» Толстого и есть отступление от понимания толстовского принципа «сопряжения» и принципа целого, т. е. сцепления всех «мыслей» данного произведения вместе. Перед нами интерпретация вырванной из целого части произведения, которую нельзя понять без уяснения места героини во всей художественной системе произведения.

Для писателя имеет принципиальный, концептуальный смысл «уход» персонажей из «дома» детства, удаление от чистоты, требовательности, простоты детского сознания, переход в мир «взрослого» существования в условиях ложного общественного устройства.

Как бы в противовес такому «уходу» из детства, Наташа Ростова предстает в завершающей части романа как раз в «домашнем обличье», которое не является возвращением к прошлому — это новый виток спирали, без которого не было бы ни продолжения жизни, ни ее поступательного движения.

Нужен был в свое время пронизательный взгляд Белинского, чтобы открыть гениальность натуры Татьяны Лариной. И нужен был затем Достоевский, чтобы раскрыть, как много скрыто за этой гениальностью

(таящейся в глубинах) и неброскостью, подчеркнуто данной на первом плане.

Думается, что Наташа Ростова еще ждет дальнейшего своего «прочтения», эта «негениальная» натура, отвечающая коренным потребностям художественного демократизма Толстого, не интерпретирована достаточно полно в качестве одного из ключевых образов «Войны и мира».

Главное и зачастую разъединительное внимание сосредоточивается на центральных персонажах, правдоискателях, взыскующих истину, близких автору таких, как Пьер Безухов и Андрей Болконский, когда речь идет о человеческой, романной стороне произведения, и конечно же — на Кутузове и Наполеоне, когда речь идет об историческом, общем его содержании. Между мирами частной и общей жизни возникает образ Платона Каратаева как своеобразный генетический центр повествования, воплощающий очень существенный полюс народной жизни.

Наташа Ростова как бы противоположный полюс проблематики, входящей в произведение с Платоном Каратаевым. Художественная логика произведения не существует вне соотношения пассивности и фаталистичности одного и жизнерадостности, жизнепрятия и жизнедеятельности другой.

Наташа Ростова ближе любого из толстовских героев к единению природных (сын), человеческих (любовь), исторических акций (сцены в оставленной Москве), наконец, народного начала («откуда эта графинечка?..»).

Она в известном смысле противостоит «круглой» кротости Пьера Безухова и ближе активной, волевой позиции Болконского, но ей близки естественность и «детскость» Безухова и далеки аристократизм и скепсис князя Андрея.

Без единящей роли образа Наташи Ростовой, задающей в первых частях творения Толстого (в частности, лунная ночь в Отрадном) общую поэтическую тональность повествования, особую атмосферу произведения, чуждого бытописательности или буквализма исторических жанров, по-своему всеобъемлющего, не было бы той «великой книги жизни» и той «русской правды», о которых писал И. Репин в связи с «Войной и миром».

«Привилегированное» положение Наташи Ростовой раскрывается также еще в одном особом ракурсе. Это единственная у зрелого Толстого героиня, которая предстает перед нами и в своей «детской» ипостаси, и в своем «взрослом» существовании. Толстой, начавший творческий путь трилогией о Николеньке Иртеньеве, о становлении детского сознания, об отношении его к миру взрослому, и кончивший рассказами для детей и народными рассказами, вместе с тем ни в одном из своих ведущих персонажей, кроме Наташи Ростовой, не показал детского сознания и его специфически оценочной роли. Герои писателя предстают или в детском, или только во взрослом бытии. Единственное исключение из этого правила — Наташа Ростова, она совмещает в себе то, что у других в толстовском мире разделено.

Отсветы «детскости» лежат на Пьере Безухове, он тянется к «детским» истинам и вопросам. Простота, детскость характеризуют и дядю Ерошку в «Казаках» и Хаджи-Мурата.

Названным выше персонажам противостоят люди, для которых детское сознание закрыто, недоступно. В эволюции характера — рубеж, связанный с утратой детства, с деградацией человечности или, наоборот, спасения, обретения в себе детского, истинного. В тематическом плане известный контраст существует между появлением на страницах «Войны и мира» Наташи-девочки с куклой и детским поцелуем и Наташей-матерью с детскими пеленками. Но за этим контрастом, исходя из сказанного о поэтике Толстого, несомненное сопряжение двух возрастных миров, которого лишены все прочие персонажи Толстого не только «Войны и мира», но и всех его основных творений. Здесь нельзя не только не вспомнить о несомненном параллелизме между народной натурой пушкинской Татьяны и Наташи Ростовой, которые идут в этой насыщенности народной жизнью из «детской», от рассказов, обычаев и преданий «старой няни». Но существует и еще одна близость между главными героинями Пушкина и Толстого, близость, которая теряется в дали «свободного романа» и где-то в эпиловых страницах «Войны и мира». Речь идет о декабристских событиях и мотивах пушкинского и толстовских романов; «соприкосновение Онегина с тайными обществами или даже участие в них не должны были сделать из него героя: героиней — в смысле положительного начала в романе — конечно, как была, так и осталась бы Татьяна»⁵². Существует мнение жены декабриста М. А. Фонвизина, А. Д. Апухтиной-Фонвизиной, о том, что она послужила прототипом Татьяны, и у поэта был замысел сделать Татьяну «декабристкой». И если параллель между Онегиным и Пьером Безуховым⁵³ — это своеобразное развитие темы отношений Евгения и Владимира Ленского, то параллель между Лариной и Ростовой несет в себе позитивное начало русской жизни.

Многие современные исследователи утверждают несостоятельность мнения о присущей Толстому оптимистичности взгляда на ход истории. Н. Клярмонте попытается опираться на Толстого в своем выступлении против «исторического оптимизма», но герои писателя — и прежде всего Наташа Ростова — выражение жизнестойкости, веры в жизнь, олицетворение жизненных сил, внутренней потенции бытия, того, что противостоит взгляду на мир как на хаос. И соединение исторического и социального ведет не к увеличению, но уменьшению энтропии.

Говорить об «уроках» Толстого, о вкладе его в дальнейший ход литературного развития, о влиянии и «возбуждении», вызываемых «Войной и миром» в современном читателе, — это прежде всего раскрыть эпическое сопряжение всех сторон народной жизни, жизнестойкость и чистоту нравственного чувства, высоту эпического идеала писателя и умение выразить эту свою авторскую позицию и в декларативной форме, и в форме художественной диалектики, в их переплетении и соединении в едином целом.

Переход самого Толстого от «Войны и мира» к «Анне Карениной»,

⁵² Пушкин: Исследования и материалы. М., 1982. Т. 10. С. 99; См. также: *Лакшин В. Я.* Движение «свободного романа» // Лит. обозрение. 1979. № 6.

⁵³ Этот мотив приобретает особое значение, если вспомнить, что в известной мере прототипом Ленского мог быть Кюхельбекер, своей духовной неустойчивостью и неловкостью возвращающий нас к толстовскому Пьеру.

а затем к «Воскресению» был точным выражением стадий ослабления эпического сопряжения и повышения абсолютного значения «семейственности», о которой шла речь.

Тем не менее в трех романах Толстого воссоздана как бы грандиозная арка, переброшенная от начала века к его середине, а от времени, когда все «переворотилось и только укладывается», т. е. от 1860-х годов, к тому, что логически последовало за этим в революции 1905—1907 гг. Это было грандиозным художественным осмыслением эпохи, в которой находили финал одни пласты русской жизни, брали начало и вели далеко вперед другие ее стороны. В этом смысле Толстой создал весьма определенную, и содержательно, и формально целостную систему жанровых разновидностей: роман-поток («Война и мир»), роман-конец («Анна Каренина») и роман-начало («Воскресение»).

Поистине пророческое слово художника, вглядывающегося в ток времени, в ход жизни и открывшего художественную доминанту новой романной разновидности, не просто доступной естественному ходу жизни, но нацеленной на рубеж в историческом движении народного бытия.

Открытие Толстым романной структуры, художественно сильно и значимо осваивающей конец одной исторической эпохи и наступление другой, определило многоаспектные соотношения этого открытия с судьбами романа XX в.

5

Русская литература, и в том числе русский роман (Пушкин, Тургенев, Достоевский, Толстой), не только обновила жанр европейского романа и поэтику повествования, но прежде всего, видоизменяя строй искусства, запечатлела новый тип художественного мышления. «Никто не писал в стихах подлинного романа и не разворачивал эпоху в вымышленном повествовании»⁵⁴.

Есть все основания говорить о том, что «в середине XIX в. произошла такая ломка старых представлений о мире и смена картины мира, которая по своей интенсивности и значению может сравниться лишь с обновлением картины мира в эпоху Ренессанса по сравнению со средневековьем». Речь идет действительно об эпохальных художественных открытиях. Собственно говоря, рассмотренные нами признаки художественных миров Пушкина, Гоголя, Толстого и Достоевского несут в себе, в своей художественной структуре этот эпохальный перелом жизни, исторические, мировоззренческие и художественные сдвиги. Вот почему «Гёте, Стендаль, Пушкин, Бальзак и Гоголь в действительности зачинатели того, что вызревает окончательно потом в большом русском романе... становясь симптоматической моделью личного и общественного бытия человека XIX в., а их художественное мышление — образцом для XX в. Точно так же, как художественное мышление Сервантеса и Шекспира, Боккаччо, Петrarки и Данте становится достойным образцом Ренессанса»⁵⁵.

⁵⁴ Пушкин. Исследования и материалы. М., 1982. Т. 10. С. 77; *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 370; *Азимова А. А.* «Адольф» Бенжамена Константа в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 1.

⁵⁵ *Кирай Д.* Романы Толстого и Достоевского и XIX век // Slavica. 1981. N XX.

Созданное Пушкиным или Гоголем было открытиями, без которых нельзя было обходиться, которые нельзя оставить в стороне. Характерно, что слова, наиболее точно определяющие образную природу Достоевского, — «внутренний человек» — принадлежат Гоголю⁵⁶. И весь дальнейший путь лежал через сделанное Гоголем: от гоголевского характера литература пошла к эпипнойности и психологизму Толстого, а затем к полифоническому миру Достоевского⁵⁷.

Говоря о расщеплении художественного образа натурализмом и символизмом, следует подчеркнуть, что это имело место не потому, что на предшествующих этапах «сосуществовали» их предпосылки, как считал, например, А. Белый в своей книге «Мастерство Гоголя», но потому, что, идя любой дорогой после Гоголя, нельзя было не пройти по его «территории».

Символизм шел от Гоголя в одну сторону, натурализм — в другую, оставляя в стороне художественный синтез русского реализма, одно из основополагающих его художественных открытий.

Подводя некоторые итоги, нельзя не отметить эту синтезирующую закономерность русской литературы — и в характерологии, и в сюжетосложении, и в повествовании⁵⁸, и в сфере поэтики и стиля, и, соответственно, в диалектической связи времен. Начатый Пушкиным этот процесс философско-эстетического синтеза преломился у него, в частности, в органическом единении личного, исторического и вечного начал человеческого бытия. Пафосом пушкинской художественности был «полный человек». Эта задача ставится и решается Пушкиным в противовес и классицизму («не будем односторонни — как французские трагики» — X, 200), и байроновскому «одностороннему взгляду на мир» (VII, 52).

Для русской литературы чрезвычайно существенно, что, воссоздавая ситуации «хаоса», «столкновений», «агонии», писатели понимали их не только как результат разложения «порядка» и «организации» и торжество деструктивного, но и как зарождение нового, закладывание предпосылок для дальнейшего хода жизни. У Достоевского это «находило свое выражение в группировке образов его романов, в логике их сюжетного развития»⁵⁹.

Г. М. Фридендер имел основания сказать, что для Достоевского и В. Гюго главным было не эстетическое утверждение и оправдание безобразного в искусстве, не уравнение безобразного с прекрасным, а «восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гне-

⁵⁶ В свое время Гёте был склонен считать, что раскрытие внутреннего мира героя — психологизм — антисобытиен, а поэтому и антиэпичен.

⁵⁷ См.: Мотылева Т. Л. О мировом значении Л. Н. Толстого. В другой своей работе «О времени и пространстве в современном зарубежном романе» автор намечает издержки «исчезновения» времени в современном авангардистском романе (в частности, в «Золотых плодах» Н. Саррот). Современные западноевропейские писатели «вовсе разрушают время, как объективную категорию» (Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 188).

⁵⁸ В ключе художественного синтеза следует, например, воспринимать принципиальное суждение Пушкина о том, что один план дантовского «Ада» «есть уже плод высокого гения» (XI, 41).

⁵⁹ Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. М., 1979. С. 37.

том обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков... оправдание униженных и всеми отринутых парий общества».

Достоевский никогда не смотрел на мир как на бессмыслицу, он боролся с этой идеей, как и с идеей «сверхчеловека». Опубликованные в 1970 г. выписки Ф. Ницше из романа «Бесы», где выражается несогласие немецкого философа с концепцией мира, утверждаемой русским романистом, а также известные ранее высказывания Ницше о Достоевском дают полное право утверждать, что окончательно подрывается модный на Западе миф о мнимом «родстве» Достоевского с Ницше⁶⁰.

В свою очередь Толстой не согласен с мнением Ницше, что человеку присуща любовь к страданию и чуждо стремление к счастью⁶¹.

Исследователи обратили внимание на соотношение понятий «образ» и «безобразис» в поэтике Достоевского как своеобразную смысловую оппозицию, обозначающую «противоположные и вместе с тем тесно взаимодействующие эстетические и нравственные категории»⁶².

Так же смыкаются два полюса — два полярных художественных открытия русского реализма: принцип гармонии Пушкина и принцип дисгармонии у Достоевского, которые в своем позитивном содержании во многом оставались именно взаимодействующими факторами классической литературы.

Известный итальянский писатель А. Моравиа на основе творчества Толстого объединял принцип достоверности, убедительности «предстоящей взору» действительности с «постижением истинности изображаемой жизни»⁶³. Слияние натуры с историей и истинности бытия с воплощением простоты и гармонии как эстетического идеала было одним из фундаментальных заветов поэтики Пушкина, нашедшей дальнейшее развитие у Толстого, Достоевского, Чехова.

До сих пор обладает недостижимостью и образцовостью художественный мир, созданный Толстым. Он служит идеалом для современного реализма в западных литературах и предстает как подлинный и прекрасный образец и стимул для творческой энергии, реалистического взлета латиноамериканских романистов, таких, как Г. Маркес, М. Льюиса.

Именно в этой связи были сказаны прекрасные слова Гвидо Пьевене: «По своему размаху и силе выразительности» писатели, подобные Толстому, «остались не позади, а, пожалуй, все еще находятся впереди»⁶⁴.

Художественные закономерности, порождающие классические произведения, остаются в прошлом, но художественные открытия великих писателей зовут и ведут вперед.

⁶⁰ Там же. С. 254.

⁶¹ В работе И. Гринвуда сделана попытка показать, что у Толстого, однако, была установка не на коллективное, но индивидуальное решение проблемы счастья // Greenwood E. Tolstoy. The Compethnitive Vision. N. Y., 1975. P. 44, 111.

⁶² Джексон Р. Л. Вынесение приговора Федору Павловичу Карамазову // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. С. 137. Более подробно об этом см. в кн.: Yackson R. L. Dostoevsky's Quest for Form: A Study of his Philosophy of Art. New Haven; London, 1966. P. 40—70.

⁶³ Толстой и зарубежный мир // Лит. наследство. М., 1965. Т. 75, кн. 1. С. 213—216.

⁶⁴ Там же. С. 207.

РУССКАЯ КЛАССИКА
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

1

Русская литература, в лице ее величайших мастеров, за последние сто лет широко вошла в духовный обиход человечества, трудно найти в какой бы то ни было стране серьезного писателя, который бы не был с ней знаком. Толстой, Достоевский, Тургенев, Гоголь, Чехов, Горький получили во всем мире прочное признание, — их книги читаются, изучаются, выходят во все новых переводах не только в странах Запада, но и во многих странах Востока. Все это бесспорно и может быть подтверждено текущей издательской статистикой. Но из всего этого не следует, что можно говорить — как иной раз говорится — о «всеохватывающем» влиянии русской литературы на мировую. Ведь всякое литературное влияние избирательно, в нем обязательно взаимодействуют две стороны — «старший» и «младший». Младший писатель может с интересом, даже с увлечением, даже с восторгом, читать старшего, но сохранить иммунитет к его влиянию в силу собственных взглядов и склонностей, собственных национальных традиций. Академик Н. И. Конрад в книге «Запад и Восток» цитирует трезвое суждение французского литературоведа: «Говорить о влиянии часто значит — говорить об интерпретации, отклике, сопротивлении, борьбе». И добавляет: «Действительно, соприкосновение одной литературы с другой может приводить к своего рода „интерпретации“ одной литературой каких-либо явлений другой литературы, к „откликам“ на них, может приводить к „сопротивлению“, даже к „борьбе“». В качестве примера Н. И. Конрад приводит писателя Токутоми Рока, который был горячим почитателем Толстого. В книге «Бормотание земляного червя» он, однако, показывает, как, пытаясь жить по заветам Толстого, он понял фальшь так называемого опрощения, искусственность своего «мужичьего положения», ложность своего труда¹.

Этот пример не единичен. Известный романист Морис Дрюон не раз, устно и печатно, говорил о своей глубокой привязанности к создателю «Войны и мира». Однако нашумевший цикл романов самого М. Дрюона «Проклятые короли» по общей концепции сильно напоминает те сочинения историков, которые Толстой пародийно пересказал в эпилоге «Войны и мира»: у такого-то короля были «такие-то любовницы и такие-то министры, и он дурно управлял Францией»...

Воздействие русской литературы на зарубежных писателей, разумеется, сказалось (очень по-разному) не только в их художественных произведениях, но и в их статьях, очерках, эссе, посвященных Толстому, Тургеневу, Достоевскому, Чехову. Ведь и такие критико-публицистические отклики на русскую литературу тоже представляют факт духовного общения с ней.

¹ Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972. С. 303.

Жизнь той или другой национальной литературы в инациональной среде — это всегда процесс динамический, многосложный, определяемый разнообразными предпосылками, включающий множество индивидуальных фактов.

Влияние каждого отдельного великого писателя на зарубежных литературных собратьев — тоже процесс сложный, нелегкий для исследования уже потому, что влияние серьезное, глубинное чаще всего не лежит на поверхности и не столь легко доказуемо. Нецелесообразно иллюстрировать мировое значение того или иного русского классика — как это часто делается — лишь декларативными утверждениями, перечислительными оборотами: Толстой повлиял на иностранных писателей А, Б, В; Достоевский — на Г, Д, Е; Тургенев повлиял на... и так далее: ведь в каждом отдельном случае важно установить, кто именно подвергся влиянию, каков был характер влияния и его границы.

Бытование, функционирование русской литературы в литературной и общественной жизни зарубежных стран представляет в совокупности картину крайне пеструю. Тут необходим вдумчивый, дифференцированный подход, даже если ограничить исследование рамками нескольких наиболее богатых западных литератур. Неуместно даже и в этих рамках бездумно оперировать глобальным понятием «Запад», — литературный «Запад» многообразен и к русской литературе относится не всегда и не во всем одинаково. Восприятие русской литературы за рубежом никогда не сводилось к сумме панегирических отзывов, хотя таких отзывов и на самом деле имеется множество.

Острая социальная проблемность русской классической литературы, смелость ее художественных открытий — все это рождало разногласия: в них по-своему отражалась расстановка идейно-литературных сил в каждой из зарубежных стран, где публиковались и читались русские книги. Русская литература вошла в литературу мировую в атмосфере споров, не прекратившихся и по сей день.

2

Громадная заслуга Тургенева как пропагандиста русской литературы за рубежом была не только в том, что он сам, силою своего таланта, был живым доказательством ее оригинальности и творческой мощи; не только в том, что он самоотверженно продвигал книги русских собратьев к иностранному читателю, но и в том, что за его творчеством и личностью, за его бесчисленными рассказами о России в парижском литературном кругу вставал образ великой страны, охваченной социальным брожением. Именно это представление о России — и о русской литературе — отозвалось в статьях о Тургеневе, опубликованных А. Франсом (1877) и Мопассаном (1880, 1883) еще до того, как М. де Вогюз выпустил свою, ставшую знаменитой, книгу «Русский роман» (1886).

О достоинствах и недостатках этой книги у нас не раз уже говорилось. Во многом проникательная характеристика художественных завоеваний русской прозы сочеталась у Вогюз с неисторической, внесоциальной ее трактовкой. Именно отсюда берут свое начало те интерпретации русской литературы в духе иррационализма и мистицизма, которые живут —

вплоть до нашего времени — в работах довольно многочисленных зарубежных русистов².

Русская литература стала в странах Запада предметом резких разногласий почти сразу после того, как она явилась предметом всеобщего внимания. Параллельно с потоком восторженных рецензий шла серия критических и публицистических атак (особенно усилившихся в связи с бунтарскими выступлениями позднего Толстого). Во Франции и в Германии нападки на «русскую моду» исходили от литераторов правого, националистического лагеря. В Англии и США романы русских писателей — и «Преступление и наказание», и «Воскресение», порой даже и «Анна Каренина» — шокировали ревнителей пуританской добродетели откровенностью в изображении мрачных сторон жизни. Атакам идеологическим и лицемерно-моральным сопутствовала критика эстетическая. Еще Ипполит Тэн рискнул назвать Толстого и Достоевского гениальными невеждами, которые не знают законов ремесла. В гораздо более корректной, тонкой и по-своему мотивированной вариации подобную точку зрения выразил, как известно, и Генри Джеймс. По-своему примечательна статья «Заблуждение Толстого», которую Поль Бурже отозвался на смерть автора «Воскресения». В ней атака на только что умершего русского классика велась одновременно с консервативно-эстетической и ортодоксально-религиозной позиций: Толстой-де писал романы не по правилам, а затем стал и верить в бога не по правилам.

Здесь нет места для того, чтобы осветить этапы и аспекты идейной борьбы вокруг русской литературы в странах Запада. Стоит лишь — в подтверждение того, какие живые, взволнованные и противоречивые отклики могла она вызывать еще на исходе минувшего века в широких слоях молодой западной интеллигенции, — привести фрагмент статьи из немецкого журнала «Sozialistische Monatshefte» (1901, № 5), где идет речь о восприятии Достоевского в Германии:

² Здесь стоит отметить, что всего через год после появления труда Мельккора де Вогюз в Мадриде вышла книга Эмили Пардо Басан «Революция и роман в России». Испанская писательница, не владевшая русским языком, но встречавшаяся в Париже с русскими эмигрантами-народниками и знакомая с их публикациями, использовала в своей работе материалы из разных источников, в том числе из статей М. де Вогюз. Но по идейной позиции она принципиально отличалась от французского предшественника. В основу анализа она поставила мысль о том, что сила русской литературы прежде всего в постановке социальных и политических проблем, насущно важных не только для России, но и для Западной Европы. Деятельности Э. Пардо Басан как пропагандиста русской литературы в Испании посвящена недавно вышедшая монография ленинградского испаниста, где приводится, в частности, обобщающее суждение писательницы, выражающее общую концепцию ее книги: «В романе Герцена начинают проявляться тенденции нигилизма, в романе Чернышевского они определяются и конкретизируются, романы Гоголя и Тургенева помогают сокрушить крепостное право, романы того же Тургенева, Достоевского, Толстого, Гончарова, Щедрина являются документами, к которым завтра обратятся историки, чтобы узнать подробности важнейшего судебного процесса между революцией и старым строем». (Базно В. Е. Эмили Пардо Басан и русская литература в Испании. Л., 1982. С. 51). Уже из этих строк — если отвлечься от неудачного употребления термина «нигилизм» — достаточно ясно, что Пардо Басан строила свои обобщения на широкой основе и верно почувствовала общую тенденцию русского исторического процесса, отражавшуюся в художественной литературе XIX в.

«Деклассированные сыны буржуазного мира, отвергшие национальные авторитеты, находили настроения, близкие себе, в потрясающих творениях Достоевского, воссоздающих роковые метания человеческого духа. Общественная почва, унаследованная от прошлого, исчезла у них из-под ног, традиция мифологических верований угасла, социальная нужда мучительно грызла их, революционные идеи овладевали ими, смутно и на разные лады; они культивировали в себе великие страсти, подчас сводившиеся лишь к мелким заблуждениям, они тосковали по грандиозному беззаконию, которое сокрушит все привычные ценности, они иступленно всматривались в зарю грядущего тысячелетнего царства, не работая над тем, чтобы ускорить его приближение, и в глубине души чувствовали, что способны лишь бряцать своими цепями, оставаясь ненужными людьми в трезвом деятельном мире. Их опьяняла прежде всего психология Раскольников. Они с жадностью юности стремились погрузиться в хаос инстинктов, не упорядоченных мышлением, проникнуть в глубь мятущегося Я, подслушать самих себя, изобличить себя в затаенных слабостях, измышлениях и хитростях, быть сыщиками по отношению к самим себе»³.

Автором статьи был Курт Эйсер — видный деятель германской социал-демократии (впоследствии — Независимой социал-демократической партии), которому предстояло в 1918—1919 гг. возглавить правительство Баварской советской республики. Цитированные строки, отмеченные ироническим, критическим отношением к молодым почитателям Достоевского, самой стилистикой выдают кровную привязанность Эйснера к тем, кого он критиковал, и очень выразительно свидетельствуют, что Достоевский был для определенных кругов западных почитателей на исходе XIX в. подрывной, взрывчатой силой, расшатывающей основы буржуазного миропорядка не в меньшей, а, может быть, в большей мере, чем Толстой. Анархически-мятежное восприятие Достоевского, засвидетельствованное Эйсером, представляло, конечно, лишь одну из граней того сложного комплекса явлений в духовной жизни Запада, которые вызвала или стимулировала русская классическая литература в первые десятилетия знакомства западноевропейских читателей с ней. Но эта грань немаловажна.

Наперекор попыткам реакционной критики взять автора «Бесов» себе в союзники, наперекор попыткам либеральной критики обойти те конкретные, наиболее болезненные проблемы социальной жизни, которые ставились автором «Воскресения», наперекор стараниям критики эстетствующей свести заслуги Тургенева к отдельным художественным находкам значительные круги читателей в странах Запада увидели в русской литературе не только несоборимое богатство образов, но и источник тревожных и тревожащих идей — социальных, нравственных, философских.

Немало зарубежных читателей русской литературы, особенно молодых, задавались вопросом, которые студент Ромен Роллан прямо поставил перед Толстым: «Ответьте мне прежде всего, обращены ли ваши добрые

³ Цит. по: Russische Literatur in Deutschland. Herausgegeben von Sigfrid Hoeffert. Tübingen, 1974. S. XVII.

слова только к русским или к нам всем, и к нам, французам, ко всем, кто страдает и впадает в отчаяние?»⁴

Для иностранных читателей такого склада — совестливых, мыслящих, задыхавшихся в буржуазной, мещанской среде — русская литература на рубеже столетий все в более сильной степени становилась не просто чтением, источником художественного наслаждения, но — возбуждителем недовольства, возмутителем спокойствия, стимулом к напряженным духовным поискам. В таком смысле на них воздействовали — или могли воздействовать — и «Рудин» или «Новь», и «Смерть Ивана Ильича» или «Воскресение», и «Преступление и наказание» или «Записки из Мертвого дома» — пусть даже этим читателям и не могла быть понятна связь между миром образов русской литературы и нарастанием освободительного движения в России.

Первыми, кто ясно увидели эту связь, были Маркс и Энгельс. Взгляд на Россию как на передовой отряд революционного движения в Европе побуждал их — особенно в последний период их совместной деятельности — вдумчиво изучать русскую литературу, не только экономическую и историческую, но и художественную⁵. Притом их подчас особенно интересовало именно то, что не привлекало, как правило, внимания буржуазной западной критики. «Большое» литературоведение на Западе игнорировало Чернышевского и Добролюбова, а Маркс и Энгельс высоко ставили их. Ценители русской литературы на Западе чаще всего проходили мимо творчества Салтыкова-Щедрина (о котором зарубежная общественность узнала впервые благодаря статье Тургенева об «Истории одного города», напечатанной в Англии в 1871 г.), а в библиотеке Маркса был ряд его книг на русском языке. Общеизвестно, что и Маркс и Энгельс читали в подлиннике Пушкина. В библиотеке Маркса находился том стихотворений Некрасова, в ту пору почти неведомого читателям Западной Европы; имеются мемуарные свидетельства и о том, что он был знаком с романами Тургенева.

Чтение русской литературы давало Марксу основание для выводов о «брожении», происходящем «глубоко в низах» народа. В этом же смысле существенны известные суждения Энгельса в его письмах последних лет — о подъеме литературы в России, о «превосходных романах» русских писателей, где идейная тенденция утверждается самою силою образов. Какие романы имел Энгельс в виду? Очень вероятно, что он, подобно Марксу, читал Тургенева; вероятно и то, что он был знаком, хотя бы понаслышке, с романами Толстого и Достоевского, вошедшими в западноевропейский читательский обиход вскоре после смерти Маркса, — о них на исходе минувшего столетия то и дело говорила печать, и не в последнюю очередь социалистическая печать.

Мы легко можем себе представить, что В. И. Ленин, находившийся в пору своей работы над книгой «Что делать?» в Германии, сталкивался чуть ли не ежедневно с конкретными фактами международного внимания к русской литературе, проходил мимо книжных магазинов, в витринах

⁴ Cahiers Romain Rolland. Monsieur le comte. P., 1978. P. 22.

⁵ См. об этом: Фридлендер Г. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1962. См. также: Русские книги в библиотеках К. Маркса и Ф. Энгельса. М., 1979.

которых были выставлены иностранные издания русских писателей, видел в прессе на разных языках все новые статьи и упоминания о них. Эти впечатления по-своему отзывались в его словах о «всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература»⁶.

Однако, читая эти слова в контексте, соотнося их с высказываниями Ленина в других работах, мы убеждаемся, что в понятие «всемирное значение» он вкладывал смысл совершенно иной, нежели тот, какой могли иметь в виду западные ценители русских классиков. Существенными для Ленина были не столько внешние проявления международной славы наших писателей, поток изданий и хор похвал, толки и споры в печати, сколько тот факт, что русская литература отражала — и возвещала всему миру — нарастание и неизбежность великих революционных перемен всемирно-исторической значимости. Эта мысль, заявленная в беглой форме в «Что делать?», была развита впоследствии в ленинских словах о Толстом. Вспомним: «Эпоха подготовки революции... выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»⁷. Самою этой постановкой вопроса мировое значение русской литературы выводилось далеко за пределы литературы.

В воспоминаниях Горького о Ленине имеется любопытное признание. Толстой был для Ленина предметом национальной гордости — в немалой степени потому, что этот граф⁸, как никто в мировой литературе до него, смог перешагнуть границы собственного классового бытия, стать «зеркалом» жизненных процессов всемирной, эпохальной важности. Наблюдение Горького естественно ассоциируется у нас со статьей Ленина «О национальной гордости великороссов», с его словами: «Мы полны чувства национальной гордости, ибо великорусская нация тоже создала революционный класс, тоже доказала, что она способна дать человечеству великие образцы борьбы за свободу и за социализм...»⁹. Характерное качество ленинской национальной гордости — беспощадная трезвость и требовательность оценок, сказавшаяся и в его анализе силы и слабости Толстого, и в откровенном разборе ошибок высоко ценимого им Герцена, и в той дружеской прямоте, с которой он критиковал колебания и заблуждения горячо любимого им Горького. Именно «радостная любовь» к родной культуре, гордость ею побуждала Ленина быть безжалостно взыскательным по отношению ко всему тому, что было ему дорого.

Статьи Ленина о Толстом (отчасти и его высказывания и замечания о других русских писателях) заключали в себе серьезный методологический урок: связь с большими освободительными движениями может подспудно, и подчас в очень неожиданных формах, сказываться в творчестве очень крупных художников, которые сами в этих движениях не участвуют, не понимают или не принимают их. Все это оказалось очень важным для последующего развития марксистского литературоведения, в частности и для исследования мирового значения русской литературы.

Суммарная характеристика русской литературы, сделанная зарубежным марксистом, — статья Розы Люксембург «Душа русской литературы»

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 25.

⁷ Там же. Т. 20. С. 19.

⁸ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1952. Т. 17. С. 39.

⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 107—108.

(1918) по основным положениям близко примыкает к статьям Ленина о русских писателях. Мы отчетливо видим сегодня в этой давней работе — наряду с отдельными нечеткими или устаревшими формулировками — тонкие и верные суждения, которые выдержали проверку временем.

Позиция Розы Люксембург отчетливо противостояла воззрениям тех буржуазных литературоведов, для которых суть русской литературы определялась свойствами таинственной «славянской души» и сводилась к сентиментальной, вполне безопасной для власти имущих «религии человеческого страдания». Существенно, что в анализе Розы Люксембург такие качества русской литературы, как дух борьбы, бескомпромиссная острота критицизма, ни в коей мере не отрываются от ее нравственной силы — социальное не противостоит общечеловеческому.

Несколько раньше, чем очерк Розы Люксембург в годы мировой империалистической войны, в преддверии русской революции, появилась первая работа западного ученого, где была сделана попытка определить место русской литературы в развитии литературы мировой. Это книга Дьердя (Георга) Лукача «Теория романа», опубликованная на немецком языке в 1916 г. Ее автор в ту пору еще не был марксистом, его ранняя книга сложилась под заметным влиянием идеалистических философских течений начала XX в., и он сам с большой самокритической прямоотой признал это в предисловии к западногерманскому изданию 1962 г. Однако Лукач был, кажется, первым, кто столь уверенно и широко включил мастеров русского романа в контекст всемирной литературы, в круг величайших ее представителей. В «Теории романа» не так уж много имен, в центре исследования — величайшие художники разных стран: Данте, Сервантес, Гёте, Флобер, а наряду с ними и Гоголь, Гончаров, Тургенев, Толстой, Достоевский. Притом творчество Достоевского и Толстого оценивается как принципиально новый этап в развитии художественной прозы, как начало новой художественной эпохи. Автор писал об этом в предисловии к изданию 1962 г.: «„Теория романа“ носит не охранительный, а взрывчатый характер. . . Тот факт, что книга достигает высшей точки в анализе Толстого, и завершается Достоевским, который уже писал „не романы, а нечто иное“, отчетливо показывает, что тут недвусмысленно ожидалось рождение не новой литературной формы, а „нового мира“»¹⁰. Молодой ученый, исполненный возмущения и гнева по адресу общества, виновного в мировой военной катастрофе, связывал с Россией смутные надежды на радикальное обновление мира — и классики русского реализма укрепляли его в этих надеждах. Он вспоминал об этом много лет спустя в автобиографическом интервью, опубликованном посмертно; здесь в лапидарной форме говорится о значении Толстого и Достоевского для того поколения западноевропейской интеллигенции, к которому принадлежал сам Лукач. «Толстой и Достоевский вразумили нас в том, как можно осудить общественную систему целиком и полностью. У них речь идет не о том, что капитализм страдает теми или иными недостатками, нет, по мнению Толстого и Достоевского, вся система, как она есть, бесчеловечна»¹¹. Иначе говоря, мировое значение мастеров

¹⁰ Lukács G. Die Theorie des Romans. Darmstadt und Neuwied, 1962. S. 14.

¹¹ Lukács G. Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog. Frankfurt a. Main, 1981. S. 75.

русского реализма прежде всего в бескомпромиссной, необычайно глубокой критике строя, порождающего угнетение человека человеком, нищете масс, гибель миллионов людей на полях сражений.

Оставим здесь в стороне перипетии политической и литературной судьбы Д. Лукача, противоречия идейного развития. Его научное наследие так или иначе вызывает острый интерес и внимание в разных странах мира, а цикл работ о русской литературе, созданных в 30-е, 40-е и начале 50-х годов, при всем спорном или устаревшем, что в нем есть, принадлежит, на наш взгляд, к наиболее ценным разделам этого наследия.

Сборник работ Лукача «Русский реализм в мировой литературе», вышедший после второй мировой войны, стал настольной книгой для первого послевоенного поколения русистов в ГДР, в ВНР, отчасти и в других странах социалистического мира. Этот сборник, почти не содержащий прямой полемики, самой сутью своего анализа противостоит воззрениям, укоренившимся в буржуазном литературоведении. Величие и мировое значение русских классиков рассматривается в нем в свете становления и движущих сил русской революции. В книге Лукача затрагивается и тема мирового влияния русского реалистического романа, в частности романов Толстого. «Русский Толстой оказал глубокое воздействие на лучшие силы мировой литературы. При углубленном исследовании этого воздействия мы видим, что постижение содержания и формы творчества Толстого помогло Томасу Манну стать подлинно немецким, Ромену Роллану подлинно французским, Шоу подлинно английским писателем»¹². Русская литература, утверждал Лукач, благодаря силе своего реализма, благодаря своим традициям гражданственности, общественного служения, многому научила и еще может научить писателей других стран.

Очень важный аспект работ Лукача о русской литературе XIX в. — решительное, категорическое отстаивание наследия русской революционной демократии. Еще в 1939 г. написана его статья «Международное значение русской революционно-демократической критики», первая в западной научной литературе работа на эту тему. В этой статье Лукач с большой убежденностью шел наперекор традициям, прочно сложившимся в зарубежной русистике, — либо вовсе игнорировать Белинского, Чернышевского, Добролюбова, либо высокомерно упрекать их за присущий им якобы утилитарный подход к искусству слова. По мысли Лукача, русские просветители — в отличие от их западноевропейских предшественников, просветителей XVIII в. — могли трезво судить о буржуазных отношениях и не поддаваться иллюзиям о близком торжестве разума и справедливости. «Обращение к действительности, материалистическая теория отражения объективного мира человеческим сознанием, искусством, наукой и философией не приводит великих русских критиков к подмене художественных образов интеллектуальными понятиями, а тем более к механической политизации искусства, а, напротив, приводит к утверждению его самостоятельности»¹³. Лукач показывает близость русских критиков к тезису Ф. Энгельса о «победе реализма».

Над закономерностями развития реализма в мировой литературе

¹² Lukács G. Der russische Realismus in der Weltliteratur. B., 1952. S. 9.

¹³ Lukács G. Der russische Realismus in der Weltliteratur. S. 85.

глубоко задумывался крупный ученый с международным историко-культурным кругозором, антифашист буржуазно-демократической ориентации Эрих Ауэрбах. Находясь в эмиграции, он написал ставшую знаменитой книгу «Мимесис», носившую подзаголовок «Изображение действительности в западноевропейской литературе». Ограничив круг своего исследования теми национальными литературами, языками которых он владел, он не включил в книгу главу о русском реализме. Но он дал обобщенную характеристику русской литературы, постарался определить то значение, которое она приобрела для стран Запада на рубеже столетий.

Основные черты русской классической литературы, как их видит Э. Ауэрбах, — «серьезное восприятие повседневных явлений жизни», утверждение достоинства каждого человека, «к какому бы сословию он ни принадлежал». «Существенный признак внутреннего движения, как оно отразилось в созданиях русского реализма, заключается в том, что восприятие жизни у изображаемых тут людей отличается непредвзятой безграничной широтой и особой страстностью»; «размах маятника их существа — их действий, мыслей и чувств — гораздо шире, чем где-либо в Европе»...

На этой основе Э. Ауэрбах пытается очертить характер воздействия русского реализма на литературы Западной Европы. «... Русский подход к европейской культуре в XIX в. много значил не только для России. Как бы ни оказывался он иной раз путаным и дилетантским (...) в нем было безошибочное инстинктивное понимание всего кризисного и обреченного на гибель в культуре Европы. И в этом отношении влияние Толстого и тем более Достоевского в Западной Европе было очень велико, и если начиная с последнего перед первой мировой войной десятилетия во многих областях жизни, в том числе и в реалистической литературе, резко обострился моральный кризис и стало ощущаться предчувствие грядущих катастроф, то всему этому весьма существенно способствовало влияние реалистических писателей России»¹⁴.

Все это сказано бегло, суммарно. Эрих Ауэрбах не сумел — да и не ставил себе задачи — выявить своеобразие путей исторического развития России, особенно развития русского классического реализма. Но в процитированных строках ясно отражается то положительное, что возвышает труд Ауэрбаха над обычным уровнем западноевропейского буржуазного литературоведения: утверждение единства мировой культуры в ее гуманистических основах, утверждение ценности реализма как метода и глубоко заложенных в нем демократических тенденций.

3

Влияние русской литературы на писателей Запада — не сумма разрозненных единичных фактов, а процесс (или, вернее, совокупность процессов), в котором есть свои закономерности: именно поэтому нецелесообразно изучать или даже иллюстрировать это влияние путем простого накопления вырванных из контекста цитат. Но вместе с тем свиде-

¹⁴ Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской лит. М., 1976. С. 512, 513, 514, 515.

тельства иностранных писателей, их отзывы о русской литературе, взятые вместе, принципиально важны. Статьи, этюды, эссе иностранных мастеров слова о русских мастерах (которые, будучи собраны, могли бы составить объемистый том) способны многое дать исследователю или даже просто любознательному читателю уже потому, что в каждой из таких работ отражается творческая индивидуальность пишущего, его идейная позиция, логика его развития. Скажем, эссе Б. Шоу о Толстом (статья о трактате «Что такое искусство?», статья «Толстой — трагик или комедиограф?») столь же полезны для изучения Шоу, сколько и для изучения Толстого. Нередко подобные работы носят программный характер, — зарубежные авторы опираются на старших русских собратьев в отстаивании тех эстетических и жизненных принципов, которые дороги им самим. По-другому интересны и свидетельства, так сказать, неофициальные, не предназначавшиеся для печати, — фрагменты дневников, писем, где отношение иностранного писателя к русскому выражено в непринужденной форме и подчас с неожиданной стороны.

Например, письма Флобера к Тургеневу (до сих пор, к сожалению, не переведенные полностью на русский язык) примечательны не только тем, как искренне и горячо высказаны в них чувства дружбы, духовного родства, но и конкретными оценками, которые в них содержатся.

Флобер писал Тургеневу 16 марта 1863 г., прочитав «Рудина» и сборник его рассказов: «Вы с давних пор для меня мастер¹⁵. И чем больше я вас изучаю, тем больше я изумлен вашим талантом. Я восхищаюсь вашей манерой, в одно и то же время взволнованной и сдержанной, вашей симпатией, снисходящей даже к самым ничтожным существам и одухотворяющей пейзажи». И несколько дальше: «Обращаясь к частному, вы даете общее. Как много я нашел у вас такого, что я испытал и пережил сам!» Эта же мысль — и в письме от 2 августа 1873 г.: «„Вешние воды“ не всколыхнули меня так, как „Несчастная“; но я был смущен, подавлен, в некотором смысле даже опешил. Ведь это — история любого из нас, увы! Краснеешь за самого себя. Что за человек мой друг Тургенев! Что за человек!» Еще более сильное впечатление произвела на Флобера «Новь». Он писал об этом 10 мая 1877 г.: «Мой добрый Великий Человек, я только что закончил „Новь“. Вот это — книга: она очищает мозг от того, что прочитано прежде! Я ошарашен ею, хотя отлично схватываю ее общий смысл. Какой вы живописец!!! И какой вы моралист, мой дорогой, очень дорогой друг! Тем хуже для ваших соотечественников, если они не понимают, что ваша книга чудо. А мое мнение именно таково, — а я-то разбираюсь в книгах¹⁶. Об этих же произведениях Тургенева — «Несчастная», «Вешние воды», «Новь» — Флобер с большим восхищением говорил и в письмах другим лицам — г-же Роже де Женнет, Мопасану¹⁷.

В письмах Флобера как бы пунктиром намечены мотивы, оказавшиеся необычайно важными для восприятия Тургенева на Западе: высокая оценка его мастерства как художника и как психолога; признание «все-

¹⁵ В подлиннике — *maître*, что может значить и *учитель*.

¹⁶ *Flaubert G. Lettres inédites à Tourguéneff*. Monaco, 1946. P. 3, 69, 136.

¹⁷ См.: *Флобер Г. Собр. соч.*: В 10 т. М., 1938. Т. 8. С. 409, 414, 482.

общности» морального содержания его книг; удивление по поводу его способности симпатизировать даже самым «ничтожным существам», т. е. угнетенным, обездоленным. И не один Флобер обратил особое внимание на роман «Новь» — сигнал общественных волнений, исподволь назревавших в империи царей.

Подобные же мотивы мы находим и в четырех статьях Генри Джеймса, ставших теперь доступными советским читателям¹⁸. Однако у Джеймса — свои акценты, свои оттенки. Он внимательно отмечает у русского собрата подчас именно то, чего недостает ему самому. Джеймс ценит в Тургеневе широту социального кругозора — об этом говорится в его статьях разных лет. Специальную статью Джеймс посвятил роману «Новь», который заинтересовал его прежде всего непривычностью, свежестью жизненного материала.

Считаясь с американскими литературными нормами, отчасти подчиняясь сам этим нормам, Джеймс включил в свой анализ творчества Тургенева элемент дружеского поучения: «Нам дорог тот „реалист“, который помнит о хорошем вкусе, тот певец печали, который помнит о существовании радости»¹⁹.

С течением времени подобные упреки отпали сами собой. В статье-некрологе 1884 г. Джеймс, отдав должное, как обычно, высокому искусству Тургенева, очень прямо сказал и о том, что было и оставалось для русского мастера несравненно важнее всех профессионально-художественных забот: «...он писал романы и драмы, но величайшей драмой его собственной жизни была борьба за лучшее будущее России»²⁰.

Гражданское, социальное содержание творчества Тургенева, тесная связь его с русской национальной действительностью — сквозная тема двух статей Мопассана о Тургеневе. «Благодаря могучему дару наблюдательности, которым обладал Тургенев, ему удалось заметить пробивающиеся ростки русской революции еще задолго до того, как это явление вышло на поверхность», — пишет Мопассан²¹, в этой связи упоминая романы «Отцы и дети», «Дым», «Новь». Притом Тургенев для Мопассана не одиноко стоящий художник, а часть богатой, сильной русской литературы, представленной именами Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Белинского.

Суждения Мопассана об искусстве русского писателя, который «придерживался в отношении литературы самых современных и самых передовых взглядов», создавал роман нового типа, безукоризненно верный жизни, «без интриги и грубых приключений» (139), представляются тем более значительными, если рассматривать статьи о Тургеневе в контексте других выступлений Мопассана как литературного критика. Он считал себя вправе говорить от имени «реалистической литературной школы», стремящейся «правдиво отражать действительность», расширять «рамки своих наблюдений» (108—110). И в этом смысле опыт Тургенева,

¹⁸ Статьи Джеймса о Тургеневе напечатаны в качестве приложения к кн.: *Джеймс Г. Живейший портрет*. М., 1981.

¹⁹ Там же. С. 500.

²⁰ Там же. С. 523—524.

²¹ См.: *Мопассан Г. де*. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 13. С. 139. Далее страницы этого изд. указываются в тексте.

как и опыт старших французских собратьев — Флобера, Золя, был для Мопассана опорой.

Однако уже в первом очерке Мопассана о Флобере (1876) можно найти и такое наблюдение: «Флобер — великий художник, в противоположность большинству других писателей. Он безучастно высится над страстями, которые приводит в движение. Вместо того, чтобы смешаться с толпой, он уединяется в башне, наблюдая оттуда все происходящее на земле...» (9). И в этом первом очерке, и во втором (1884) отмечена прочная дружба, которая связывала Флобера с Тургеневым. Но вполне ли отчетливо видел Мопассан принципиальное различие между обоими великими мастерами реалистической прозы, русским и французским?

Автор одной из первых французских книг о русской литературе писал о Толстом и Достоевском: «Размах их проникновенного исследования жизни, их умение по-новому говорить о человеке и обращаться к человеку, их высокое и искреннее искусство, ревностная серьезность предлагаемого ими евангелия милосердия — все это может заставить поколебаться и задуматься даже самого решительного сторонника искусства для искусства»²².

Тут таился источник неизбежных конфликтов: сторонники «искусства для искусства» вовсе не были расположены покидать свои олимпийские высоты. Даже если не касаться тех социально-политических и философских споров, которые породило за рубежом творчество великих русских романистов, то очевидно, что сама их литературно-эстетическая позиция должна была вызывать, и неоднократно вызывала, недовольство на Западе во влиятельных писательских кругах. Одной из ярких вспышек такого недовольства стали отклики на трактат Толстого «Что такое искусство?» — в частности, мнения многочисленных французских литераторов эстетского, декадентского склада, опубликованные в анкете, которая была организована журналом «La grande Revue» (1899, № 2—3). С резким осуждением эстетических взглядов Толстого выступили, в частности, С. Малларме, А. де Реньс, П. Адан, Ж.-К. Гюисманс. Видный теоретик символизма Реми де Гурмон писал: «Искусство имеет свою цель, вполне эгоистическую: оно само себе довлеет. Оно не берет на себя никаких миссий: ни религиозных, ни социальных, ни моральных. Оно — высшая игра человечества... Оно хочет быть свободным, бесполезным, абсурдным... Очень возможно, что цивилизации будущего — вполне утилитарные, материалистические, научные, моральные — будут мало интересоваться картинами, поэмами и соборами; если они и допустят какое-либо искусство, то это будет искусство „социальное“... Тогда Толстой, слова которого внушают мне ужас, окажется прав, — если только будущее не ускользнет от преобразователей общества и не будет попросту похоже на прошедшее и настоящее». Эти строки примечательны: они подтверждают, что, невзирая на многие парадоксы и крайности, содержащиеся в трактате Толстого, его характеристика декадэнса «конца века» как искусства «господского», эгоистически-кастового была по сути своей глубоко обоснованна.

²² Hennequin E. Ecrivains français. P., 1889. P. 184.

Примечательно, с другой стороны, что толстовские парадоксы не отпугнули столь больших и оригинальных художников, как Ромен Роллан и Б. Шоу. Оба они, намеренно идя «против течения», высказались в поддержку идей, выраженных в трактате Толстого. Идеи эти привлекли и писателя, в ту пору очень далекого, казалось бы, от демократических симпатий, Томаса Манна. В его записной книжке за 1908—1909 гг. содержатся слова: «Одна из моих любимых книг — Толстой о современном искусстве»²³.

Все крупнейшие писатели мира последних десятилетий XIX в. или в течение XX формировались в атмосфере повышенного внимания к русской литературе. Эта литература вошла как постоянно действующий фактор в интеллектуальную жизнь стран Западной Европы и США (а затем и Японии, Китая, Индии, других неевропейских стран) не просто как сумма прославленных имен, но именно как целое, как сложный комплекс идей, образов, художественных принципов. Само собой разумеется, что восприятие русской литературы каждым иностранным писателем определялось его индивидуальностью и идейно-творческой позицией. У каждого из них был (или есть) «свой» Толстой или «свой» Достоевский, свой круг русских чтений и предпочтений, русских литературных интересов или симпатий.

По мере того как в наш литературоведческий обиход все шире включаются не только художественные произведения крупных зарубежных писателей XX в., но и их опубликованные посмертно дневники, письма, мемуарные свидетельства о них, мы все с большей полнотой можем себе представить, сколь многочисленны те иностранные прозаики, поэты, драматурги, публицисты, для которых русская литература стала существенным компонентом их духовного мира. Тут невозможно ограничиваться лишь наиболее бесспорными и привычными для нас именами. Это не только Ромен Роллан, Мориак или Арагон, но и М. Пруст, Ж. Бернанос, А. Камю, А. Мальро. Не только Б. Шоу или Дж. Голсуорси, но и Джеймс Джойс и Вирджиния Вулф. Не только братья Манни или Ст. Цвейг, но и Р. Музиль, и Ф. Кафка.

Понятно, что характер и глубина восприятия русской литературы у писателей различного идейного склада неодинаковы, что самое это восприятие было разнонаправленным. Для такого искреннего ценителя русской литературы, как А. Моруа, оставались закрытыми важные социальные ее аспекты, он воспринимал общественную и философскую проблематику этой литературы лишь в меру собственных либеральных воззрений. А у такого тонкого мастера, как Пруст, который о Толстом написал статью и заставляет своего героя напряженно размышлять о Достоевском, восприятие обоих русских классиков оставалось в значительной мере субъективистским, никак не связывалось с русской действительностью. Ф. Кафка с неподдельным восхищением отзывался и о Гоголе, и о Достоевском, с интересом читал и Герцена — но мир его собственных идей и образов был очень далек от мира русской литературы. . . Можно приводить еще и еще подобные примеры, но не в них дело. Как бы то

²³ *Mendelssohn P. de. Der Zauberer: Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil. 1875—1918. Frankfurt a. Main, 1975. S. 797.*

ни было — размышления иностранных писателей XX в. о писателях русских заключают в себе богатый материал наблюдений, заслуживают изучения — не суммарного, а детального.

Во многих случаях любопытно отметить, что зарубежный писатель, тяготевший — в силу собственной творческой природы — к одному из русских классиков, живо интересовался и другими русскими мастерами. Роже Мартен дю Гар сам считал себя учеником Толстого, результаты этого ученичества давно уже обнаружены и исследованы критикой, однако в становлении его творческой биографии участвовали и Тургенев, и Гоголь, и в особенности Чехов, пьесы которого автор «Семьи Тибо» обрабатывал для французской сцены. Известен многолетний спор Роже Мартен дю Гар с Андре Жидом о Толстом и Достоевском: это был спор глубоко принципиальный о том, как следует писать, чему следует учиться у русской литературы. В итоге оба спорящих, конечно, не персубедили друг друга, однако Роже Мартен дю Гар назвал Достоевского одним из тех писателей, которые «вспахали» его наиболее глубоко, а А. Жид перечитывал «Войну и мир», работая над наиболее социальным из своих романов — «Фальшивомонетчиками». Б. Шоу переписывался с Толстым, высоко ценил его, солидаризировался с ним в критике буржуазного мира, а одну из лучших своих пьес, «Дом, где разбиваются сердца», написал в чеховской манере. Жорж Бернанос по сути мировоззрения и творчества преемственно связан с Достоевским; вместе с тем его роман «Дневник сельского священника» содержит вдохновенные слова о Горьком, о России, облик которой раскрывается герою романа в книге «Детство» — книге, заставившей его задуматься над миссией русского народа «как заступника бедноты»²⁴.

В иных случаях логика внутренней эволюции того или иного зарубежного писателя определяет и выбор русских наставников или собеседников, сдвиги в отношении к ним. Молодой Иоганнес Р. Бехер посвящал стихи и Толстому, и Достоевскому, выдвигая в них на первый план то, что было созвучно его собственным отвлеченно-бунтарским настроениям тех лет; в последующие десятилетия Бехер вовсе отвернулся от Достоевского (влияние которого, впрочем, оставило свой след и в его зрелом творчестве), сохранил живую привязанность к Толстому, однако главными его творческими ориентирами стали Горький и Маяковский. Нашему современнику Г. Бёллю, по его собственному устному признанию, из русских писателей ближе всего Гоголь; очевидны в его романах творческие связи с Достоевским; сравнительно недавно он обратился и к Толстому, написал большой критико-публицистический очерк о «Войне и мире», куда включил размышления о генезисе войн и исторических судьбах Германии. Шервуд Андерсон еще в ранней юности открыл для себя Горького, в ком увидел образец художника подлинно демократического, кровно близкого к миру угнетенных; в зрелые годы он оценил Достоевского, чьи «Братья Карамазовы» стали для него Библией; но решающие творческие импульсы он получил от Тургенева, — новаторская жанровая природа «Записок охотника» отозвалась в книге Андерсона «Уайпсбург, Огайо»²⁵.

²⁴ См.: Бернанос Ж. Под солнцем Сатаны. Дневник сельского священника. Новая история Мускетты. М., 1978. С. 326—327.

²⁵ См.: Ландор М. Большая проза — из малой // Вопр. лит. 1982, № 8.

Генрих Мани знакомился с русскими классиками еще в молодости, — в ряде его произведений имеются мотивы, восходящие к Толстому или Достоевскому; в библиотеке Г. Манна сохранилась книга Короленко «История моего современника», в которой в качестве предисловия напечатана статья Розы Люксембург «Душа русской литературы»²⁶. Эту статью Г. Мани прочитал, возможно, еще на рубеже 20-х годов. Но только жизненный опыт, накопленный писателем за десятилетия, и в особенности размышления, связанные с разгромом гитлеровской диктатуры, смогли подсказать ему ту яркую обобщенную характеристику русской литературы (во многом близкую к концепции Розы Люксембург), которая дана в книге его воспоминаний «Обзор века».

Все эти процессы в творческих биографиях мастеров западной прозы заслуживают того, чтобы исследователи пристально в них всмотрелись. Стоит заметить, что иной раз — даже когда отношение того или иного писателя к русской литературе у всех на виду, запечатлено и в его собственных свидетельствах, и в сопоставительных работах литературоведов — посмертные публикации вносят существенные новые оттенки, позволяют многое уточнить.

В западных литературах XX в. немало крупных мастеров, которые на протяжении всего своего писательского пути, если можно так выразиться, жили с русской литературой, читали и перечитывали русских классиков, писали статьи и эссе о них. Эта постоянная связь нередко раскрывается с новых сторон по мере того, как появляются документы из их наследия.

При жизни Ромена Роллана в нашей критике существовало представление, которое приобрело силу устойчивого стереотипа: Роллан смолоду стал последователем Толстого, а потом, десятилетия спустя, перешел на революционные позиции и сделался единомышленником Горького. Но насколько сложнее все обстояло на самом деле! Уже из студенческого дневника Роллана, опубликованного вскоре после его смерти, мы почерпнули убеждение, что он всегда воспринимал Толстого не изолированно, а в широком контексте русской литературы, узнали, с каким вниманием он читал Тургенева, Гоголя, как много значил для него Достоевский. С другой стороны, перед нами с каждой новой публикацией писем Роллана все более отчетливо раскрывается многосложная, богатая перипетиями история его духовных поисков. В частности — и в осмыслении наследия Толстого. Принципиальный философский спор с русским учителем начался у Роллана еще на рубеже веков. В августе 1901 г. он писал Толстому: «Позвольте мне — поскольку правда и есть высший закон — сказать Вам, что нас (и меня, и моих немногочисленных друзей) подчас смущает то, как Вы опираетесь в Ваших суждениях на авторитет Христа и Христианства... Это несколько озадачивает нас, потому что получается так, будто надо рассматривать все вещи с двух точек зрения — и разума, и веры...» Роллан решительно отдавал предпочтение разуму перед верой — с этих позиций критиковал он «евангельский» финал романа «Воскресение»²⁷. Еще в январе 1900 г. он писал в дневнике:

²⁶ См.: *Зубарева К. А.* Генрих Мани и прогрессивные традиции немецкой и мировой литературы. Омск, 1972. С. 287, 344.

²⁷ Cahiers Romain Rolland: Monsieur le comte. P. 51.

«Толстой, который, как мне казалось прежде, стоит в центре мира и, как зеркало, отражает жизнь в целом, добровольно надел на себя шоры, чтобы смотреть только в одном направлении». В противовес тем литераторам и ученым, которые видели в Толстом прежде всего проповедника, религиозного пророка, Роллан рассматривал Толстого как противоречивое единство и выдвигал в его наследии как главное не христианскую проповедь, а художественное творчество. Он писал литератору М. Серклие в январе 1926 г.: «...в своих сказках, деревенских сценках Толстой, сколь бы он ни был обременен своей системой, идеей, своей моралью, своей религией, которую заполнены его дидактические писания (порою страшно тяжеловесные), забывает о своих догмах, о своей социальной педагогике, когда стоит перед людьми и природой и создает произведения искусства. Каждая строчка, каждое слово у него дышит жизнью — не его собственной, а той, которая у него перед глазами, жизнью вселенной. И сила нравственного воздействия в этих объективно написанных рассказах в конечном счете гораздо больше, чем во всех его „Кредо“!»²⁸. Сопоставляя давно известные нам критико-публицистические работы Роллана с документами, опубликованными недавно, мы яснее видим закономерность того идейного поворота, который подготовлялся самой логикой внутреннего развития писателя в течение десятилетий. И видим, в частности, что известная статья «Ленин. Искусство и действие» — не результат какого-то внезапного прозрения, а итог многолетних поисков и размышлений. Этот вывод станет для нас еще более бесспорным, когда читателям будет полностью доступна переписка Роллана с Горьким.

Наряду с Роменом Ролланом Томас Манн — один из тех западных писателей, у которых вся жизнь прошла в интенсивном духовном общении с русской литературой. О том, насколько повседневным, насколько живым и трепетным было это общение, мы узнаём теперь по мере того, как публикуются том за томом дневники Т. Манна, которые, согласно его завещанию, до 1975 г. находились под спудом²⁹. Писатель имел привычку точно фиксировать события своей жизни день за днем, включая и ежедневные или ежевечерние чтения. Русская литература занимала в этих чтениях едва ли не преобладающее место, включаясь — каждый раз по-своему — в контекст социальных, философских раздумий Томаса Манна.

Стоит привести, например, несколько записей о Толстом, сделанных в кризисные дни 1933 г., когда писатель, находясь в Швейцарии, постепенно и не без колебаний определял свою позицию, готовясь принять участие в борьбе с гитлеровской диктатурой. «Читал Толстого» (17). «С наслаждением — „Войну и мир“» (29). «Перед сном Толстой, ежедневно. — Всегда мощно захватывает. После ленча Толстой: великолепно рассказана битва при Аустерлице» (41). «Тайное утешение для меня в этой смуте — „Война и мир“» (73). И более подробная запись: «Чтение Толстого оттого мне так по душе, что плотски-радостное и положительное начало в нем столь естественно и человечно соединено

²⁸ Там же, С. 152—153.

²⁹ *Manн T. Tagebücher 1933—1934. Frankfurt a. Main, 1977.* Далее страницы этого изд. указываются в тексте.

с морально-совестливой критической мыслью». И затем отмечены суждения Толстого о нравственной исполненности «так называемых великих людей, военачальников и т. д.» (76). Закончив чтение «Войны и мира», Т. Манн записывает, что находил в нем «утешение и опору» — притом не только в «силе и мастерстве» Толстого, но и в «слабостях, просчетах, утомительных местах» его «мощного произведения» (99), т. е., вероятно, в философских и исторических экскурсах. Год спустя Т. Манн заносит в дневник, что читал путевые заметки Толстого о его поездке в Швейцарию, где нашел «энергичный антимилитаристский пассаж» (449).

Подобных записей множество во всех известных нам пяти объемистых томах дневников Т. Манна. И в особенности — в томе дневников за 1918—1921 гг.³⁰ Это были переломные для него годы. Крах вильгельмовской империи, Октябрьская революция в России, революционный подъем в Германии и других странах Европы — все это побуждало писателя пересматривать всю ту систему взглядов, которую он совсем незадолго до того высказал в своих «Размышлениях аполитичного». Ему было нелегко определить свое отношение к революционной России — но так или иначе она оставалась для него родиной гениальных художников, которых он неизменно чтит. Отсюда происходила его готовность к пониманию, даже поддержке только что возникшего Советского государства. В 1918—1921 гг. Томас Манн, работая исподволь над романом «Волшебная гора», особенно интенсивно перечитывал русских классиков и фиксировал свои впечатления в дневнике. «Читал Гоголя. Спор обоих Иванов из-за ружья — нечто такое, что может примирить с жизнью. Комизм тут отчаянный, но именно потому он и комичен. Великолепен после всех шутовских эпизодов глубоко грустный финал. Он читал эту историю Пушкину. Тон здесь именно такой, какой годится для „Волшебной горы“» (17). Политические новости вызывают у Т. Манна неожиданные ассоциации с русскими классиками. «То, что эта война будет означать конец буржуазного общества, предвидел еще Достоевский» (116). «Польское наступление на Россию заставляет вспомнить двух панов у Достоевского» (430).

Книги русских писателей XX в., которые Т. Манн берет в руки впервые, порой вызывают замечания далеко не хвалебные. «Александрйские песни» М. А. Кузмина решительно ему не нравятся: «Нечто в высшей степени нерусское, запоздалое, ученое и рафинированное» (298). Дочитав «Яму» Куприна, Т. Манн записывает: «Роман о публичном доме, не очень хорош» (300). Зато с неподдельным восхищением читаются «Господа Головлевы». «Вчера вечером... закончил Салтыкова. Наверное, это в смысле горечи и меланхолии — самая сильная книга, какая когда-либо была написана. Оргия страдания в конце; Иудушка в финале перестает быть отвратительным, потому что страдает» (361). Прочитав тургеневское «Довольно», Т. Манн сопоставляет трех русских мастеров — Тургенев кажется ему «слишком эстетическим». «Я в юности искренне любил его как художника, я продолжаю и сегодня считать „Отцы и дети“ шедевром. Но Толстой, конечно, так же и как художник — совсем другая категория,

³⁰ *Mann Thomas. Tagebücher 1918—1921. Frankfurt a. Main, 1979.* Далее страницы этого изд. указываются в тексте.

и Достоевский тоже. „Социализм“ тут ни при чем — просто Тургенев слабее и как моралист и поборник этики» (366). Повторно читаются «Идиот», «Преступление и наказание». «Весь день был мрачен, страшно растерян в связи с „Волшебной горой“». Чтение Достоевского тут же приободрило меня» (384). Т. Манн читает вслух своим детям страницы из «Детства» Горького, размышляет над очерком Горького о Толстом: «Горький о Толстом — превосходно, лучшее, что у него есть» (533). Чтение русских писателей, осмысление политических событий в Германии и во всей Европе, работа над романом «Волшебная гора» — все это парадоксально совмещалось в сознании писателя и на страницах его дневника. «Вечером Чехов. „Именины“ — очень хорошо. Думал о том, возможно ли ввести также и в „Волшебную гору“ русские хилиастически-коммунистические мотивы» (223).

Дневники Томаса Манна наводят на мысль, что интерес к русской литературе становился у него особенно острым в периоды наибольшего духовного и творческого напряжения. Таким периодом стали для него в особенности годы второй мировой войны, когда он, активно участвуя в борьбе против фашизма, завершал тетралогию «Иосиф и его братья», а потом начал писать роман «Доктор Фаустус». В этот период дневник Т. Манна по своему содержанию резко политизируется: дела личные занимают меньше места, чем в предыдущие годы, сообщения с фронтов второй мировой войны фиксируются едва ли не каждый день, детально и взволнованно, а наряду с этим в качестве своеобразного контрапункта к хронике военных событий делаются лаконичные записи о чтении повестей Лескова, произведений Гоголя, в частности «Мертвых душ», романов Достоевского «Бесы», «Подросток», отдельных произведений Тургенева, Л. Толстого. Иногда такие записи носят и более развернутый характер. «Многое в „Бесах“». Болезненная грандиозность. Ставрогин — Лиза — в высшей степени жутко и чудовищно. Гениальные политические предчувствия. Русский национализм в силу самой природы этих русских предстает в сомнительном свете. Ненависть к Тургеневу — Кармазинову, Мерси и Карлсруэ — правота всего этого проблематична. Грандиозная болезненность видит в цивилизации всего лишь щегольство. А она не глупа, а страшна, и рассматривать страшное в цивилизации всего лишь как глупость — это, быть может, ошибка»³¹. Здесь — при всем преклонении перед величием Достоевского-художника — сделана, пусть в смутной форме, одна из первых попыток Т. Манна критически разобраться в его идейном наследии.

И еще записи. «Вечером закончил „Тараса Бульбу“ с очень неоднородными чувствами и начал „Вия“» (160). «Дочитал до конца поздние фрагменты „Мертвых душ“. Упадок сил и задора, грустно и интересно» (214). По мере развития военных событий в дневнике все громче звучит нота восхищения героизмом советского народа. Иной раз симпатия к Советскому Союзу выливается на страницах дневника в такие радикальные формулировки, каких не найти в печатных работах Т. Манна. Такова запись от 5 июня 1942 г.: «После ужина — спор (моих. — Т. М.) детей

³¹ Mann Thomas. Tagebücher 1940—1943. Frankfurt a. Main, 1982. S. 150—151. Далее страницы этого изд. указываются в тексте.

о войне, русских, храбрости, цивилизации и т. п. Для меня эта война — искупление былых тяжких прегрешений. Лучше бы обойтись без нее. „Мировой революции“ я не боюсь. Я был бы лоялен к коммунизму, и мог бы — оказался он альтернативой к нацизму — подчиниться его диктатуре добровольно и даже почти с радостью» (448). В дневнике за 1942—1943 гг. размышления над событиями войны подчас очень непосредственно — и каждый раз неожиданно — связываются с заметками о прочитанных и перечитанных русских книгах. «Натиск русских, отовсывающих обратно свои крепости, производит сильнейшее впечатление. — Читал „Фауста“. Ночью — „Раскольникова“. Удивителен образ Свидригайлова» (520). «Победное шествие русских, — кажется, ничто не может их остановить. Скоро они, судя по всему, возьмут Ростов. Немцам, видимо, предстоит генеральная катастрофа» (532). И на следующей странице: «Продиктовал поздравление русской армии к 25-летию юбилею... Перед сном — „Хаджи Мурат“» (533). «Новости из Африки благоприятны. Немцы отброшены назад. Русские идут на Киев... Перед сном Толстой. „Юность“» (542). В круг чтений Т. Манна вошла и публицистика Алексея Толстого: «Статьи Толстого по-английски. Очень обидно, что патриотизм, Крошштадте и Тулоне» (580).

Каждая из приведенных здесь дневниковых записей Т. Манна, взятая в отдельности, представляет несомненный биографический интерес. Но, будучи ваяты вместе, эти записи (а также и многие другие, которые по недостатку места нет возможности привести) значимы принципиально. Они подтверждают, что русская литература на разных этапах жизни немецкого писателя была для него ценнейшим источником мыслей и образов, возбудителем духовной энергии. Мы как бы входим в творческую лабораторию Т. Манна, видим, как накапливались познания и впечатления, которые сказались, и неоднозначно, в его книгах разных лет, в частности и в его статьях и этюдах, посвященных русской литературе, — от «Русской антологии» (1921) до «Слова о Чехове», написанного им незадолго до смерти.

Эрнест Хемингуэй, по сравнению с Томасом Манном, был творчески связан с русской литературой менее тесно, менее постоянно. Но мы помним те проникновенные записи о русских чтениях, которые имеются в его книгах «Зеленые холмы Африки», «Праздник, который всегда с тобой»; помним и страницы, посвященные Толстому, в его вступительной статье к антологии «Люди на войне», где он, критикуя автора «Войны и мира» и за обилие философских отступлений и за чрезмерно заостренную, по его мнению, сатирическую трактовку Наполеона, в то же время признает, что именно у Толстого он учился писать «как можно правдивее, честнее, объективнее и скромнее»³².

Книги Толстого, Достоевского, Тургенева, Гоголя, Чехова, прочитанные впервые в Париже в годы литературного ученичества, дали Хемингуэю, по его словам, «чудесный мир», который навсегда остался с ним: естественно, что память о русских книгах отливается и в его письмах разных лет, которые недавно стали доступны читателю. Понятно, что в восприятии русских классиков решающим образом сказываются

³² Лит. наследство. М., 1965. Т. 75, кн. 1 (Толстой и зарубежный мир). С. 159.

особенности самого Хемингуэя как творческой личности. Философская проблематика русской литературы, судя по всему, мало затронула его. Толстой остался для Хемингуэя прежде всего непревзойденным мастером в области военной темы. В сравнении с «Войной и миром» множество других книг о войне казалось «ужасно романтическим», отталкивало «орнаментальной» трактовкой сражений и смертей; иной раз Хемингуэй приходил к мысли, как он и писал М. Перкинсу в 1926 г., что после Толстого «вообще больше не нужно писать книг о войне»³³. А много лет спустя, в 1953 г., он рассказывал критику Ч. Пуру, как создавалась его собственная книга «Прощай, оружие» — с оглядкой на Толстого. «Запомни, Чарли, — в первой войне я главным образом прислушивался, как ребята разговаривают, особенно в госпиталях и во время выздоровления. У них опыт, может быть, богаче твоего, и ты сочиняешь, используя все, что ты знаешь и что знают другие. Страна тебе известна, погода тоже. Потом берешь карту — всего фронта или одного сектора, масштабом в 1:50 000, и карту поменьше, если можешь достать, — 1:5000. Потом сочиняешь, включая чужой опыт и знание и все то, что испытал сам. А потом какой-нибудь сукин сын приходит и доказывает, что ты, мол, не был в такой-то битве. Славно. Сам Толстой был в Севастополе. А под Бородином он не был, в те времена он еще не занимался этим делом. Но он мог сочинять, используя тот факт, что все мы были в том или ином Севастополе, черт побери»³⁴.

Чтение Тургенева ассоциировалось у молодого Хемингуэя с размышлениями, в высшей степени важными для его собственного творчества, о том, как велика разница между подлинным художником, предельно взыскательным к себе, и писателем-профессионалом, умеющим бесперебойно выпускать книгу за книгой. В восприятии Тургенева у Хемингуэя был и некий критический оттенок. 15.XII 1925 г. он писал Скотту Фицджеральду: «„Отцы и дети“ — не самая лучшая его книга, если смотреть на расстоянии. Есть великолепные вещи в ней, но она уже не может так возбуждать, как при первом появлении, а это адски вредно для книги»³⁵. Но всего пять дней спустя Хемингуэй в письме к Арчибальду Маклишу высказался об авторе «Отцов и детей» более развернуто: «Я тут все это время читал. Тургенев для меня — величайший писатель, какой когда-либо был. Он не написал величайших книг, но был величайшим писателем. Это для меня, конечно. Читал ли ты когда-нибудь его короткий рассказ — „Стучит!“? Это во втором томе „Записок охотника“. „Война и мир“ — лучшая книга, какую я знаю, но вообрази, какая это могла бы быть книга, если бы Тургенев написал ее. Чехов написал примерно 6 хороших рассказов. Но он был писателем-любителем. Толстой был пророком. Мопассан был профессиональным писателем, Бальзак был профессиональным писателем, Тургенев был художником»³⁶.

Конечно, и в этих, и в других оценках и замечаниях Хемингуэя, высказанных в личном письме вовсе не для печати и не для потомства,

³³ Hemingway E. Selected Letters, 1917—1961. N. Y., 1981. S. 202.

³⁴ Там же. С. 800.

³⁵ Там же. С. 176.

³⁶ Там же. С. 179.

есть доля случайного, субъективного. Элемент случайного есть и в других суждениях иностранных писателей, которые приводились выше. Но в самой этой непосредственности суждений — «для себя» или для близких друзей — есть свое обаяние искренности и своя познавательная ценность. Мы видим как бы вблизи процесс вхождения русской литературы в творческое сознание зарубежных мастеров слова, соотносивших русский опыт со своим собственным опытом, со своими собственными проблемами. И это дает нам дополнительный материал для выводов о том, как воздействовала русская классическая литература на развитие литературы мировой.

4

Стоит напомнить. С основными произведениями Толстого и Достоевского читатели Западной Европы и США ознакомились сразу, в кратчайший срок — во второй половине 80-х годов. В эти же годы за рубежом переиздавались книги Тургенева и Гоголя, круг читателей которых стремительно расширялся; переводились книги Гончарова, Писемского, Гаршина, вскоре стал известен и Чехов. Словом, русская литература вошла в западный читательский обиход с поистине космической скоростью. И немедленно заставила о себе задуматься как *целое*, как необыкновенно значительный и яркий культурный феномен. Заставила задуматься в немалой степени потому, что по своему содержанию, по своей нравственной, философской проблематике она далеко выходила за рамки собственно литературные и за рамки российской действительности.

Русская литература включилась в мировой литературный процесс на пороге эпохи империализма — в десятилетия, когда быстро усиливалась экономическая и политическая взаимосвязь, взаимодействие между разными странами и континентами. Россия, преодолев вековую отсталость, вошла в строй империалистических держав. Вместе с тем в России — именно в силу того, что последние этой отсталости было очевидным и живучим, — назревавший кризис, обреченность эксплуататорского строя ощущались в повседневной жизни, и отражались в литературе с большей остротой и резкостью, чем где-либо. В этих исторических условиях социально-критический пафос русской литературы мог находить, и находил, живой отклик в сознании западных читателей. И в этих исторических условиях виднейшие иностранные писатели могли — каждый на свой лад, конечно, — найти для себя нечто родственное, близкое в классических романах, даже если они сами по рождению и воспитанию были прочно привязаны к господствующему строю жизни.

На пороге XX в. — и тем более в последующие десятилетия — крупные западные деятели культуры переживали нечто похожее на те внутренние сдвиги, которые пережил Толстой (конечно, не в такой глубокой, не в такой драматичной форме). Применительно к ним можно перефразировать — с учетом всех различий — известные слова В. И. Ленина, сказанные о Толстом: ломка всех старых устоев капиталистического мира обострила их внимание, углубила их интерес к тому, что происходило вокруг них. Рост социальных противоречий, назревание острейших международных конфликтов — все это заставляло их по-новому задуматься и

над смыслом происходящих и надвигающихся исторических потрясений, и над собственным общественным долгом. В этой связи есть основание отметить глубинное типологическое сходство между гениальным русским художником и его иностранными «меньшими братьями», которые сложились как писатели в условиях невиданных прежде исторических встрясок. Все это важно иметь в виду, изучая те объективные исторические условия, в которых возрастало и продолжает возрастать мировое значение русской классической литературы. Оно возрастает именно благодаря тому, что наиболее проницательные западные мастера культуры видят в творчестве и судьбах великих русских писателей не экзотику, а нечто родственное их собственным жизненным проблемам и судьбам. Это ощущение родства (и вместе с тем дистанций) очень искренне выразил Томас Манн в статье «Толстой» (1928): «Мы, современные писатели, принадлежим к поколению Европы, которое выглядит ничтожным, в лучшем случае заурядным, если сравнить его с поколением Толстого. Ничто не может послужить для нас оправданием (...), если мы не услышим веления времени, если не выполним своего нравственного долга, который состоит в том, чтобы, храня верность своему народу и служа ему, быть до конца честными в нашем стремлении к истине»³⁷.

Восприятие русской литературы иностранными писателями, а тем более критиками, было и осталось — как мы отчасти уже видели — очень неоднородным и далеко не всегда безоглядно восторженным. Но в одном важнейшем пункте крупнейшие писатели мира оказались единодушны. Как бы ни относились они к социальным идеям и мотивам русской литературы, они признавали, не могли не признать, что литература эта, взятая в ее главных образцах, — явление необычайной художественной силы. В этом на протяжении столетия сходились все серьезные мастера, каковы бы ни были разногласия между ними в плоскости идеологии и эстетики.

Сегодня стала уже очевидной неосновательность ходячей лобовой антитезы «реализм — модернизм». Понятно, что модернизм — не монолит, а сложная совокупность идеологических и художественных фактов, внутри него есть свои противоречия и большое разнообразие оттенков; противостояние реализма и модернизма не означает взаимной изоляции, имеется много промежуточных и переходных явлений. Но, так или иначе, противостояние это существует, оно сказывается и в общей концепции мира и человека, и во взглядах на отношения литературы и действительности, художника и общества.

Русская классика своим опытом и примером оказала влияние на общее соотношение сил в мировой литературе конца XIX—начала XX в.: она поддержала авторитет реализма в десятилетия, когда реализм был отчасти дискредитирован (практикой эпигонов натурализма), подвергался массированным атакам (со стороны идеологов модернизма). Она навлекла и привлекает на себя антипатию наиболее активных и открытых противников содержательного, демократического искусства.

Однако среди почитателей русской классики мы находим не только писателей, причисляющих себя (или причисляемых нами) к реалистам,

³⁷ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 627.

но и приверженцев иных художественных течений, связанных с реализмом лишь частично или от реализма отошедших. Джойс, Кафка, Пруст, Камю, Вирджиния Вулф не разделяли идейно-эстетических позиций великих русских романистов, в собственном художественном творчестве они шли иными путями; но они в разной форме — в эссе, письмах, интервью — высказывали тонкие замечания о мастерстве русской прозы. Думается, что тема «русская классика и модернистская литература на Западе» заслуживает специального изучения. Тут были отношения не прямолинейно-антагонистические, а очень неоднозначные, не только отталкивание, но иной раз в какой-то мере и притяжение.

Это стоит показать хотя бы на одном примере, который еще не фигурировал в нашем литературоведческом обиходе. Одна из старейших мастеров современной западной прозы, французская писательница академик Маргерит Юрсенар — художник аристократического, элитарного склада, эрудит и изощренный стилист; ее позиция, по определению французского критика-марксиста, представляет собой «гуманистический герметизм»³⁸. От мира идей и образов русской литературы она, по существу, крайне далека. Однако в недавно опубликованной книге-интервью³⁹ она говорит о русской литературе с неподдельным уважением. Она еще в ранней юности почувствовала «громдную любовь» (48) к русским писателям. Толстой (наряду с Ибсеном и Ницше) для нее — «один из очень великих писателей XIX века, строптивых, взрывчатых, находившихся в оппозиции к их эпохе и окружению, ко всяческой людской посредственности» (47). И по сей день она перечитывает «Толстого и Чехова» (234); занимаясь вплотную проблемами охраны природы, она ссылается на Чехова, который в ряду других «проницательных умов» (273) еще в начале века с ужасом говорил о разрушении русского леса. Достоевский, по ее словам, не оказал на нее влияния, но уже при первом чтении у нее «захватывало дыхание, так это было великолепно»; христианские идеи Достоевского, говорит Юрсенар, были противоположны ее собственным взглядам, но старец Зосима оставил в ней «чувство взволнованного восхищения» (48). Работая над книгой о собственном детстве, она обращается к «Детству» и «Отрочеству», — ведь Толстой — «исем мастерам мастер», он сумел, как немногие, воссоздать «становление человека» (216)... Отказываясь от личного вмешательства в битвы века, Маргерит Юрсенар отдает себе отчет, что «писатель может содействовать политической борьбе, если просто рассказывает о том, что он видел. „Записки из Мертвого дома“ Достоевского действовали как мощное орудие против царского режима в России», и «„Воскресение“ Толстого — тоже» (83).

Этот пример — один из многих, которые можно было бы привести, — показывает, что художник с развитым интеллектуальным и нравственным чутьем не проходит мимо мира идей и образов русской литературы, как бы ни был он сам от него отдален по личным взглядам, привычкам и склонностям.

Но, так или иначе, основными последователями, пропагандистами,

³⁸ *Prévost C. Littératures du dépaysement. P., 1979. P. 299.*

³⁹ *Yourcenar M. Les yeux ouverts: Entretiens avec Mathieu Galey. P., 1980.* Далее страницы этого изд. указаны в тексте.

друзьями, вдумчивыми читателями русской классической литературы за рубежом были и остались с последних десятилетий XIX в. до наших дней писатели реалистической ориентации (в плане эстетики) и антибуржуазной, демократической ориентации (в плане идейном). На практике оба эти плана чаще всего совпадают.

В свое время М. де Вогюэ без колебаний охарактеризовал мастеров русского романа как реалистов — это для него разумелось само собой — и предвещал свою книгу таким общим тезисом: «Мы увидим, что русские защищают дело реализма с помощью новых аргументов, на мой взгляд лучших, нежели аргументы их западных соперников»⁴⁰. Однако эти новые аргументы в его анализе сводились к проповеди жалости, коренящейся в христианской религии. Вогюэ (по словам Пьера Паскаля, автора предисловия к новому изданию его книги) хотел противопоставить французской литературе, «радикально материалистической, литературу русскую, которая называла себя реалистической и даже „натуральной“, но для которой реальность не исключала души и которая постоянно словно бы ищет источник вдохновения в Евангелии»⁴¹. Предисловие Паскаля носит целиком апологетический характер — даже и не упомянуто, какие существенные поправки внес ход русской истории в концепцию консерватора и монархиста Вогюэ, не принят во внимание и тот очевидный факт, что у всех крупнейших западных писателей восприятие русской литературы было и осталось внерелигиозным (мы отчасти уже могли убедиться в этом, обращаясь к свидетельствам такого горячего почитателя Толстого, каким был Ромен Роллан)⁴².

Наиболее проникательные западные писатели, которые сумели воспользоваться опытом русской литературы, опереться на нее в своих собственных поисках, оказались способны почувствовать в ней не только самобытную художественную силу, но и ее главную идейную суть. Русская литература помогала своим читателям на Западе увидеть, что капитализм — как и всякий строй, основанный на угнетении человека человеком, — порочен в корне, как система невыносим, отжил свой век. Русская классическая литература в своих лучших образцах — при всех различиях во взглядах или в оттенках мысли разных ее мастеров — несла в себе необычайно могучий критико-аналитический заряд. И ее высокая гуманность, поражающая и заражающая зарубежных читателей, была заключена не в «евангельском» милосердии, а в жажде преобразования мира.

О национальном своеобразии русской классической литературы, вырос-

⁴⁰ *Vogüé M. Le Roman russe / Ed. L'Age d'homme (Suisse). 1971. P. 37.*

⁴¹ Там же. С. 20.

⁴² Само собой разумеется, что религиозный компонент мировоззрения Гоголя, Толстого, Достоевского не может быть сброшен со счета и заслуживает внимательного изучения. У каждого из них христианство было в той или иной форме недогматическим, неортодоксальным, отношение каждого из них с православной церковью были по-своему сложны. Однако нельзя согласиться с теми западными исследователями русской литературы, которые тенденциозно выдвигают в ней на первый план именно теологическую проблематику. И примечательно, что все большие западные писатели, приверженные к русским классикам, ценят их именно как художников, мастеров слова, нередко и как общественных деятелей и публицистов, но не как вероучителей.

шем из своеобразия русской истории, в последние десятилетия написано уже многое в трудах советских ученых, в книгах Д. Лихачева, Б. Бурсова, Е. Купреяновой, Г. Макогоненко, Г. Фридлендера. Не стоит повторять здесь то, что ими сказано. Но, пожалуй, стоит напомнить ту — далеко не устаревшую — суммарную характеристику русской литературы, которую дал в свое время Горький в своих каприйских лекциях⁴³.

По мысли Горького, «внимательное изучение народа» — трезвое, не имевшее ничего общего с романтической идеализацией — должно было противостоять той официальной пародности, которая у идеологов царской России обязательно ассоциировалась с самодержавием и православием. Демократизация художественной литературы, выдвижение трудящихся и угнетенных в качестве полноправных литературных героев в XIX в. стали велением времени. Об этом по-разному свидетельствовали в западных литературах те писатели, которые не зря и неспроста приобрели широкую популярность в России: Гейне, Гюго, Жорж Санд, Диккенс, Золя. Но русская классическая литература дала такие образы рядовых тружеников, которые по своей реалистической достоверности, по эстетической и нравственной значительности намного превосходят то, что было в этой области создано западными писателями.

Толстой писал в дневнике в пору работы над «Воскресением» (14.XI.1898): «Поэзия в старину занималась только сильными мира: царями и т. п. потому, что себя эти сильные мира представляли высшими и полнейшими представителями людей. Если же брать людей простых, то надо, чтобы они выражали чувства всеобщие (неясно)»⁴⁴. Несмотря на самокритическую ремарку «неясно», мысль Толстого здесь, в сущности, ясна: люди «простые» должны выступать в художественной литературе не как объект любопытства или жалости, а как «представители людей» — как личности, никак не уступающие по человеческой своей значимости «сильным мира». И ведь именно таковы тургеневские и некрасовские мужики, таковы у Толстого солдаты Севастополя и Бородина, таковы разнообразные типы униженных и оскорбленных у Достоевского, таковы босяки Горького, поразившие Запад самобытностью характеров, а затем и пролетарские герои горьковской «Матери», которые в драматической обработке Брехта живут на сценах разных стран мира по сей день.

Новаторство русской классической литературы шло навстречу закономерностям всемирной истории. К концу XIX в., а тем более в течение века XX неуклонно возрастал, продолжает возрастать удельный вес народных масс в исторических событиях всемирной значимости. Согбенные выпрямляются, безгласные обретают голос. Русская классическая литература в известной мере предвосхитила эти жизненные процессы — литература социалистическая отразила их.

Собирательный образ трудового народа приобрел в творчестве русских писателей новые черты нравственной и социальной активности. Все это наложило свой отпечаток на развитие реализма в мировой литературе нашего столетия. Не в том смысле, конечно, что русские классики дали писателям других стран готовые образцы для подражания: в подлинном

⁴³ Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 86.

⁴⁴ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 53. С. 212.

искусстве так не бывает. Но лучшие творения русского реализма дали передовым, демократическим писателям конца XIX—XX в. важные творческие стимулы, точки опоры. А в иных случаях и определили судьбы крупных писателей, выдвижение новых тематических пластов или новых литературных жанров. Наиболее очевидный пример тому — «Война и мир», которая дала писателям разных стран первоначальную, исходную модель реалистического романа-эпопеи⁴⁵.

Наиболее вдумчивые иностранные исследователи русской литературы (и в особенности — писатели) не раз говорили о том, что русский роман — и не только «Война и мир» — принес с собой необычайное расширение рамок художественного повествования: и в смысле охвата людских характеров и судеб, и в смысле прямого участия народных масс в романическом действии, и — наиболее заметно — в смысле пространственной и временной протяженности. Иначе говоря, русская литература вывела искусство романа за традиционные пределы изображения частной жизни, на новые эпические просторы. Русский роман дал писателям мира ценнейшие источники художественного опыта, которым воспользовались на разные лады и классики западной реалистической прозы XX в., и писатели европейских славянских стран, и в более недавнее время — романисты Латинской Америки.

Величайшие русские писатели раздвинули границы художественного познания реального мира — по-разному и в разных направлениях. Тургенев, Толстой, затем Чехов⁴⁶ достигли новых высот в достоверном, наглядном воссоздании повседневной действительности. Гоголь, Достоевский расширили рамки реализма в ином смысле — художественным преобразованием, заострением этой действительности, позволяющим увидеть с новых сторон заложенные в ней конфликты, противоречия, то бесчеловечное, подчас нелепое, что таится под оболочкой будней. Если в современном реалистическом искусстве узаконен и широко привилегирован гротеск, иной раз переходящий до фантастики, то в этом в немалой степени сказывается плодотворное воздействие открытий, сделанных авторами «Мертвых душ» и «Преступления и наказания».

Можно на многих примерах показать, как русская литература помогала и помогает зарубежным писателям найти конкретные решения тех или иных, важных для них, частных художественных задач или утвердиться в этих решениях. Любопытно, например, свидетельство Арагона, которое он дал в автобиографическом этюде «Я никогда не учился писать, или С чего начинаются рукописи». У русских классиков он нашел, уже в немолодые годы, подтверждение своего издавна сложившегося писательского правила — начинать роман с фразы, которая сразу вводила бы читателя в суть действия, наподобие пушкинского «Гости съезжались на дачу»⁴⁷. Такой тип начала — без преамбул, без предварительных рассуж-

⁴⁵ Этот аспект мирового значения русской литературы был впервые раскрыт в книге А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи» (М., 1958; М., 1975).

⁴⁶ О своеобразии и мировом значении творчества Чехова см.: *Затонский Д. Вклад Чехова // Иностранная лит.*, 1980, № 5; сообщения М. Рев (Венгрия), В. Дювеля (ГДР) на Международной конференции славистов в Берлине в кн.: *Slavische Kulturen in der Geschichte der europäischen Kulturen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. В., 1982.

⁴⁷ *Aragon. Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit*. P., 1981. P. 86—87.

дений или описаний — характерная примета современной прозы; русские романисты XIX в. опередили прозаиков века XX — в этом, как во многом другом. В такой, казалось бы, малосущественной частности по-своему сказывается общая тенденция развития реалистического словесного искусства: насколько возможно, приближать художественное повествование к течению подлинной жизни.

Русская литература обогатила литературу мировую многими конкретными художественными открытиями и находками. Сколь бы ни были они различны и подчас даже, казалось бы, несовместимы, в них есть общая основа. Эти разнообразные открытия проистекают из писательских стремлений, восходящих к национальным особенностям русской классики XIX в.: из желания возможно точнее увидеть и воссоздать связь индивидуального человеческого существования с большим общественным, народным целым, возможно острее поставить самую логику действия кардинальные вопросы человеческого бытия. Этим целям служит и эмоционально окрашенная устная интонация (сказ), введенная Гоголем в искусство прозы, и неожиданные взрывы страстей, перебивающие мирное течение жизни в романах Достоевского, и толстовское искусство внутреннего монолога, и чеховская ювелирно тонкая пластика и лаконизм, с какими передаются затаенные драмы повседневности.

Русской классической прозе оказались доступны разнообразные стили, манеры, повествовательные структуры. Нет основания говорить о каком-либо едином типе русского классического романа или повести. Можно сказать иначе: социально-философская проблемность русского реализма сказывается на разных полюсах его развития, определяя в иных случаях предельную достоверность и даже тяготение к документальности, а в иных случаях — склонность к символическим и притчевым формам художественного обобщения. Так или иначе, в конечном счете это разнообразие художественных манер, иной раз экспериментальная смелость, побуждающая художников испробовать до конца возможности, заложенные в манере явно непривычной, — все это направлено в сторону беспокойной и настойчивой постановки коренных проблем социального бытия. И в сторону углубленного познания отдельно взятого человека.

Психология личности — вот здесь, быть может, заключены важнейшие художественные открытия, сделанные русской классической литературой. И быть может, именно здесь тот главный побудительный мотив, в силу которого русские классические романы могли захватывать и покорять далеко за рубежами России и самых искушенных литераторов, и «просто» читателей, одновременно обращаться — это признал не кто иной, как Альбер Камю, — «и к самому простому сердцу, и к самому изощренному вкусу», «воскрешать людей в их плоти и в их длительном существовании»⁴⁸.

Иностранцы читатели разных уровней много раз свидетельствовали, что герои русских романов воспринимались ими как живые люди и возбуждали любопытство, интерес, а то и симпатию к России именно потому, что это страна Базарова или Обломова, Раскольникова или Анны Карениной.

⁴⁸ Camus A. *Essais*. P., 1965. P. 1912, 1133.

Герой русского романа — человек, вовсе не обязательно воплощающий в себе некий нравственный идеал. Но это всегда человек, оцениваемый автором в свете нравственного идеала, не обязательно нашедший верный путь, но, как правило, ищущий правду, тяготеющий к ней. Русская литература покоряла своих иностранных читателей, конечно, не тем, что предлагала те или иные бесспорные рецепты совершенствования жизни и людей, а скорее именно исканием правды, пафосом правдоискательства, необычайно привлекательным и заражительным для лучших мастеров западного реализма в XX в.

Есть основание согласиться с обобщающими суждениями, которые мы находим в одном из советских трудов о Достоевском, о том, что у русских писателей «нравственное продолжается до социального (...)»⁴⁹ Такому широкому, всеохватывающему представлению о жизненной роли нравственного не были, конечно, чужды крупнейшие реалистические художники послереволюционной Европы, но в классической форме, в полном и всестороннем развитии оно выступило у писателей русских. В этом одна из существенных причин того все растущего мирового значения, которое получило творчество Толстого и Достоевского в XX веке — веке переходном и революционном»⁴⁹.

Именно здесь пролегают пути воздействия русской классической литературы на литературы других стран. Суть этого воздействия не в подражании, не в заимствовании отдельных приемов, мотивов, деталей, хотя в подобных заимствованиях нет и не было недостатка. Установление сюжетных или формальных параллелей в духе старой компаративистики здесь вряд ли уместно, чаще всего вовсе неуместно⁵⁰ — подчас за внешней похожестью скрывается глубокое несходство. А нас должно интересовать именно сходство в главном — в верности реализму, в духе нравственного и социального поиска, в плодотворных попытках обогащения реалистического искусства на путях бескомпромиссно правдивого исследования современного мира и современного человека.

⁴⁹ Диепров В. Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978. С. 377—378.

⁵⁰ Иной раз иностранные исследователи в поисках явных, внешних параллелей между произведениями русской классической литературы и книгами западных писателей XX в. приходят к результатам более чем спорным. Так, в одном из докладов, представленных славистами США на Международный конгресс славистов в 1978 г., была сделана попытка установить прямое сходство между «Войной и миром» Толстого и романом Хемингуэя «По ком звонят колокола». Верно, конечно, что Хемингуэй стремился, следуя примеру Толстого, достоверно, точно писать о войне и о людях на войне. Можно согласиться даже, что симпатия Роберта Джордана к партизану Авсальмо, скромно и с высокой преданностью делу исполняющему свой воинский долг, психологически столь же мотивирована, как симпатия князя Андрея к капитану Тушину. Однако автор доклада видит некое сходство обоих романов и в том, что каждому из героев сопутствуют образы двух женщин, из которых одну он любит, а другая благословляет его на подвиги: у Толстого это Наташа и княжна Мария, у Хемингуэя — это Мария и пожилая партизанка Пилар. «Княжна Мария и Пилар играют сходные роли благословляющих особ, совершенно отличные от ролей, которые играют Наташа и Мария» (1). С помощью подобных курьезных сопоставлений автор старается установить «тождество между обоими писателями и их мировоззрением». (Naumann M. T. Tolstoyan reflexions in Hemingway: War and Peace and For whom the bell tolls // American contribution to the Eighth International Congress of Slavists. Columbus, Ohio, 1978. P. 550—569).

Говоря об освоении русского художественного опыта за рубежом, следует, разумеется, помнить, что достижения русской литературы были восприняты на Западе далеко не в полном объеме. Говоря о мировом значении и влиянии русской литературы, мы на практике имеем в виду главным образом — и даже почти исключительно — русский роман или повесть. Есть основание, конечно, говорить и о мировом значении русской повеллы, но эта тема пока еще очень мало разработана в конкретных исследованиях. С русской поэзией XIX в. иностранные читатели до сих пор еле-еле знакомы. Первым русским поэтом, чье творчество приобрело международный резонанс, стал, в сущности, Маяковский. Русская драма долгое время оставалась практически неизвестной зарубежному зрителю: ни «Борис Годунов», ни «Горе от ума», ни «Гроза» не получили за границей того сценического воплощения, какого они заслуживали. Первыми русскими драмами, постановка которых на иностранной сцене стала заметным событием, явились «Власть тьмы», а затем «На дне»; позднее широкую известность и влияние приобрели пьесы Чехова; только в недавние десятилетия оценен и многократно поставлен гоголевский «Ревизор».

Переводы русской классики на иностранные языки — особая проблема, вернее даже — большой круг проблем. Достоевский в статье «По поводу выставки» с тревогой писал о том, что повести Гоголя в первом их издании на французском языке переведены крайне слабо — исчез гоголевский юмор, все яркое, характерное в его стиле. Он приходил к пессимистическому выводу: за границей не смогут понять русских писателей; «„Записки же охотника“ точно так же не поймут, как и Пушкина, как и Гоголя»⁵¹. Предположение Достоевского не оправдалось. Но в его тревоге был и некий серьезный резон: переводы книг в последние десятилетия XIX в. страдали большими погрешностями, были в них и произвольные купюры, и неуклюжие буквализмы, и прямые ошибки. И это в какой-то мере искажало представление иностранных читателей о форме, стилях, мастерстве русской классической прозы. Лишь в самые недавние годы перевод русских классиков на иностранные языки стал интересовать западных филологов не только как практическая задача, но и как предмет изучения, размышления; появились первые статьи о том, как надо (или не надо) переводить Толстого, Достоевского; специальный интерес вызвал даже вопрос о том, как можно воспроизвести на иностранных языках своеобразие стиля такого сверхтрудного автора, как Н. С. Лесков⁵².

Мы вправе сказать сегодня, что ознакомление с богатствами русской классической литературы за рубежом нашей страны далеко еще не завершено, но оно продолжается — пусть и не без срывов и помех. Распирается круг русских писателей и произведений, которые становятся доступны читателям зарубежных стран. Тем самым создаются предпосылки для более глубокого освоения богатств русского реализма в зарубежных литературах.

⁵¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1980. Т. 21. С. 69.

⁵² См.: Edgerton W. B. Translating Leskov: the almost insoluble problem // Leskoviana. Bologna, 1982.

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Взаимодействие национальных литератур — один из существеннейших факторов мирового историко-литературного процесса и наглядное выражение его фундаментальных закономерностей. Но в каждой из национальных литератур он проявляется по-своему, сообразно этапу исторического развития данной страны.

Задача настоящей статьи — выявить в общих чертах национальную типологию русского реализма в его отношении к самому характерному варианту реализма западноевропейского — французскому.

* * *

Великая буржуазно-демократическая революция во Франции (1789—1794) заставила увидеть в практике социальных отношений необратимую западноевропейскую реальность, оказавшуюся, по выражению Энгельса, «злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»¹. Горечью этого разочарования формируется самая структура романтического сознания, во всех его национальных вариантах и идейных разновидностях, характеризуемая неприятием после-революционной действительности, бунтом против нее или же бегством от нее.

Отбросив просветительскую уравнительную модель «естественного» человека, романтизм не создал никакой другой, заменив ее индивидуалистической концепцией неповторимости, самоденности и противоречивости внутреннего мира личности. Усвоив эту концепцию, критический реализм возвращается к просветительскому антропологизму и в этом смысле действительно является «синтезом», но отнюдь не самого себя и романтизма, как это иногда думают², а высших достижений просветительского и романтического сознания.

В русской литературе этот процесс протекал, однако, на существенно иной национально-исторической и идеологической основе, чем в литературе французской.

Будучи формой отрицания отнюдь не буржуазных, а все еще крепостнических устоев национальной жизни, русский романтизм не только не порывал с просветительской антропологией, а, наоборот, вдохнул новую жизнь в ее демократический, руссоистский и, по сути дела, уже предромантический вариант.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 19. С. 193.

² См.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 72.

На всем протяжении XIX в. Франция оставалась для русской литературы светочем революционно-демократических идей, кладезем богатейшего и героического революционного опыта³ и в то же время в не меньшей мере являла наглядный пример его поругания победившей буржуазией.

Одной из основных проблем русского реализма была проблема национальной самобытности русской истории и заложенной в ней возможности особого пути революционно-освободительного развития России.

Одну из важнейших заслуг Герцена Ленин видел в том, что издатель «Колокола» поставил вопрос «о различии интересов либеральной буржуазии и революционного крестьянства в русской *буржуазной* революции»⁴. «Вся история политического освобождения России, — писал Ленин, — есть история борьбы первой и второй буржуазной тенденции»⁵.

В той мере, в какой структура русского реализма отражала демократическую тенденцию развития России, она проникалась все большей широтой исторического зрения. И это было так потому, что вызревание русской буржуазно-демократической, народной, крестьянской революции явилось в условиях своего времени самым мощным и самым реальным по своим перспективам революционным процессом из всех происходивших тогда на европейском континенте.

Отношение критического реализма к действительности характеризуется не только ее идеологическим неприятием. Ему присуще признание и утверждение величия XIX века, его социальных потрясений и катаклизмов, его научных, технических, теоретических и художественных достижений, его духовной и социальной динамики. Так думал Бальзак, и в этом с ним были согласны и Пушкин, и Белинский, и Гоголь. Вот одно из непосредственных высказываний Гоголя по этому вопросу: «На бесчисленных тысячах могил возвышается, как феникс, великий 19 век. Сколько отшумело и пронеслось до него огромных, великих происшествий! Сколько совершилось огромных дел, сколько разнохарактерных народов мелькнуло и невооруженно стерлось с лица (земли), сколько разных образов, явлений, разностихийных политических (и) обществ(енных) форм пересуществовало! Сколько сект и неразрушимых мнений деспотически, одна за другой обнимало мир; рушились со своими порядками (?) целые волны народов. Сколько бесчисленных революций раскинуло по прошедшему разнохарактерные следствия! Какую бездну опыта должен приобрести 19 век!»⁶ И не только приобрести, но и на основе приобретенного произвести «гения всемирного, обнявшего бы в себе всю жизнь 19 века», гения художественного, для появления которого «никогда не были так хорошо приготовлены материалы, как в 19 веке»⁷.

Именуя себя «доктором социальных наук», а также «историком» и «секретарем» современного ему французского общества и мечтая сверх того стать его «законодателем», Бальзак не скрывал, что тем самым он претендует на звание аналитика, историка и философа современной ему западноевропейской действительности в целом, и полагал своей худо-

³ См.: Орлик О. В. Передовая Россия и революционная Франция. М., 1973.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 258.

⁵ Там же. С. 241.

⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 9. С. 19.

⁷ Там же. Т. 8. С. 109.

жественной задачей «прийти к синтезу путем анализа, описать и собрать воедино основные элементы» современного ему общественного бытия, «ставить важные проблемы и намечать их решение, словом, воспроизводить черты грандиозного облика своего века, изображая характерных его представителей»⁸.

Сближение задач и метода художественного познания человека и общества с задачами и методом естественных наук — отправной и фундаментальный принцип французского реализма, обозначавшийся термином «физиология».

Метод русского реализма также претендует на жизненную достоверность и разными путями стремится ее достичь, но ориентируется на высшие для своего времени достижения философско-исторического знания, в диалектике общественно-исторического развития ищет ключ к решению всех насущных проблем национального и западноевропейского бытия, современного состояния и грядущих судеб человечества.

Немалое воздействие на формирование собственно исторических принципов русского реализма оказала Отечественная война 1812 г. Она поставила перед литературно-общественной мыслью России вопрос о ее национальных ресурсах, способных противостоять как отрицательным тенденциям буржуазной цивилизации, так и политическому насилию над личностью и крепостническому состоянию народных масс. Этим обуславливается органическое совмещение в системе русского реализма проблемы личности и проблемы народа и определяется философско-исторический ракурс ее решения с опорой на объективные предпосылки и реальные перспективы революционно-демократического развития страны.

Реальность и противоречивость перспективы антикрепостнической крестьянской революции обозначается в творчестве Пушкина важнейшей проблемой национальной жизни и конструирует внутреннюю «тему» не только «Капитанской дочки» и «Истории Пугачева», но также «Дубровского», «Медного всадника» и целого ряда незавершенных замыслов поэта, включая «Историю Петра». Но во всех случаях она остается открытой проблемой, решение которой принадлежит будущему и будет определено им.

Национальное самосознание Пушкина — это самосознание русского человека и поэта, не только стоящего на уровне современной ему европейской цивилизации, но и во многом уже критически оценивающего ее со своей особой и специфически русской точки зрения, с точки зрения ближайших освободительных потребностей, реальных возможностей и отдаленных перспектив национальной жизни. Именно в этом плане освещается Пушкиным в «Евгении Онегине», «Медном всаднике» и целом ряде других его произведений важнейшая для литературы 30-х годов, поставленная романтиками проблема «века и человека».

Пушкин подверг критике философский и исторический скепсис «разочарованной» байронической личности, противопоставив ему общечеловеческую ценность нравственного сознания народных масс («Кавказский пленник», «Цыганы», «Евгений Онегин»), а позднее и обоснованность их социального протеста («Капитанская дочка»).

⁸ Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 24. С. 310.

Овсгин, как и Жюльен Сорель, — это, по сути дела, первые реалистические проскии романтического характера, благодаря которым его воинствующий индивидуализм из формы неприятия общественной действительности превращается в одну из ее собственных психологических примет и наряду с другими подвергается критическому анализу. Таким образом, уничтожается дистанция, отделявшая романтическую личность от «низменного» общества, и обнаруживается ее собственная социально-историческая, в принципе индивидуалистическая, типология.

В проникающем стихотворный роман Пушкина и роман-хронику Стендаля восприятию современности как живой, творящейся на глазах у автора истории берут свое начало жанр и принципы реалистического эпоса. Лев Толстой был учеником не только Пушкина, но также и Стендаля. Однако романы, созданные Бальзаком, Стендалем и последующими французскими реалистами, образуют эпос буржуазной действительности только в своей совокупности. Каждый же из них в отдельности по своей структуре и замыслу представляет собой лишь фрагмент будущего эпического полотна, общие контуры которого еще не ясны и должны обозначаться сами собою из огромного количества заготовляемых для него, по точной терминологии Бальзака, отдельных «этюдов» или «сцеп» современных французских нравов. На этом фундаменте возводятся колоссальные здания «Человеческой комедии» и «Ругон-Маккаров», что уже было отмечено А. В. Чичериным⁹.

По широте охвата явлений национальной действительности русскими реалистами ничего равного этим грандиозным художественным циклам создано не было. Но русские писатели к этому и не стремились. «Дойти до корня» общественных противоречий было для них неизмеримо важнее, чем запечатлеть все многообразие конкретных форм проявления этих противоречий.

Пушкин и Стендаль ориентируются на конкретную социально-политическую историю Европы, осмысляя, каждый по-своему, современность в свете тех же конкретных предпосылок и результатов Великой французской революции. У Гоголя и Бальзака конкретно-историческое изображение современности осложняется ее широчайшим философско-историческим осмыслением. Это обстоятельство и позволяет отнести их творчество к следующему за творчеством Пушкина и Стендаля этапу развития реализма, удачно названному А. В. Чичериным «монументально-аналитическим реализмом»¹⁰.

Многое в творчестве Гоголя и Бальзака может быть отнесено на счет романтизма, точнее было бы сказать — его «пережитков». Но вряд ли правомерно полагать романтическими их общественные и нравственно-эстетические идеалы, при этом ограничивая сферу реализма одним только отрицательным изображением действительности. Ведь отрицание и критика действительности отнюдь не являются прерогативой реализма, в том числе и «критического». По отношению к наличной действительности — буржуазной и крепостнической — романтизм критичен не менее, а, по сути дела, даже более, чем реализм, так как отрицает ее в принципе

⁹ См.: Чичерин А. В. Возникновение романа-эпоса. М., 1958. С. 6—11, 245.

¹⁰ Чичерин А. Соответствия в истории разных литератур // Вопр. лит. 1965. № 10. С. 177.

и тем самым «огульно». Именно этот принцип романтической эстетики одним из первых пересматривается реализмом, который открывает в самой действительности, в ее собственных противоречиях предпосылки и возможности дальнейшего прогрессивного развития, «усовершенствования» человека и общества.

В общем же и целом историческая миссия искусства критического реализма, включая и его «утробную», романтическую стадию, состояла в художественном освоении самого процесса кардинальной перестройки всей структуры общественного бытия и сознания, сущность и объективные предпосылки которой охарактеризованы в следующих общеизвестных строках «Манифеста Коммунистической партии»: «Буржуазия, повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные путы, привязывавшие человека к его „естественным повелителям“, и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного „чистогана“. В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности. Она превратила личное достоинство человека в меновую стоимость и поставила на место бесчисленных пожалованных и благоприобретенных свобод одну бессовестную свободу торговли. Словом, эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она заменила эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, чертовой»¹¹.

Свое наиболее глубокое и всестороннее художественное отражение этот общеевропейский процесс получил в «Человеческой комедии» Бальзака. Поэтому она и явилась одним из величайших созданий французского и западноевропейского реализма. Не случайно одним из узловых произведений «Человеческой комедии» оказался роман «Утраченные иллюзии». Утрата иллюзий — сквозная тема всех романов Бальзака, то самое, что выражает в них горечь «комедии» человеческого существования и в то же время составляет принцип ее художественного изображения. У Гоголя тот же реалистический принцип несет существенно иную идейно-эстетическую функцию, чем у Бальзака. Он обнажает не процесс и горечь утраты современными веком и человеком всяческих «обманов», возвышающих человека и общество в их собственных глазах, а призрачность, иллюзорность ценностной структуры крепостнического и буржуазного сознания, ее низменность и античеловечность. Но общая задача Гоголя и Бальзака состоит в том, чтобы противопоставить в первом случае низменным и господствующим, а во втором — возвышенным и утраченным иллюзиям общественного сознания истинные, действительные ценности человеческой жизни, ее общечеловеческий и достижимый идеал.

В обоих случаях общечеловеческие идеалы служат залогом его «действительности» и достижимости, хотя и понимается по-разному. Приближение к идеалу истинно человеческого существования составляет для Гоголя, вслед за Гердером, высший смысл всемирной истории, постепенно реализуемый в национальной истории различных народов, каждый из которых вносит свой особый вклад в поступательное развитие челове-

¹¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1955. Т. 4. С. 426.

чества. Поэтому «всеобщая история», по мысли Гоголя, «должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; из них составить одну величественную полную поэму» (8, 26, «О преподавании всеобщей истории»). Таков эстетический и философско-исторический ориентир творческой мысли Гоголя, которым определяется присущий ему ракурс художественного обобщения, широта и смкость последнего. Как и всякое художественное обобщение, оно имеет свою ценностную структуру, которая восходит у Гоголя от индивидуального к национальному и от национального к общечеловеческому, причем основой совмещения индивидуального и общечеловеческого явно или в подтексте выступает национальное.

«Мертвые души» потому и «поэма», что их подлинным и эпическим героем должна была явиться «вся Русь», обрисованная «со всех сторон» своего наличного «мертвого» бытия и одновременно таящихся в нем перспектив светлого и величавого будущего. Причем национальная специфика, или, по выражению Гоголя, национальное «тело», прошлого, настоящего и будущего Руси должна была предстать исторической модификацией их общечеловеческой сущности. Всемирно-историческая широта самого принципа типизации и сообщает «мелочным» характеристам первого тома «Мертвых душ» художественную монументальность.

Общечеловеческое в его современном состоянии конкретизируется у Бальзака непосредственно в индивидуальном, а индикатором всех противоречий общественной жизни оказывается личность, запрограммированные в ней самой человеческой природой закономерности ее судьбы. И сколь бы ни были мелочны по своему конкретному общественно-нравственному содержанию желания и страсти героев «Человеческой комедии» Бальзака, они предстанут носителями общечеловеческих страстей, движущих судьбами всего человечества, и в этом их художественный монументализм.

Бальзак, по его собственному признанию, «строит», как и Гоголь, характеры, «нагромождая мелочи», и обосновывает это тем, что «жизнь» есть не что иное, как «нагромождение мелких обстоятельств», что «даже великие страсти только жалкие их поддапные»¹².

Для Гоголя же «мелочность» — это также одна из драматичнейших черт, но не человеческого существования вообще, а лишь современного человека, в том числе и русского. И долг художника — заставить этого человека осознать всю глубину своего падения и ужаснуться ей. Несмотря на это философское расхождение, творческий девиз Бальзака: «все мелко и ничтожно в действительности; все приобретает величие в сфере идеала» — и задача Гоголя — «озарить картину, взятую из презренной жизни и возвести ее в перл создания» — в равной мере утверждают реалистический принцип критического изображения «века и человека».

Таким образом, философское расхождение реализма Гоголя и Бальзака в общей форме может быть определено так: Гоголь стремится познать историю в человеке, следуя в этом отношении Пушкину и прокладывая путь Герцену («Былое и думы») и Толстому («Война и мир»). Бальзак, предвосхищая Флобера («Салаambo»), видит в истории многообразные

¹² Бальзак О. Указ. соч. Т. 24. С. 221.

проявления неизменных, по существу, закономерностей судьбы человеческой личности, ее трагических противоречий.

Бальзак много дал русской литературе в качестве аналитика и критика буржуазного общества. Из произведений Бальзака русская литература черпала богатейшую художественную информацию о том, что ждало Россию на пути ее дальнейшего развития по западному образцу. Но русская литература никогда не соглашалась с философской концепцией *века и человека*, развиваемой, начиная с Бальзака, французскими реалистами. Суть разногласия уже в 1835 г. была сформулирована Белинским. Критикуя один из романов Поль де Кока, которого он причислял тогда к одной с Бальзаком «беспутной французской школе», Белинский писал: «Что такое нравственность? В чем должна состоять нравственность? В твердом глубоком убеждении, в пламенной непоколебимой вере в достоинство человека, в его высокое назначение. Это убеждение, эта вера есть источник всех человеческих добродетелей, всех действий. Если я твердо убежден в том, что мир обширная торговая площадь, где люди обманом и мытьем и катаньем выторговывают друг у друга тепленькое местечко, где бы можно было и поест сладко, и соснуть мягко, и погулять весело, площадь, на которой всякий думает только о своих барышах, и почитает позволительными все средства к достижению своей цели, и между тем повторяет общие места морали, не веря им, то скажите, бога ради, зачем же я должен быть добрым, честным, великодушным, зачем осужу я себя на лишения, на страдания, когда могу наслаждаться благами жизни?»¹³

Гоголь, как и Лермонтов, сохраняет приверженность к романтическому культу страстей, что и дает некоторое видимое основание считать обоих не столько реалистами, сколько романтиками. Однако у них романтическая страсть подвергается реалистическому переосмыслению и, освобождаясь от индивидуалистической ограниченности, преобразуется в поэтический знак эмоционального богатства внутреннего мира полноценного человека, его духовной энергии. К этому пришел Лермонтов, с этого начал Гоголь. По его убеждению, обличение «подлой современности» только тогда достигает художественного, нравственного и гражданского эффекта, когда озаряется высоким, отвлеченным от той же современности и потому не иллюзорным, а действительным, исторически достоверным и практически действенным идеалом. Здесь и пролегает важнейшая национально-типологическая грань между реализмом Бальзака и Гоголя, между французским и русским реализмом в целом.

Бальзак тоже полагал, что «все писатели нашего времени — чернорабочие будущего», но будущего, «которое скрыто от нас за свинцовым занавесом». В качестве примера Бальзак ссылается на Вольтера и Руссо: когда они «мечтали о будущей Франции, они не подозревали об одиннадцати годах — 1789—1800, — ставших колыбелью императора»¹⁴.

Гоголь, как и другие русские реалисты, полон надежд на лучшее и величественное будущее России и всего человечества, к которому они придут путем самоочищения от всех мерзостей настоящего, на основе таящихся в том же настоящем прогрессивных тенденций общественно-исторического развития.

¹³ Белинский В. Г. Подн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 234.

¹⁴ Бальзак О. Указ. соч. Т. 24. С. 227.

Здесь мы подходим к этическому и очень важному аспекту исторического зрения русских реалистов. Речь идет о поставленной Гоголем проблеме личной ответственности человека, писателя и общественного деятеля в особенности, за все, что происходит на земле.

Вскоре после выхода первого тома, в феврале 1843 г., Гоголь пишет С. П. Шевыреву: «... из каждого угла Европы взор мой видит новые стороны России и <...> в полный обхват ее обнять я могу только, может быть, тогда, когда оглянущу всю Европу»¹⁵.

«Вся Европа», и не меньше, нужна была Гоголю потому, что «в полный обхват обнять» Россию значило для него выявить все, что отличало ее прошлое и настоящее (в дурную и хорошую сторону) от истории и современности западноевропейских стран, и на этой исторической основе предугадать ее самобытное будущее. Гоголь мыслил его свободным от всех общественных «наслоений» не только крепостнической России, но и буржуазного Запада и тем самым открывающим новую эру «всеобщей», а не только конкретно-европейской истории.

В принципе намерения Гоголя «явить» в своей «поэме» «всю Русь» во многом сходно с намерением Бальзака с исчерпывающей полнотой изобразить в «Человеческой комедии» все французское, а по сути дела — и все западноевропейское общество. В обоих случаях это исчерпывающее «все» национальной современности заключает в себе ядро всемирности. У Гоголя — в ее потенциальных возможностях и перспективах, у Бальзака — в ее характерных чертах, сложившихся в результате первой французской революции.

Для выяснения особенностей историзма русских реалистов важно обратиться к оценкам, которые давали теоретики и писатели «натуральной школы» (Белинский, Герцен, Салтыков-Шедрин, Некрасов, Достоевский, Тургенев, Григорович, Панаев и другие, менее значительные) явлениям позднего французского романтизма. В центре внимания находилось творчество Ж. Санд. Несмотря на романтическую «идеальность», оно высоко ценилось за социалистический пафос, присущий некоторым ее произведениям, и декларируемое писательницей намерение стать «рупором скорбей и страданий униженного человечества»¹⁶.

«Натуральная школа» прощала героиням Ж. Санд их психологическую недостоверность за то, что они вступают в открытую и мужественную борьбу с буржуазным обществом, его моралью и установлениями во имя человеческих прав униженной этим обществом личности.

Творчество Ж. Санд и В. Гюго было созвучно эстетике «натуральной школы» своими социалистическими устремлениями, в частности и провозглашением общественной миссии искусства «искания идеальной правды»¹⁷, освещающей путь человечества к его лучшему будущему. Но преднамеренная «идеальность» положительного героя Ж. Санд и В. Гюго не отвечала эстетическим принципам «натуральной школы» и расценивалась ее представителями как слабая сторона идейно близких ей французских писателей.

¹⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 146.

¹⁶ См.: Жорж Санд. Предисловие к «Оберману» // Отечественные записки, 1843. Т. 26, отд. 6. С. 25—28.

¹⁷ Жорж Санд. Деревенские повести. М.; Л., 1931. С. 30.

«Натуральная школа» оставалась по преимуществу «отрицательным» направлением, сосредоточив свое основное внимание на «преследовании ложных и неразумных основ общественности»¹⁸. Но не во имя абстрактного гуманизма, а с позиций защиты — тем самым и утверждения — человеческих прав и нравственного достоинства закрепощенных народных масс. И потому столь велика роль героя-«мужика» в произведениях писателей «натуральной школы» как конкретного социального носителя общечеловеческой нравственности, а его бесправное положение предстает неопровержимым свидетельством безнравственности всех крепостнических порядков.

«Крестьяне» — последний роман Бальзака, которым он хотел ответить на «страшный социальный вопрос» — «к чему приведет этот все разгорающийся спор между богатым и бедным», т. е. между помещиком и крестьянином-фермером. Вопрос был страшен для Бальзака тем, что решался, по мнению писателя, в пользу крестьянина. Крестьянин же, освобожденный от феодальных пут, — это для Бальзака «противообщественный элемент, созданный революцией», одновременно помощник и жертва буржуазии¹⁹. В произведениях французских писателей второй половины века еще настойчивее акцентируется мецанская косность деревенской жизни и намечаются тенденции ее биологической трактовки и натуралистического изображения (Золя и Мопассан). Все это имело своим объективным и «реалистическим» основанием мелкобуржуазную стихию, утвердившуюся во французской деревне после революции 1848 г.

В «Предисловии к сочинениям Мопассана» (1894) Л. Толстой писал: «Непонимание жизни и интересов рабочего народа и представление людей из него в виде полуживотных, движимых только чувственностью, алобой и корыстью, составляет один из главных и очень важных недостатков большинства новейших французских авторов, в том числе и Мопассана...»²⁰.

Характерно, что по сравнению с романом «Земля» Золя и рассказами Мопассана Толстой отдает предпочтение деревенским повестям Ж. Санд: «Очень может быть, что эти высокие качества народа не таковы... но качества эти есть, это я твердо знаю, и писатель, описывающий народ только так, как описывает его Мопассан (...) описывает предмет только с одной, самой неинтересной, физической стороны и совершенно упускает из вида другую — самую важную, духовную сторону, составляющую сущность предмета» (30, 6).

Взаимосвязь индивидуального, народного и общенационального бытия, сопряжение личного и национального блага с жизненными интересами народных масс и с нравственными ценностями их сознания — вот чем определяется в конечном счете своеобразие познавательного ракурса и логики развития русского реализма по сравнению с познавательным ракурсом и логикой развития реализма французского.

Флобер работал над «Саламбо» в то самое время, когда Толстой обдумывал замысел романа о декабристах, вылившийся в «Войну и мир».

¹⁸ Белинский В. Г. Указ. соч. Т. 9. С. 175.

¹⁹ Бальзак О. Указ. соч. Т. 18. С. 6.

²⁰ Толстой Л. Н. Поля, собр. соч.: В 90 т. М., 1937. Т. 30. С. 5. Далее ссылки на это изд. даются в тексте.

Общее между «Саламбо» и «Войной и миром» только то, что глубинный предмет обоих романов составляет философия истории, в равной мере подсказанная писателям их национальной историей и современностью: сквозь призму современности осмысливаются исторические события прошлого. Согласно философии Флобера, для социальных антагонизмов и исторических событий во все времена и у всех народов имеет решающее значение действие плотских страстей, и это было и останется неизбежным состоянием человека и общества. В силу этого ни человек, ни общество не подлежат моральному суду, так как не могут нести нравственной ответственности за руководящие ими законы природы.

Толстой же, как известно, скорее был склонен одухотворять природу, чем биологизировать историю. Историю он отождествлял с бесконечным самодвижением «общей жизни людей», всего человечества, во всем неисчислимом многообразии ее собственно человеческих проявлений и интересов.

Бескомпромиссное неприятие «пошлости» буржуазной действительности в сочетании с неверием в возможность ее прогрессивных преобразований подрывает в глазах Флобера объективное значение духовных ценностей, кроме одной — мужественного знания человеком и обществом самих себя, всей безысходности трагедии личного и общественного бытия. Непреходящую ценность такого познания и имел в виду Флобер, говоря: «Будем (...) сквозь ужасы существования созерцать глубокую синеву поэзии, которая остается на месте, в то время как все меняется, все проходит»²¹.

Чтобы достичь высот поэтического, единственно истинного видения мира, художник должен изучать людей, как «мастодонтов и крокодилов».

Представление человека и общества в «зеркале» их собственных «дел» — общая и важнейшая задача реалистического искусства. Но далеко не единственная и ни в коей мере не освобождающая художника-реалиста от оценки отражаемых им общественных явлений. Эта оценка, вопреки декларациям Флобера, весомо присутствует и в его произведениях, совмещающая бескомпромиссное неприятие буржуазной действительности с глубоким сомнением в целесообразности и плодотворности всякого индивидуального и социального протеста против нее, в том числе и революционного действия народных масс. Наглядным примером служит освещение революции 1848 г. в романе «Воспитание чувств». Характерно, что в своей статье о Флобере Золя процитировал в качестве «лучших страниц» романа описание мощного, но стихийного разрушения восставшим народом дворца Тюильри²², а в своем изображении дней и дел Парижской коммуны, которыми завершается роман «Разгром», следовал этому описанию.

Уже после смерти Флобера, в период расцвета Золя, на Западе получает известность роман Чернышевского «Что делать?», имеющий подзаголовок «Из рассказов о новых людях». В этих людях, в рядовых представителях разночинной интеллигенции, в их психологии, мировоззрении — одним словом, демократической «нравственности» Чернышевский усмот-

²¹ Флобер Г. Собр. соч. М.; Л., 1933. Т. 7. С. 302.

²² Вестник Европы. 1875. № 11. С. 423—428.

рел и показал реальную общественную силу, способную содействовать крестьянской революции, по его представлению — социалистической. Но эта сила нуждается для реализации своих революционных возможностей в самовоспитании. Его путь проходит в романе Вера Павловна; искусству героического самовоспитания подвергает себя Рахметов.

Если для Ж. Санд социалистическое будущее оставалось прекрасным, но чисто умозрительным идеалом, то в романе Чернышевского оно впервые в истории мировой литературы обретает свою социально-психологическую и историческую плоть в реальном идеологическом процессе русской жизни того времени — революционной активизации и социалистическом оформлении демократического самосознания разночинной интеллигенции.

Пользуясь выражением Чернышевского, можно сказать, что необыкновенная сила воздействия романа «Что делать?» в России и за рубежом обуславливалась тем, что социалистические убеждения его автора были выражены в нем в «формах самой жизни». Получив широкую известность с начала 1880-х годов, когда стали выходить его многочисленные издания в переводе не только на французский, но и на немецкий, английский и другие иностранные языки, роман привлек к себе внимание как социалистической, так и консервативной критики зарубежных стран и рассматривался той и другой в сопоставлении с творчеством тогдашнего корифея французского реализма — Золя.

Примечательно, что консервативная критика пыталась сблизить методы Золя и Чернышевского, одинаково неприемлемые для нее, в то время как в марксистской критике они противопоставлялись друг другу, причем неизменно в пользу Чернышевского²³. Наибольший интерес представляет статья Августа Бсбеля «Идеалистический роман» (1885), специально посвященная «Что делать?». Глубокая по мысли, она страдает приблизительно терминологией, почерпнутой из эстетических представлений, сложившихся под воздействием теории и практики французского натурализма.

Так, отличительным признаком и достоинством «реалистического направления современной литературы» Бсбель полагает «научную точность» художественных «копий». В одних случаях они дают материал для «обобщенного представления», примером чему служит «манера Золя, механически копирующая каждую деталь, как значительную, так и незначительную, — подобно разрозненному исследованию частных явлений в естественных науках»; другие же реалисты, умеющие лучше, чем Золя, «отделять существенное от несущественного, дают и самое обобщение». Таков, например, Тургенев в «Нови», «где он показывает все современное ему русское общество. Но оба они реалисты»²⁴.

Роман Чернышевского — не «копия», а «проекция» идей на действительность, свидетельствующая, что «реалистическое (в указанном выше смысле. — Е. К.) направление не является единственно возможным» современным направлением, что «можно представить себе автора, который делает не копию, а создает образец, и который хочет изобразить не существующее, а идеальное состояние». В этом, и только в этом, смысле Бсбель

²³ См.: *Гоффеншефер В.* Из истории марксистской критики. Л., 1957. С. 419.

²⁴ Лит. наследство. М., 1959. Т. 67. С. 187.

и называет роман Чернышевского «идеалистическим произведением», которое открывает перед европейскими литературами новые (по сути дела — реалистические) возможности, поскольку его автор держится «в границах возможного» и показывает «пути, ведущие от действительности к идеалу».

Итак, роман Чернышевского, вышедший в 1863 г., рассматривается Бебелем как произведение, опережающее тот уровень, которого достиг западноевропейский реализм к середине 80-х годов. Было бы неверно отнести эту оценку на счет одной только социалистической идейности «Что делать?». Как таковая она заявила о себе во французской литературе значительно раньше, чем в русской. Принципиально новым и перспективным в художественном отношении явилась для Бебеля в «Что делать?» реалистическая достоверность созданных Чернышевским образов «новых» русских людей, носителей социалистической нравственности.

В качестве важнейшей и новой для европейской литературы структурной черты «новых людей» романа Чернышевского Бебель отметил «необычность» их поведения в обычных «повседневных» обстоятельствах. Та же необычность отличает и многих других героев русского реалистического романа, начиная с Печорина и кончая князем Нехлюдовым из «Воскресения». Каждый из них по-своему тоже «новый человек», «выдающийся» из своей среды. Действуя, как и подобает реалистическому герою, в типических обстоятельствах, он в силу необычности реакции на них является типичным характером в существенно ином смысле, чем характеры, созданные французскими реалистами как социальные типы, «представители большинства», по определению Бальзака²⁵. Русская литература отнюдь не пренебрегла этими общереалистическими принципами типизации, но для ее ведущего героя — самого масштабного по проблематике — характерно как раз не соответствие своей социальной среде, не представительство от ее «большинства», а духовное превосходство над ней и неприятие именно того, что и составляет норму жизни ее типичных представителей. Это в равной мере относится и к Печорину, и к Анне Карениной, и к Татьяне Лариной, и к Бельтову, к Рудину и Рахметову, к Лаврецкому и Константину Левину, Пьеру Безухову и Андрею Болконскому, к лирическому герою Некрасова, к Раскольникову и ко всем братьям Карамазовым (к каждому по-своему), к толстовскому князю Нехлюдову (во всех его персональных вариантах) и князю Мышкину.

Во всех случаях эта исключительность отражает в том или ином индивидуально-психологическом преломлении общий, объективный и важнейший процесс своего времени — назревающую невозможность для одних и возрастающее нежелание других «жить по-старому». Достоевский и Толстой недаром высоко ценили романы В. Гюго за их человечность — или, точнее, за выраженную в них веру в человека, за «великую идею возрождения павшего человека», как это сказал Достоевский в предисловии к «Собору Парижской богородицы». Л. Толстой относил «Отверженных» к числу лучших французских романов (30, 7) и, безусловно, из него заимствовал необычную для русской литературы форму обширных исторических рассуждений «Войны и мира».

²⁵ См.: Бальзак О. Указ. соч. Т. 24. С. 81.

Преемственность между героями Бальзака, Флобера, Золя дает о себе знать в одной из общих закономерностей развития французского реализма, отмеченной зарубежной марксистской критикой конца XIX в., — в постепенном психологическом и интеллектуальном измельчании, «омещанивании» его героя, обладающего у Бальзака незаурядной энергией души. Уже не трагическое столкновение сильных эгоистических страстей и характеров, а «скука», «пошлость», «глупость» мещанской стихии, захлестнувшей Францию после революции 1848 г., преломляются Флобером в качестве основы воплощаемых в его произведениях героев.

Несмотря на преднамеренную обедненность нравственного и интеллектуального облика, при всем своем откровенно мещанском ничтожестве, характеры в лучших романах Флобера — «Мадам Бовари» и «Воспитание чувств» — обладают философской глубиной художественного обобщения.

Преднамеренный отказ Флобера от выявленной художественной оценки означает не что иное, как утверждение безмерности пошлой стихии мещанского существования и тем самым суровый приговор буржуазному обществу и шире — скорбные сомнения в человеке вообще, как существе двойственным и слабым в своей нравственной основе.

Что же касается героев Золя, то они в еще большей степени, чем герои Бальзака и Флобера, призваны продемонстрировать «все естественные и инстинктивные проявления человеческой природы, следствия которых носят условные названия добродетелей и пороков» и двойную зависимость этих проявлений, т. е. их конкретного характера, от «крови» (наследственности) и «среды» (внешних условий существования) героя²⁶.

По «темпераменту», по силе «необузданного вожделения», «безудержного стремления к наслаждению» (III, 8) герои «Ругон-Маккаров» не уступают героям «Человеческой комедии» и значительно превосходят героев Флобера. Но они порою лишены той меры духовности, которая характерна для героев Бальзака и Флобера.

Характеры подавляющего большинства центральных и второстепенных героев Золя, за исключением немногих, о которых будет сказано ниже, не претендуют на философское обобщение. По авторскому заданию, их назначение в достоверном воспроизведении распространенных фактов общественной жизни, в обогащении знания о ней. Поэтому они как в психологическом, так и в художественном отношении беднее человеческих характеров, обрисованных Бальзаком и Флобером. В то же время, при всем своем порою подчеркнутом «натурализме», они в ряде случаев человечнее характеров, созданных Бальзаком и Флобером, обрисованы с большим и непосредственным сочувствием к тем бедам и страданиям, на которые обречены влиянием «крови», «темперамента» и «среды». В особенности это относится к представителям «четвертого сословия» — парижским рабочим и ремесленникам, только у Золя ставшим полноправными героями французского реалистического романа.

Говоря о психологическом измельчании героев в процессе эволюции

²⁶ Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1926. Т. 3. С. 8. Предисловие к «Ругон-Маккарам». Далее ссылки на это изд. даны в тексте с указанием римскими цифрами тома и арабскими — страниц.

французского реализма, Поль Лафарг объяснял это эволюцией форм самой буржуазной конкуренции. Во времена Бальзака она «не развращала людей, но даже развивала в них некоторые достоинства...» Золя же явился бытописателем эпохи, когда «борьба отдельных людей между собой сменяется борьбой целых экономических организмов (банков, фабрик, рудников, магазинов-гигантов), и сила и сообразительность отдельных людей исчезает перед их (капиталистических предприятий) неудержимой мощью, действуя слепо, подобно стихии <...>. Шаг за шагом, подобно тому, как изменяется прежний характер борьбы человека за существование, неизбежно изменялась также и природа человека — она стала низменнее и мельче»²⁷. Но к этому следует прибавить: природа только буржуазного человека и борьба за существование опять же только в буржуазном, социал-дарвинистском смысле этого выражения, подразумевающим биологическую обусловленность межклассовой борьбы и внутриклассовой конкуренции.

Французские писатели открыли для себя русскую литературу и при ее посредстве ощутили реальность революционных процессов русской жизни только к концу 1870-х — началу 1880-х годов. Русские же реалисты, начиная с Пушкина и Гоголя, учитывали исторический опыт передовых западноевропейских стран и, что не менее важно, осмысление этого опыта крупнейшими западноевропейскими писателями, французскими в том числе. Поэтому реалистические достижения русской литературы заключают в себе в снятом и переосмысленном виде многие первооткрытия западноевропейских писателей. Это сказалось и на структуре реалистического героя русской литературы. Он столь же национально самобытен, как и все типические характеры, созданные западноевропейскими писателями, но в том или ином аспекте несет в себе сопоставление русского и западноевропейского опыта, подключая один к другому и освещая один — другим.

Кроме того, герой русского реалистического романа на протяжении XIX в. претерпел не меньшую эволюцию, чем герой романа французского, но в обратном направлении — в направлении все большего интеллектуального и нравственно-психологического укрупнения и все большей общенациональной значимости типизируемых в нем явлений русской жизни и их осмысления.

Не имея возможности обратиться к детальному сопоставлению творчества Флобера и Толстого, продемонстрируем сказанное только на одном, но достаточно полномасштабном примере того сложного соотношения, которое можно увидеть между романами «Мадам Бовари» и «Анна Каренина». Вряд ли нужно доказывать правомерность выбора для сравнительного анализа именно этих произведений, имеющих немало сюжетных совпадений, равновеликих по своему художественному значению, написанных в пору творческой зрелости их авторов и занимающих одинаковое место в истории своих национальных литератур.

Любовный сюжет «Мадам Бовари», точно так же как и «Анны Карениной», несет огромную идейную нагрузку. В обоих случаях он важен не сам по себе, а как поле обнаружения трагизма человеческой жизни,

²⁷ Лафарг П. Литературно-критические статьи. М., 1963. С. 219—220.

рокового несоответствия ее низменной реальности высоким устремлениям человеческого духа. Но эта антиномия освещается Флобером и Толстым с различных не только философских, но и социальных позиций.

Непосредственным стилистическим выражением нравственной философии Толстого служит в «Анне Карениной» контрастная тональность изображения социальных полюсов русской пореформенной жизни: скрыто или явно ироническая в описании петербургского «света» и лирическая в картинах деревенского быта, крестьянского труда и природы как благой, прекрасной и естественной среды человеческой жизнедеятельности.

Описание природы в «Мадам Бовари» довольно скупо, но не менее многозначительно. Однако природа, равно как и сельская жизнь, выступает здесь естественной стихией и материальной основой отнюдь не блага и красоты человеческого существования, а его пошлости и безобразия. И это также имеет свой социальный смысл. Действие «Мадам Бовари» не случайно протекает в Ионвиле — одном из провинциальных городков Нормандии, представляющем собой «вырождающуюся местность с невыразительным говором и бесцветным пейзажем». Столь же не случайно Эмма — дочь крестьянина-фермера.

Крестьянское происхождение Эммы нужно Флоберу для того, чтобы подчеркнуть одинаковую власть мещанской стихии над городом и деревней. Наиболее выразительно в этом отношении сугубо прозаическое описание выставки скота в Ионвиле. На выставке Родольф впервые объясняется Эмме в любви. Его нежные слова перемешаются возгласами председателя, объявляющего премии.

«— Сто раз я хотел удалиться, а между тем я последовал за Вами, я остался. . .

— За удобрение навозом. . .

— . . . как останусь и сегодня, и завтра, и во все остальные дни и на всю жизнь!

— Господину Карону из Артейля — золотая медаль! . . .»

В «Анне Карениной» деревенский пейзаж и картины тяжелого, но дружного крестьянского труда высоко поэтичны и символизируют великое благо жизни. Тем самым они противопоставлены и философскому подтексту романа Флобера, не только объективно, но и вполне осознанно. Об этом свидетельствует следующее. В одной из промежуточных редакций романа Толстого после краткого полустраничного описания «ужасного состояния» Степана Аркадьевича «вследствие открывшейся интриги с гувернанткой в своем доме» следует семь страниц описания выставки скота в Москве, расположенной в Зоологическом саду. В числе участников выставки — Ордынцев, будущий Левин, «человек чистой и строгой нравственности» «с поразительным выражением силы, свежести и энергии, который с мужиком вымеривал тесемкой грудь и длину коровы». Здесь, на выставке, и происходит встреча Ордынцева со Степаном Аркадьевичем, появляющимся «под хмельком под руку с хорошенькой Анной Семеновной».

Утвердительный смысл так описанной выставки скота в Москве, противоположный презрительно-сатирическому изображению сельскохозяйственной выставки в Ионвиле, очевиден сам по себе. В изображении

Толстого такая же выставка — знак положительного полюса жизни, которому противостоит отрицательный полюс в лице Степана Аркадьевича и его хорошенькой спутницы. Но от всего этого в окончательном тексте «Анны Карениной» остается только Зоологический сад, на катке которого приехавший в Москву Левин встречается с Кити Щербацкой.

Следует отметить, что природа выступает в романе Толстого естественной, а потому и прекрасной средой не только крестьянского, но также и помещичьего существования, которое в известной мере опозитизировано в изображении деревенского образа жизни Константина Левина. Напомним, сколь поэтично обрисована в «Анне Карениной» такая прозаическая сцена помещичьего быта, как варка варенья. Примечательно, что и она имеет свою эстетическую «антипараллель» в «Мадам Бовари»: «В городишке было тихо, как всегда. По всем углам виднелись тазы с дымящейся розовой пеной: в тот день весь Ионвиль варил варенье. Но перед аптекою таз был самый большой, он господствовал над всеми прочими, как лаборатория над частными очагами, общественная потребность — над индивидуальными прихотями». Чтобы оценить многозначительность этого сравнения, следует иметь в виду, что «общественная потребность» в контексте романа Флобера — это одно из проявлений злой власти рока, тяготеющей над «частным очагом» и «индивидуальными прихотями».

Толстой полностью согласен с Флобером в том, что жизнь человека, живущего только для себя и движимого только эгоистическими («плотскими») желаниями, не имеет никакого смысла и потому есть «ложь, обман и зло». Но у Толстого это последовательно и уверенно относится не к жизни людской как таковой, как порою у Флобера, а только к извращенному пониманию ее смысла и блага как Анной Карениной, так — в начале романа — и Константином Левиным. Прямым авторским комментарием к этому истолкованию общей с Эммой Бовари судьбы и трагедии Анны служат следующие строки «Исповеди»: «Я понял, что мой вопрос о том, что есть моя жизнь, и ответ: зло, — был совершенно правилен. Неправильно было только то, что ответ, относящийся только ко мне, я отнес к жизни вообще: я спросил себя, что такое моя жизнь, и получил ответ: зло и бессмыслица. И точно, моя жизнь — жизнь потворства похоти — была бессмысленна и зла, и потому ответ: „жизнь зла и бессмысленна“ — относился только к моей жизни, а не к жизни людской вообще» (23, 41). Обретение той же истины Левиным после его беседы с батраком Федором спасает его от самоубийства, на грани которого он, «здоровый человек и счастливый семьянин», до того стоял. Анна Каренина, точно так же как и Эмма Бовари, становится жертвой «обмана» чувственной страсти, но всеми силами своего высоко нравственного «духовного» существа сопротивляется ее «плотским» соблазнам и чарам. В этом кардинальное отличие характера Анны от характера Эммы Бовари, которая остается во власти одержимости «вожделенными, неистовой страстностью».

Пафос романа Флобера и нравственно-символический подтекст романа Толстого связаны с различным осмыслением французским и русским писателями объективных противоречий научного и технического прогресса буржуазного общества. Знаменая большой шаг вперед в истории европейской цивилизации, он сопровождался немалыми потерями в обла-

сти духовной культуры. Как само торжество буржуазных отношений, так и связанное с ним бурное развитие естественных наук подорвали доверие к вековой санкции нравственного и не дали ничего для его рационального обоснования, требуемого духом времени. Чем дальше, тем больше нравственные критерии утрачивали свою общезначимость, уступая место утилитарному критерию личной пользы и выгоды, преимущественно материальных. Благодаря этому в структуре общественного сознания образовался своего рода нравственный вакуум. Его отрицательные последствия равно сознавались французскими и русскими реалистами: первыми — как трагическая и неотвратимая реальность общественного бытия, вторыми — как столь же реальная и трагическая, но устранимая его аномалия.

Ограниченность, вытекающая из ориентации французского реализма на позитивистскую философию, обнаруживается в последнем художественном цикле Золя «Четвероевангелие», написанном почти одновременно с последним романом Толстого «Воскресение».

Слабость «экспериментального» метода Золя и его естественнонаучного материализма заявляет о себе в «Четвероевангелии» не только биологизацией человека и общества. Не менее показательно и то, что субъективно социалистическая программа Золя, очерченная в его последнем художественном цикле, отнюдь не предусматривает ликвидации буржуазных отношений, а лишь предполагает возможность, что трудовой народ сможет занять в рамках этих отношений «место, принадлежащее ему по праву», после того как он, «пробудившись когда-нибудь от сна, потребует своей доли» (XXII, 544).

При всем том роман «Труд» (второй роман цикла Золя) — это гимн созидательной силе народного труда. Но постижение его общественной природы остается за пределами возможностей экспериментального метода Золя, естественнонаучный материализм которого позволяет видеть в общественном производстве всего лишь обобществленную форму биологического воспроизводства.

И вот что особо примечательно: образы «новых людей» — братьев Фроман и их единомышленников — оказались лишенными всякой жизненной и психологической достоверности и в этом смысле еще более «идеальными», нежели положительные герои Ж. Санд и Виктора Гюго, столь сурово порицаемые за эту самую «идеальность» автором «Западни» и «Нана».

Первый роман «Четвероевангелия» «Плодовитость», опубликованный в том же, что и «Воскресение» Толстого, 1899 г., представляет собой откровенную утопию, субъективно социалистический лафос которой объективно вылился в утопическую же программу буржуазных реформ и их всеразрешающей силы. Суровый и трезвый реализм последнего романа Толстого убеждал читателя в обратном, в том, что никакие реформы ничему не помогут, что «Карфаген должен быть разрушен» и будет разрушен силой уже начавшейся «революции сознания» самих народных масс, понимаемой Толстым как их духовное, религиозно-нравственное «воскресение».

В силу этого «Воскресение» явилось той вершиной русской и мировой литературы, которой, по выражению В. В. Стасова, «Европа закончит

свой XIX век»²⁸. И это так потому, что в «Воскресении», явившемся обобщением всего художественного опыта русского реализма XIX в., с невиданной до того полнотой и художественной убедительностью обнажается как социальное, так и нравственное зло эксплуататорской, по терминологии Толстого — «насильнической», сущности буржуазного строя и государства. Против политического, экономического, духовного насилия над народными массами их управителей и грабителей, против всех форм угнетения человека человеком направлена и этическая, по форме христианская, концепция романа. Тот же смысл имеет так называемая «евангельская» концовка «Воскресения».

Всякому человеку, мало-мальски знакомому с фразеологией Толстого, известно, что под «царством божьим на земле» он разумел «мир между людьми», т. е. общественные отношения («новое устройство человеческого общества»), свободные от всех форм классового и национального насилия. И поэтому представляется необоснованным мнение о противоречии концовки «Воскресения» содержанию романа, зовущего «к разрушению строя насилия и к замене его таким общественным устройством, когда исчезнут нищета, распри и войны, когда невозможным станет угнетение человека человеком»²⁹.

Абсолютизация Гоголем, Толстым, Достоевским, Лесковым морального фактора общественной жизни и его образная христианизация были одним из аспектов народности их творчества, так как опирались на структуру сознания патриархального крестьянства, его собственные представления о праведной (справедливой) «божеской» жизни и вопиющего несоответствия ей своего реального существования. Соответственно «христианство» Толстого и Достоевского, а потенциально и Гоголя, не лишено социального протеста и обличения полицейского государства, официальной церкви, обнажая их античеловеческую, «антихристову», по Гоголю, «анти-Христову», по Достоевскому, и «антихристианскую», по Толстому, сущность. Вот этого-то не понимают или не хотят признать зарубежные литературоведы, которые пытаются выдать нравственное оформление антикрепостнических и антибуржуазных идеалов, провозглашенных великими русскими писателями, за свидетельство социального индифферентизма и «религиозности» их мысли и русской литературы в целом.

Следует отметить, что такое истолкование имеет давнюю традицию, восходя к Вогюэ, усмотревшему в нравственном, религиозно окрашенном максимализме Толстого и Достоевского национальную экзотику русского реалистического романа и не заметившему конкретно-исторического, антибуржуазного смысла и пафоса нравственных и религиозных исканий тех же писателей.

О народности писателя в точном смысле этого слова можно говорить только тогда, когда его собственная точка зрения на изображаемые явления действительности, к какой бы социальной сфере они не относились, так или иначе, в той или другой мере и форме совпадает с народным взглядом на вещи или, что, в сущности, то же самое, извлекает из него руководящий критерий эстетической оценки. Именно в этом и выра-

²⁸ Цит. по: Рус. лит. 1960, № 4. С. 165.

²⁹ Русские писатели: Биобиблиогр. словарь. М., 1971. С. 636.

жается подлинная народность русской реалистической литературы, подверженная, как и другие ее традиции, историческому развитию, но на всем протяжении этого развития сообщающая художественному анализу и обобщению русских реалистов всемирно-историческую широту и емкость. Это объясняется тем, что в эстетике русского реализма проблема народности была стержневой, так как непосредственно совмещалась с проблемой национальной самобытности русской жизни и ее исторических перспектив. Она была не только важнейшей, но и специфичнейшей проблемой русской литературно-общественной мысли XIX в., проблемой Запада и Востока. Специфичнейшей в том смысле, что ни в одной из западноевропейских литератур она такой значимостью тогда не обладала. Ее решение Пушкиным, Гоголем, славянофилами, революционными демократами, Тургеневым, Толстым, Достоевским было, как известно, далеко не однородно, а иногда и прямо противоположно, но имело своим общим основанием приобщение народного начала к субстанциональным началам русской жизни, ее настоящего, прошлого и будущего.

В истории русской и мировой литературы Достоевскому принадлежит роль первооткрывателя самых глубинных и драматичнейших коллизий самосознания буржуазной личности, которые стали очевидными для нее самой только в наше время и породили популярную на Западе философию абсурда человеческого существования. Этим в немалой степени и объясняется тот острый и все возрастающий интерес к Достоевскому, который наблюдается за рубежом. Отсюда — переосмысление его творчества в духе традиций, принципов, проблематики, характерной для современного модернизма. И потому вопрос о национальной специфике творчества Достоевского, и прежде всего о постановке и решении им социально-психологических проблем, приобретает сейчас особую идеологическую остроту.

Вопрос этот очень непрост, и его правильное, объективное решение не лежит на поверхности, ибо в творчестве Достоевского — близко тому, как это было у Золя, только с неравным художественным результатом — наблюдается известное сближение и некоторое размывание национально-типологической специфики. У Золя это выражается в его переходе на субъективно-социалистические позиции, происшедшем почти одновременно с переломом миросозерцания Толстого; у Достоевского — в обращении к тем психическим и идеологическим явлениям и процессам эпохи утверждения буржуазного строя, которые до того оставались за пределами внимания русских писателей, включая и Толстого, и получили многогранное отражение в творчестве Бальзака и других французских реалистов. Но в осмыслении этих коллизий Достоевский оставался верен традициям русской литературы, что и привело в его творчестве к их известному синтезу с некоторыми до того чуждыми им принципами французского реализма, к синтезу, который открыл новую и до сих пор еще не перевернутую страницу истории мировой литературы.

Никто из русских и зарубежных писателей XIX в. не проник глубже Достоевского в социальные и психологические стимулы индивидуалистического принципа «все позволено», и никто с такой художественной силой и несомненностью, как Достоевский, не обнажил разрушающего действия этого принципа на тех, кто его исповедует.

Осознанно заявившая о себе уже в творчестве Гоголя антибуржуазность русской литературы XIX в. получает в творчестве Достоевского свое наивысшее выражение в той же мере, в какой в творчестве Толстого — ориентация ее положительных идеалов на жизненные интересы народно-крестьянских масс и нравственные ценности их сознания. В творчестве Толстого и Достоевского до конца обнаруживается органическая связь антибуржуазности и народности русской литературы, с упором на народность у Толстого и на антибуржуазность у Достоевского.

При всем различии своих творческих и человеческих индивидуальностей, социальных позиций и политических взглядов Толстой и Достоевский делали одно дело, искали и утверждали одно и то же, но разными путями и, что особенно важно, на материале русской жизни разного социально-исторического качества³⁰.

В центре внимания Толстого, как и большинства других предшествующих и современных ему русских писателей (Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Салтыков-Щедрин, Некрасов), остается быт помещика и крестьянина, в свете социальных коллизий которого решаются все проблемы русской жизни, в том числе и ее интенсивного буржуазного развития в пореформенные годы. Отсюда отчетливая прикреплённость положительного полюса их художественного мира к сфере народной жизни и отрицательного — к сфере жизни городской, в наибольшей мере у бытописателя «старой, деревенской России» (Ленин) — Толстого. Вся его эстетика и этика строится на «фатальной противоположности» («Анна Каренина») жизненных интересов и трудовой нравственности крестьянских масс эгоистическим интересам и хищнической морали правящих классов. Достоевский — и этим определяется его место в истории русской и мировой литературы — аналитик новой, еще только рождающейся городской России, идущей на смену старой, деревенской. Положительным полюсом русской жизни остается у Достоевского, как и у других русских писателей, ее народно-крестьянский мир, но уже не столько со стороны своего конкретного социально-исторического бытия, как это имеет место у Толстого, а преимущественно в качестве социальной и нравственной «почвы», в которой заложены семена лучшего будущего России и всего человечества.

И не самоочевидная враждебность социальной практики господствующих классов насущным жизненным интересам сельских и городских тружеников составляет для Достоевского важнейшую проблему современности, подлежащую самому пристальному исследованию, а трагическое, по его глубочайшему убеждению, противоречие между силой русского освободительного движения и его отторженностью от живоносной национальной почвы нравственного сознания народных масс. Наиболее яркий тому пример — Версильев.

Достоевский отнюдь не закрывал глаза на основной классовый антагонизм своего времени. Но художественным фокусом осмысления всех социальных коллизий становится у него, и впервые в русской литературе, не непосредственное взаимоотношение двух основных и полярных классов старой, деревенской России, а как психологическая, так и идеологическая

³⁰ См.: Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964. С. 12.

двойственность находящегося между этими классами промежуточного социального слоя, вызванного к исторической жизни и активности буржуазным развитием страны — городской бедноты, демократической разночинной интеллигенции прежде всего.

Глубочайший, еще невиданный в русской и мировой литературе драматизм художественного мира Достоевского — это драматизм общественного бытия и самосознания личности, униженной и оскорбленной буржуазно-дворянским обществом и в то же время зараженной и отравленной ядом разъедающего это общество буржуазного индивидуализма³¹. Таково, как нам представляется, объективное содержание столь существенной для Достоевского проблемы «двойничества».

Двойничество — не индивидуальное, а социально-историческое качество бунтарей Достоевского, жаждущих истины и добра, но утративших веру в добро и потому оказавшихся во власти того самого зла, против которого они восстают.

В таком сугубо диалектическом аспекте выдвигалась на первый план творчества Достоевского периферийная для русского и центральная для французского реализма проблема буржуазного человека. Но не торжествующего или коснеющего в мещанстве буржуа, занимающего столь большое место у Флобера и Золя, а исполненного жизненной энергии интеллигентного городского пария, продукта и жертвы «переходного» состояния русской жизни, аккумулирующего в своем сознании, положении, судьбе все его социальные, идейные и нравственные противоречия. Это во многом сближает творчество Достоевского с творчеством Бальзака и помогает Достоевскому едва ли не первым из русских писателей распознать в Бальзаке великого писателя всемирно-исторического значения и масштаба³². Не случайно первым литературным опытом будущего автора «Преступления и наказания» был перевод «Евгении Гранде». В 1876 г. Достоевский отметил несправедливое отношение к Бальзаку Белинского, «совершенно проглядевшего его значение во французской литературе»³³.

Примечательно, что это было сказано Достоевским в одной из его панегирических статей о художественном и идейном антипode Бальзака в самой французской литературе — Жорж Санд — и со ссылкой на неодобрительное суждение о Бальзаке Белинского в его отзыве о романе Ж. Санд «Мопра»³⁴. Примечательно потому, что жорж-сандизм Достоевского — явление для русской литературы и ее освободительных устремлений традиционное. Но, высоко ценя, как и Достоевский, социалистический

³¹ Ср.: Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. С. 209.

³² Следует учесть, что Франция эпохи Реставрации, как и пореформенная Россия, находилась еще в стадии своего движения к буржуазной монархии, чем в конечном счете и обуславливается социально-историческое сродство творчества Бальзака и Достоевского.

³³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1981. Т. 23. С. 34.

³⁴ Имея в виду роман Ж. Санд «Мопра», Белинский писал: «Это не Г. де Бальзак со своими герцогами, герцогинями, графами, графинями и маркизами, которые столь же похожи на истинных, сколь сам Г. де Бальзак похож на великого писателя или гениального человека» (5, 175). В этих словах сказалось характерное для Белинского и его круга и не учитываемое исследователями восприятие Бальзака как «светского» писателя. Так же воспринимали его и славянофилы.

пафос творчества французской писательницы, другие русские реалисты вслед за Белинским критически относились к Бальзаку, упрекая его в искажении и принижении человеческой природы. Французские же последователи Бальзака не признавали Ж. Санд, упрекая ее в романтической идеализации и искажении действительности в угоду беспочвенным социалистическим мечтаниям. Эта противоречивая соотносительность французского реализма с французским же романтизмом, с одной стороны, и французского и русского реализма, с другой, в творчестве Достоевского преобразуется. Поставленная Бальзаком и центральная как для него, так и для всех последующих французских реалистов проблема буржуазного человека, приобретающая аналогичное значение для Достоевского, решалась им в духе антибуржуазности, специфичной для русской литературы.

В основном этому вопросу и посвятил Достоевский свой некролог Ж. Санд, напечатанный в июньской книжке «Дневника писателя» за 1876 г. Говоря, что об «огромном» движении европейских литератур, «с самого начала тридцатых годов, у нас весьма скоро получилось понятие», Достоевский называет Ж. Санд одной из «самых ярких, строгих и правильных представительниц того разряда тогдашних западных людей, явившихся и начавших прямым отрицанием тех „положительных“ приобретений, которыми закончила свою деятельность кровавая французская (а вернее, европейская) революция конца прошлого столетия...»³⁵. Ж. Санд — один из тех передовых умов своего времени, которые «слишком поняли, что лишь обновился деспотизм, что лишь произошло: „Ote toi de là que je m'y mette“»³⁶, что новые победители мира (буржуа) оказались еще, может быть, хуже прежних деспотов (дворян) и что «свобода, равенство и братство» оказались лишь громкими фразами и не более»³⁷.

Убежденность Ж. Санд в реальности и осуществимости социалистического идеала опиралась на религиозно окрашенную веру в высокое предназначение человека. Именно это и имеет в виду Достоевский, утверждая, что Ж. Санд основывала свой социализм, свои убеждения, надежды и идеалы на нравственном чувстве человека, на духовной жажде человечества, на стремлении его к совершенству и к чистоте, а не на муравьиной необходимости.

Психологическая невозможность примирения с неправдой и пороком — вот что отличает индивидуалистических бунтарей Достоевского от исторически и социально родственных им молодых и нищих честолюбцев Бальзака (типа Растиньяка или Люсьена Шардона) и обнаруживает генетическую зависимость Раскольникова и Ивана Карамазова от протестующих героев и героинь Ж. Санд. И эта связь, равно как и оценка Достоевским исторического значения творчества Ж. Санд, — одно из наглядных свидетельств сложных расхождений и схождений французских и русских реалистов в понимании человека и общества, а через это и самой природы художественной правды. Столь же показательна в этом отношении одновременная и резко критическая оценка, данная Золя его великой соотечественнице в статье «Жорж Занд и ее произве-

³⁵ Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 23. С. 33, 34.

³⁶ Убирайся прочь, а я займу твое место (фр.).

³⁷ Там же. С. 34.

дения», появившейся в июльском номере «Вестника Европы» за тот же 1876 г.

То, что расценивалось Достоевским и другими русскими писателями-демократами в качестве заслуги Ж. Санд, предстает у Золя лишенной всякой жизненной и художественной достоверности идеализацией человека и общества. Золя видит отнюдь не достоинство, а слабость писательницы в том, что она «всю свою жизнь желала быть целителем, работником прогресса, апостолом новой, блаженной жизни (...)». Отсюда то странное человечество, которое ей мерещилось. Она искажала действительность всякий раз, как ее касалась».

Как мы видим, Золя судит о Ж. Санд с позиций «натуральной правды», т. е. «позитивного» факта. Достоевский возвеличивает «идеальную правду» веры французской писательницы в человеческую личность.

Незадолго до «спора» Достоевского и Золя о Ж. Санд и непосредственно его предвосхищая, Салтыков-Щедрин в том же 1876 г. с присущим ему ироническим заострением писал: «Размеры нашего реализма несколько иные, нежели у современной школы французских реалистов. Мы включаем в эту область всего человека, со всем разнообразием его определений и действительности: французы же главным образом интересуются торсом человека и из всего разнообразия его определений с наибольшим рачением останавливаются на его физической правоспособности и на любовных подвигах. С этой точки зрения Виктор Гюго, например, представляется в глазах Золя чуть не гороховым шутком, да, вероятно, той же участи подверглась бы и Жорж Занд, если б очередь дошла до нее. По крайней мере, никто ныне об ней не вспоминает, хотя за ней числятся такие создания, как „Орас“ и „Лукреция Флорини“, в которых подавляющий реализм идет об руку с самою горячею страстною идейностью». Что же касается современного «реалиста французского пошиба», то «на все усовершенствования» он ответит: «Я не идеолог, а реалист; я описываю только то, что в жизни бывает. Вижу забор — говорю: забор; вижу поясницу — говорю: поясница»³⁸.

Тем или иным пониманием средств и путей к осуществлению в принципе социалистического идеала братского единения всех людей и народов и определяется в конечном счете многообразие различных и часто противоборствующих течений русского реализма и свособразие творческих индивидуальностей его величайших представителей.

Сейчас можно с уверенностью сказать, что положительная программа Достоевского в значительной мере конструируется его безоговорочным неприятием западноевропейской современности, эксплуататорской сущности буржуазных отношений, их экономических основ и политических форм, непоколебимой убежденностью в том, что человечество уже стоит на пороге новой исторической эры. И потому неверно однозначно изображать Достоевского непримиримым противником социалистического и революционно-демократического движения и таких его идеологов, как Белинский, Герцен, Чернышевский. Дело обстояло в том смысле сложнее, что у Достоевского и революционных демократов был общий враг — все формы социального угнетения. В наиболее яркой и концентрированной

³⁸ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1972. Т. 14. С. 153, 158.

форме свое неприятие буржуазного строя западных стран, прежде всего Франции. Достоевский сформулировал в «Опыте о буржуа» («Зимние заметки о летних впечатлениях». Гл. VI).

Из всего, к чему стремилась и что обещала Французская революция, совершилось только одно, провозглашенное аббатом Сийесом — «буржуа — это все»: «„Что такое *liers état*? Ничего. Чем должно оно быть? Всем“. Ну так и случилось, как он сказал. Одни только эти слова и осуществились из всех слов, сказанных в то время; они одни и остались». Все же провозглашенное после Сийеса «сбрендило и лопнуло, как мыльный пузырь», в том числе и пресловутое «*Liberté, égalité, fraternité*»: «Что такое *liberté*? Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать все, что угодно в пределах закона. Когда можно делать все что угодно? Когда имеешь миллион. (...) Человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно»³⁹.

Но главное в «Зимних заметках» не это. Главное в том, что, несмотря на все свое процветание, довольство и самодовольство, французский буржуа «как будто чего-то трусит». Интересно, что об этом вскользь бросил аналогичную реплику Бальзак. Кого же боится буржуа? Не своих «рабочников», которые «все в душе собственники», и не французских земледельцев, являющихся «архисобственниками»⁴⁰. Он боится коммунистов и социалистов, и не зря. Ибо исповедуемая «идея» о «братстве» как великой движущей силе человечества действительно является, с точки зрения Достоевского, реальной угрозой буржуазному бытию и пролагает путь к светлому будущему.

В творчестве Достоевского более, чем какого-либо другого русского писателя, обнаруживается единство этических принципов и утопического, но, несомненно, социалистического оформления демократических идеалов русского реализма — единство, которым и определяется их национальная самобытность по сравнению с этикой и социологией, также взаимосвязанными, реализма французского. В этом плане обращает на себя внимание то, что представление Достоевского об истинном величии русской нации, призванной к самоотверженному «всеслужению человечеству», является не чем иным, как «расширением» до всемирно-исторических пределов проповедуемого писателем идеала «совершенной личности», ее подлинного величия. Оно в свободе от всякого себялюбия — этого, по убеждению не только Достоевского, но и других великих русских писателей, основного источника всех нравственных заблуждений, страданий и зол современного человечества. В понимании Достоевского, идеал «совершенной личности» предполагает ее свободу от «самой себя», от «рабского» подчинения инстинкту самосохранения и всех психических и идеологических форм его эгоистических влечений.

Нравственный идеал Достоевского не имеет ничего общего с принижением личности, но он заострен против эгоцентризма личности, связанного с идеологией буржуазной.

Свобода воли — узловым вопросом этики и эстетики Достоевского, его религиозно-философских исканий и социологических концепций. Свобода

³⁹ Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 5. С. 78.

⁴⁰ Там же.

желания, «хотения», воления утверждается писателем в качестве высшей и неотъемлемой субъективной ценности самосознания личности и единственно возможной формы ее действительного самоутверждения. Но объективная (общественная) ценность свободы желания обуславливается его целенаправленностью. Замкнутая на себя, на личное, собственное «самосохранение и самопромышление» человека, она из благой силы единения с другими людьми оборачивается своей противоположностью, анархическим своеволием, губительным как для общества, так и для человека.

Само по себе решение Достоевским проблемы свободы воли и необходимости не было для русской литературы принципиально новым словом. Очень близко к Достоевскому и одновременно с ним та же проблема в аспекте свободы и необходимости исторического деяния решалась Толстым в «Войне и мире» (Кутузов и Наполеон), а до того и Белинским. Подразумеваемая под «духом» заключенную в самом человечестве необходимость его поступательного и бесконечного развития, «совершенствования», орудиями которого являются исторические личности, Белинский не отрицал тем самым свободы их воли, подчеркивая, что она «остается при них», но полагал эту свободу в соответствии деяний исторической личности общественным потребностям ее времени.

В отличие от Толстого и Белинского, философско-исторический аспект духовной свободы и необходимости Достоевского не интересует. Но взаимосвязь той и другой приобретает для него первостепенное философско-нравственное значение и наполняется острейшим, осознанно антибуржуазным содержанием.

Это связано с тем, что характерная для французского реализма проблема «естественного» себялюбия личности преобразуется у Достоевского в проблему индивидуалистического своеволия. Здесь русская литература впервые вплотную соприкасается с Бальзаком и во многом расходится с ним так же, как и с Флобером и Золя.

Согласно проповедуемой Бальзаком теории двойной истины и двойной морали⁴¹, своеволие — столь же неотъемлемое достоинство и право сильной личности, сколько преступление и порок — личности рядового, «среднего» человека, к какому бы социальному слою он ни принадлежал.

Достоевский полностью согласен с Бальзаком в том, что только сильная личность и есть личность в собственном смысле слова. Но сильная личность, по Достоевскому, не сомневается в том, что она личность, и потому обладает полной духовной свободой «от себя», т. е. от потребности и необходимости доказывать себе и другим свое право быть личностью. Такая личность и есть тот идеал нравственного совершенства, к которому человек приближается в процессе своего исторического развития. «Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно сделать только при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же само-

⁴¹ См.: *Рейзов Б. Г.* Бальзак. Л., 1960. С. 48.

правными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека»⁴². В самоправности, т. е. духовной суверенности, «уже не имеющей никакого страха за себя» личности — ее сила и совершенство и нравственная альтернатива своеволию личности индивидуалистической.

Бунтари Достоевского — люди «неспособные мириться с неправдой и пороком» и потому в высшей степени благородные и значительные личности. Но они впадают в трагическую ошибку, видя в возмущающих их пороках и неправде непреложный закон человеческого существования.

В предшествующей Достоевскому русской литературе нечто подобное наблюдается только в одном образе — в образе Печорина. В основном же художественная структура бунтарей Достоевского родственна одному из самых емких и значительных по глубине философского обобщения образов Бальзака — образу Вотрена. Его протест против пороков и неправды буржуазных отношений столь же справедлив, сколь ужасны и бесчеловечны формы, в которые этот протест практически выливается⁴³.

В обогащении всей глубины тающегося в человеке зла Достоевский не только сближается с Бальзаком, но идет дальше него, а тем самым как будто бы изменяет одной из важнейших традиций русского реализма — его нравственному оптимизму. В действительности же нравственный оптимизм русского реализма, философски обосновывающий оптимизм его исторических прогнозов, получает в творчестве Достоевского свое предельное выражение и глубочайшее психологическое истолкование, выдержав то жестокое испытание на прочность, которому подверг его писатель.

По-разному прозреваемое Толстым и Достоевским объективное противоречие опыта буржуазных революций и осмысление в свете этого опыта общих перспектив и конкретных противоречий буржуазного развития России во многом определили национальную типологию русского классического реализма и обусловили не всегда осознанное, но в принципе присутствующее социалистическое начало в его демократических идеалах.

⁴² Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 5. С. 79.

⁴³ См.: Там же. С. 131—141.

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ РУССКОГО РОМАНТИЗМА

I

Художественные открытия русского литературного романтизма, создание новых образов и средств выражения нового содержания — одно из самых значительных явлений истории литературы нового времени. Открытия эти предваряют величайший взлет русской реалистической литературы, являясь результатом переосмысления предшествующего литературного развития; романтики, обращаясь к прошлому, впитывали его духовный опыт и вместе с тем подготавливали мощный прорыв к новым высотам художественного освоения действительности, необычайно раздвигая горизонты поэзии.

В основании художественных открытий романтизма лежал особый подход к задачам литературы. «Требование народности, с которым начинает свою деятельность европейский романтизм, с необходимостью предполагало более или менее широкие разыскания как в области национальной исторической жизни каждого народа, так и в области истории национального искусства, национальных художественных форм... Историзм и народность как важнейшие принципы искусства, таким образом, сливаются в сознании романтиков и осознаются ими как одно неразрывное целое, становясь ведущей, движущей силой, главным стимулом их творчества»¹. Притом романтическое движение имеет свои отличительные особенности в каждой из национальных литератур.

Литературный романтизм нельзя свести к национальной самобытности, но несомненно, что он определяется своеобразием духовного потенциала литературы того или иного народа. Несомненно также, что восприятие мира в духе народности (что в сознании романтиков как бы сливалось с понятием национальности) всегда было как бы стержнем, вокруг которого формировались все остальные черты литературного романтизма.

Литературный романтизм был связан с освоением новых сфер действительности. Прошлое народа и его поэзия, его жизнь составили основные источники литературного романтизма. Поэтические образы романтизма, отраженный в них богатейший опыт самобытной истории пронизаны, как известно, не только глубоким переживанием «художниками-романтиками противоречий мира», но глубоко связаны «с ростом национального самосознания, с национально-освободительной борьбой»².

Рост этого самосознания проявляется во внутренних сдвигах духовной

¹ Курилов А. С. Понятие народности и принцип историзма // Методология современного литературоведения: Проблемы историзма. М., 1978. С. 134—135.

² Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976. С. 332.

жизни народа и не всегда легко обнаруживается во внешних проявлениях. Яркие вспышки этого самосознания характерны, как правило, для экстремальных исторических обстоятельств. Чтобы уяснить процесс духовной жизни нации, необходимо внедриться в самые глубокие пласты ее духовного бытия. Там обнаруживаются часто не осознанные ею самой стремления. Эти стремления постигаются лишь при рассмотрении ее прошлого. Живое ощущение времени связано со всесторонним постижением отечественной истории, в которой важным оказывается все, начиная от географических условий и быта народа и кончая идеологическими явлениями, которые воздействовали на самосознание народа. Нужно знать, как менялось это сознание, что откладывалось в исторической памяти поколений.

Обратившись к истории различных литератур, мы убеждаемся, что романтизм в каждой из них неизменно связан со стремлением утвердить самобытное содержание, раскрепостить литературу от навязываемых извне духовных канонов, идущих вразрез со сложившимися национальными традициями.

Становление романтизма в России (и в славянских литературах) имело свои особенности. Исследователи отметили, что в славянском романтизме есть свои типологические черты, свои идейно-тематические, жанрово-эстетические и другие признаки. «Западный романтизм как направление формируется после буржуазно-демократической революции, его социально-этическая направленность обращена прежде всего к проблеме „личность и общество“; в славянском романтизме, рожденном до революции, господствует идея гражданско-патриотического долга, его пафос — в сознании органической связи личности с нацией»³.

Эти типологические черты ярко проявились в русском романтизме. Они были подготовлены развитием поэтических традиций предшествующей русской литературы: воплощением в ней идеи исторически необходимого национального единства, утверждения «добрых дел», добрых страстей, соответствующих сложившимся в народе основным понятиям о добре и красоте, о народном достоинстве, о героях, воплотивших этические и национально-исторические идеалы. Все эти взгляды с сопутствующими и вытекающими из них представлениями и настроениями послужили почвой, на которой возрос русский романтизм как особый способ восприятия и «переживания» мира и человека, как устойчивый нравственно-эстетический, а также философский подход к постижению мира, вызванный к жизни определенным историческим этапом формирования национального сознания. Этап этот В. Г. Белинский справедливо рассматривал как возвращение к естественности, а следовательно, самобытности и народности в искусстве, предпочтение, оказываемое идее над формой, и свержение чуждых и тесных форм древностей⁴. Критик

³ Генов К. Общетипологические и национально-специфические черты романтизма в славянских литературах // Славянская филология. Т. 13. Литературоведение: Докл. и ст. за VII Междунар. конгр. на славистике. С., 1973. С. 36—37. См. также: Неупкоева И. Г. Романтизм в славянских литературах XIX столетия в общеевропейском контексте // Славянские литературы. VII Междунар. съезд славистов. М., 1973. С. 239—258.

⁴ См.: Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 93.

не случайно ставил в один ряд все эти понятия: «естественность» для него невозможна без самобытности, самобытность служит основанием для народности. Идеальное же воплощение народности — это проявление духовной свободы народа, которая окончательно может осуществляться лишь в условиях его социального раскрепощения.

События европейской истории конца XVIII — начала XIX в. глубоко затронули средневековую стабильность духовного склада многих народов, заставив нации подчиниться «всемирным», «всеобщим» социально-историческим обстоятельствам. Эти обстоятельства привели к практической переоценке значения национальной принадлежности человека как мерила его причастности к историческому движению. В то же время иные народы оказывались закабаленными «материально» и духовно. И это закабаление осуществлялось опять же по «вненациональным» формам, свойственных буржуазным типам эксплуатации. Это развитие само по себе воспринималось зачастую как нарушение естественного, природного бытия, как покушение на тот «мировой порядок», в котором возникли, сформировались и долгое время существовали самобытные национальности. Тем самым создавались предпосылки для движений в защиту народного, самобытного, т. е. для романтических умонстроений.

Движение в защиту самобытности в разных исторических обстоятельствах по-разному относится к социально-историческому прогрессу. Романтики в своих эстетических декларациях не случайно «избегали прямой постановки вопроса о романтическом характере как категории социальной, несущей в себе собирательные черты своей эпохи»⁵. Ведь таких общих и вместе с тем единых социально-политических черт «представителя эпохи» и не могло быть, так как романтическое движение в разных исторических условиях наполнялось различным социальным содержанием. Поэтому-то и не удавались попытки найти сходные исторические «межнациональные» обстоятельства. Вместе с тем в сознании романтиков кристаллизовались понятия о народности, о национальном характере, об оригинальных формах национальной литературы.

В разных странах этот рост духовного национального самосознания вызывался неодинаковыми причинами, поэтому и романтические настроения носили очень разный характер. Теперь уже мало кто придерживается некогда распространенного в литературоведении представления о том, что романтическое литературное движение в России вызвано реакцией на французскую буржуазную революцию. При всей огромной значимости этого великого социального катаклизма в духовной жизни Европы (и России) Великая французская революция не могла вызвать романтизма, возникшего на русской почве из конкретных национально-исторических условий. Да и самое романтическое движение во Франции, «расколотое» периодом революции, рождаясь как прогрессивное, обернулось реакцией на революцию после разочарования в ее успехах⁶.

Предвестия исторических условий, в которых возникли первые романтические веяния в России, вылившиеся в конце концов в мощное

⁵ Дмитриев А. С. Теория западноевропейского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 19.

⁶ См.: История французской литературы, 1789—1870. М., 1956. Т. 2. С. 102—116.

романтическое движение, относятся к XVIII в. Они намечаются в Петровскую эпоху, когда социальный и духовный раскол в русском обществе шел рука об руку с национальной консолидацией сил на государственной основе.

Одним из наиболее сильных импульсов для этой грядущей консолидации, заставивших образованное общество обратиться к проблеме народа, был связан с четвертой крестьянской войной 1773—1775 гг., движением, несоизмеримым с предшествующим по своим размахам и впечатлению, произведенному им на мыслящую Россию. Ведь его предводитель провозглашал своею целью «воцариться и овладеть всем Российским государством»⁷. Как бы то ни было, трудовой народ как историческая сила, до основания потрясая самодержавное государство, стал предметом пристального и во многих случаях, пожалуй, недоуменного внимания. Это внутреннее недоумение так или иначе входило составной частью в представление о народе или отношении к нему. Народ начинали ощущать как реальную историческую силу, способную влиять на все, в том числе на судьбы людей и стран; и в то же время это было еще смутное сознание. Народ был реальной силой и загадкой одновременно⁸. Он был зримым и вместе с тем таинственным «нечто». Вечно меняющееся, это «нечто» не поддавалось осознанию; кроме того, трудно было отрешиться от сложившихся представлений. И для того, чтобы составить мнение об этом вечном, зримом и вместе с тем по-новому непонятном явлении, стали опираться на идеальные или идеализирующие представления, символизирующие и концентрирующие в себе его признаки; стали выделять нечто устойчивое, создавать некий образ народа. Этот, в известном смысле условный, образ был как бы ступенью в художественном постижении реального народа, который своим бытием влиял на судьбы человека и мира. Реальный народ и представлял ту вечно существовавшую силу, которая с этих пор постепенно вошла обязательной частью в историческую картину мира, озаренную светом нового сознания.

Эта непонятная сила была связана в ощущении человека XVIII в. и с живой действительностью, и с традиционными представлениями, и с легендами; народ утверждался в разумении мыслящих людей не как безмолвная толпа тружеников или ратников, послушная первому приказу повелителя, — он возникал из сказок, бывальщин, песен, точно так, как из таинственных предвестий и слухов появился в то время реальный образ «Пугача» с его грозным войском.

Идеи национальной духовной консолидации, которым был дан мощный толчок преобразовательной деятельностью Петра, получили плодотворную почву в «век Екатерины» благодаря внушительному укреплению могущества России, высокому подъему ее международного значения⁹.

⁷ Пугачевщина. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 333.

⁸ Обратившись к истории Франции периода Французской революции, мы встретим то же отношение мыслящих граждан к народу. Повторяя летописцев Французской революции, П. Кропоткин, например, называет народ «Великим неизвестным» (*Кропоткин П. А. Великая французская революция 1789—1793. М., 1979. С. 212*).

⁹ См.: *Грасгофф Х. Россия второй половины XVIII в. в оценке европейцев // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 94—98.*

В дальнейшем стимулом, определившим на новом этапе высочайшую степень сплочения нации, были события 1812 г. Отечественная война вызвала решительный поворот творческих сил народа к национальной духовной культуре. Как следствие поворота к духовному сплочению возникает и обращение к прошлому своей страны — к историческим и литературным источникам эпико-героического характера, движение к самобытности и народности получает дальнейшее мощное развитие.

Завершающий, вершинный импульс, под влиянием которого происходило духовное национальное сплочение в России в период становления романтизма в отечественной литературе, удивительно благотворно отозвался на характере этого сплочения: общенародная борьба, патриотический пафос и одновременно мерцающие надежды на осуществление справедливости, нарушенной классовыми противоречиями, — все, казалось, придавало идее единства народа особую возвышенность и привлекательность. Вследствие этого те демократические тенденции, которые несло с собой Просвещение, как бы сливались с новыми настроениями, приобретали большую демократическую направленность. При этом необходимо учитывать и особенный характер русского Просвещения, которое в целом «боролось против екатерининского деспотизма, против крепостного права, против реакционного, невежественного и тупейшего духовенства, требовало права свободно мыслить и так же свободно высказывать свои взгляды»¹⁰.

Вместе с культурными достижениями Просвещения «был создан новый постоянный фундамент для формирования и выражения национальной культуры»¹¹. Все это и определило, можно сказать, демократический, революционизирующий настрой русского романтизма в целом, и прежде всего — литературного романтизма.

Было, однако, еще одно обстоятельство, подготавливавшее непосредственно художественные достижения русских романтиков: своеобразие классицизма в России, которому также сопутствовал «рост самосознания» и который сам по себе был необычайно «национален»¹². Еще современники отметили, что «дух литературы русской, отменно народный со времени романтического ее преобразования, был и в классическую свою эпоху гораздо народнее, нежели дух прочих литератур современных. . .»¹³. Ведь уже с первых десятилетий XVIII в. создания народного творчества зачастую используются как источники сюжетов для классических по форме литературных произведений и нередко сказываются на их стиле. Обращение к народному творчеству Кантемира, Тредиаковского и Ломо-

¹⁰ Берков П. Н. Основные вопросы изучения русского просветительства // Проблемы исторического развития литератур. Л., 1981. С. 185.

¹¹ Матль И. Эпоха Просвещения в России и ее отличие от Просвещения в других славянских странах // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. М.; Л., 1966. С. 206.

¹² См.: Коялович М. О. История русского самосознания по историческим памятникам и научным сочинениям. СПб., 1884; Пыпин А. Н. История русской этнографии. СПб., 1890. Т. 1; Шмидт Х. Когда же зародилась «новая» русская литература // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII—XIX вв.: Материалы Международной конференции ЮНЕСКО. М., 1978. С. 174—176.

¹³ Лит. газ. 1831. Т. III. № 11. С. 57.

носова¹⁴ отличалось неизменным постоянством; литература 1760—1780 гг. «заменовала первый, важный, но начальный этап освоения и понимания (...) проблемы народности в частности»¹⁵.

* * *

Открытие народности как основополагающей идеи для нового этапа литературы принадлежит романтизму.

Этому открытию предшествовали упорные поиски национальной самобытности. Кардинальное направление художественных поисков в то время можно определить как стремление «вникать в характеры русского народа, в дух российской древности и потом в частные характеры наших древних героев», показывать «что-нибудь великое, важное и притом истинно русское»¹⁶ и, говоря словами Н. М. Карамзина, «приучить россиян к уважению собственного»¹⁷. Другую грань той же задачи определил В. А. Жуковский, стоявший у колыбели романтизма в России: «Следовать за образованием русского характера», «искать... объяснение настоящего морального образования русских»¹⁸.

В приведенных высказываниях намечаются две стороны национальной жизни, определившие ее самобытность: с одной стороны, это история, с другой — характер народа.

Три сферы жизни были как бы заново открыты романтиками как полноправные и особо значительные источники вдохновения: прежде всего — национальная история, национально-освободительная борьба, которые постепенно становятся ведущими темами русской романтической поэзии и прозы; во-вторых, народное поэтическое творчество, стимулировавшее мощное развитие былинно-сказочных и песенных жанров с использованием народных преданий; в-третьих — психологическое бытописание: национальный быт и нравы в их нравственно-историческом и этнографическом освещении, что послужило материалом для произведений с экзотическими бытовыми картинками, соотносящимися с неординарной «романтической» судьбой одинокого, незаурядного, таинственного героя, а также для повестей из «светской» жизни, героев «высшего» круга русского общества. Все эти тематические сферы становятся предметом поэтического вдохновения поэтов и писателей-романтиков, и в каждой из них выявилось своеобразие русского романтизма.

II

Романтическое обращение к истории как к источнику вдохновения было подготовлено и литературой второй половины XVIII в., когда наряду с классицизмом возникают предромантические веяния, т. е., говоря

¹⁴ См.: Творчество ранних просветителей (Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов); Русский классицизм и фольклор: (Сумароков и его школа) // Русская литература и фольклор XI—XVIII в. Л., 1970. С. 106—179.

¹⁵ Там же. С. 426.

¹⁶ Тургенев А. И. [Речь о литературе, 1801] // Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 44.

¹⁷ Карамзин Н. М. О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств: Письмо господину NN (1802) // Там же. С. 27.

¹⁸ Жуковский В. А. Письмо к А. И. Тургеневу, 1810 // Жуковский В. А. Письма к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 59.

словами Н. Полевого, стремление «развивать стихи своего собственного образования». Эти первые веяния ощутимы в творчестве М. Ломоносова (например, в неоконченной поэме «Петр Великий») и А. Сумарокова (в некоторых «Песнях и хорах»); в их поэзии «личностное начало» отражается иногда весьма отчетливо и в то же время заметен «заинтересованный» подход к национальной проблематике. То же — у М. Хераскова («Владимир Возрожденный», «Россияда»), а также у Я. Княжнина (трагедия «Вадим Новгородский»), в творчестве М. Попова («Славянские древности, или Приключения славянских князей»), В. Левшина («Русские сказки»). Романтическая интерпретация истории проявляется в прозе Н. Карамзина («Наталья, боярская дочь», «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода») и др.

В связи с событиями 1812 г., возникновением и развитием декабризма обращение русской литературы к национальной истории обретает особое значение. Самобытная история, воссоздание образов национальных героев воспринимается теперь в свете общественных явлений современности. Во многих произведениях 10—20-х годов «гражданственность особенно тесно и неразрывно смыкалась с народностью»¹⁹. Пафос гражданственности, патриотизма и высоких порывов к самоотвержению во имя Родины и свободы — вот круг тех настроений, которые пронизывали в этот период национально-историческую тематику.

Прояснилась еще одна художественная задача, которую поставили и частично решили романтики, — создание своеобразного языка, передающего «дух народа» и историческую эпоху в ее субъективном, «самобытном» восприятии. Эти задачи, как правило, сливались, говоря словами К. Ф. Рыльева, со стремлением «осуществить в своих писаниях идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин»²⁰, «напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить его со светлейшими эпохами народной истории»²¹.

Уже «Песнь историческая» (1807) А. Н. Радищева содержала в себе попытку художественно воссоздать движущуюся историю народа, «понять подлинный смысл исторических событий»²², позже к этому же стремился и Н. Кутушев в своей поэме «Грановитая палата» (М., 1808. Кн. I—III); в ней наряду с классицистическим освещением истории наблюдаем и живое историческое повествование, свободно использующее летописные источники. В период расцвета романтизма эти тенденции получают наиболее яркое воплощение в русских исторических думах и балладах, в исторических романах и повестях.

Наиболее значительными в этом отношении были стихотворные опыты К. Ф. Рыльева («Думы», 1825), его поэма «Войнаровский» (1825), а также отрывки из исторических поэм «Наливайко» и «Хмельницкий».

¹⁹ Гинзбург Л. О проблеме народности и личности в поэзии декабристов // О русском реализме XIX в. и вопросах народности литературы. М.; Л., 1960. С. 67.

²⁰ Рылев К. Ф. Несколько мыслей о поэзии (Отрывок из письма к NN) // Сын отечества. 1825. № 22. С. 154.

²¹ Базанов В. Г. [Предисловие] // Рылев К. Ф. Стихотворения. Статьи. Очерки. Докладные записки. Письма. М., 1956. С. 71.

²² Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в. М., 1955. С. 324.

Историческая тематика отражена и в поэзии А. Одоевского, в его произведениях «Зосима, Новгородская святопись», «Осада Смоленска» и замечательной, до сих пор еще по достоинству не оцененной, поэме «Василько» (1828—1830) и др. Наконец в поэзии А. С. Пушкина историческая тема была романтически решена в «Песни о вещем Олеге» и отчасти в «Полтаве», где, несомненно, присутствуют черты романтической поэтики.

Одной из «первых ласточек» исторического жанра была повесть Н. Карамзина «Марфа Посадница», где «история является уже не фоном, а главным предметом изображения»²³. В деталях и мотивах этой повести просматривается реакция писателя на события новгородской смуты времен Ивана III (XV в.); автор дает понять, что человечество в своем движении повинуетея не только страстям и «сладкому закону любви, что есть другие законы в свете, от которых зависит счастье и бедствие людей»²⁴, что историческое событие хотя и мыслится как случай, происшествие, однако нерасторжимо связано со всей историей государства. В то же время Карамзин выявляет национальные свойства характеров, исходя из того, что, говоря словами его современников, «всеобщий дух нации имеет также влияние на каждую особу»²⁵.

Наиболее значительные в историко-литературном и художественном отношении произведения: исторические повести А. Марлинского и Н. Полевого («Симеон Кирдяпа», 1828), Н. Гоголя («Тарас Бульба», 1835), романы М. Загоскина, И. Лажечникова; написанные в основном в реалистическом ключе «История Пугачевского бунта» (1834) и «Капитанская дочка» (1836) А. С. Пушкина, наконец, «Герой нашего времени» М. Лермонтова (1837—1840) — определяли вехи развития исторического жанра.

В целом же большая часть перечисленных нами сочинений содействовала романтическому освоению исторического события как предмета изображения. «Историческое происшествие» в этих произведениях еще не составляло истории как процесса; но процесс этот уже находил известное художественное отражение в настроениях, эволюции чувств и мнений героев. В их сознание, в их личные отношения不由自主но вплетаются обстоятельства эпохи. Человек уже не мыслится вне этих обстоятельств, более того — он только в них и может проявить себя. Вне событий, от которых зависит жизнь и смерть каждого и которые, поражая нередко своей грандиозностью, приобщают личность к «высокому», романтики уже не могли воспринимать и оценивать исторические характеры. Личная причастность к событиям национальной истории становилась новым мерилем духовных качеств романтического героя. Так выработывался в романтических произведениях новый взгляд на человека.

Правда, характер эпохи выступает в основном как фон. Обратимся ли мы к «Юрию Милославскому» Загоскина, к «Клятве при гробе господнем» Полевого или к какому-либо другому романтическому повествованию об истории, политическая сущность и смысл событий и столкновений, всегда связанных с судьбами народных масс, не поставлены в центр

²³ История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1962. Т. 1. С. 79.

²⁴ Вестник Европы. 1803. Ч. VII. № 2. С. 118.

²⁵ Иппокрена, или Утехи любословия на 1800 год. Ч. 5. С. 279.

повествования. Изменение судьбы романтического героя вызывается, как правило, случайностью, необычным или неожиданным совпадением, игрой чувств или порывом страстей. Поэтому герой, будь то Юрий Милославский, Гудочник или Шемяка, выдвигаясь на первый план, заслоняет собой историческое событие, и сама история предстает как развернутая в движении времени цепь нравственных столкновений героев.

Известно, что романтики (и здесь было бы несправедливо недооценивать импульс, данный русской литературе романами Вальтера Скотта), обращаясь к историческим темам, впервые художественно воссоздавали исторический колорит времени: они стремились сообщить каждой из эпох свои бытовые и этнографические приметы. Более того, обращаясь к национальной жизни, романтики старались воспроизвести не только своеобразный колорит, но эмоционально передать «дух народа» своей страны.

Стремление воссоздать черты народные было ярко выражено А. Пушкиным в его вступлении к «Руслану и Людмиле»; обратившись к «преданьям старины глубокой», поэт пытался так изобразить обстановку действия, чтобы читатель мог сказать: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет».

В русской литературе 20—30-х годов заметно расширяется и охват времени, запечатленного в повествовании. Часто оно охватывает многие годы; воссоздаются широкие полотна национальной жизни. Тем самым сфера изображения действительности необыкновенно расширяется, и возникает на русской почве роман, сущность которого — «поэтизация истории, проникновение в область того *homagesque*, которое свойственно историческому прошлому каждого народа»²⁶.

Открытая романтиками «жизнь сердца», жизнь страстей, динамика чувств, сплетения человеческих взаимоотношений связывались ими с историческими происшествиями. Так в литературе появилось стоящее в центре повествования изображение страстей героя на фоне исторических событий.

История воспринималась романтиками прежде всего как «произведение души человеческой»²⁷, а жизнь человека — «с трех точек, объемлющих весь круг его действий: или со стороны его умственного образования, или со стороны нравственности и политического бытия, или, наконец, со стороны чувственных его наклонностей»²⁸. Вместе с тем жизнь героев исторического повествования была художественным хронометром. Сосредоточившись на глубоко личном восприятии, романтики с особой остротой ощутили и сумели передать историческую перспективу, проникнутую этим личным переживанием: и мгновенное, трудно уловимое настоящее, и великое прошедшее, и неизвестное, таинственное, «туманное» будущее. Взгляд, обращенный к прошлому, получал в сопоставлении с быстро текущим настоящим и едва брезжащим, неясным будущим свою живую определенность и «устойчивую» привлекательность. Историческое собы-

²⁶ Замогин И. И. Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе. СПб., 1913. Т. 2. С. 329.

²⁷ Средний-Камашев И. Взгляд на историю как науку // Вестник Европы. 1827. № 4. С. 246.

²⁸ Там же. С. 256.

тие приобретало для романтиков особую значимость, а сама история, развиваясь в последовательности национально-исторических коллизий, прельщая занимательностью конкретных примеров, становилась необходимой частью самосознания человека. Это широко отразилось в произведениях романтиков и стало их художественным открытием.

Романтики увидели в истории не только способ познания национального духа, но и средство народного самопознания.

Накопление в романтических произведениях «исторических иллюстраций» для передачи духа времени подготавливало формирование новых, более глубоких способов отражения истории, в том числе мотивировку поступков и характеров в движении времени.

В силу национальных обстоятельств характер исторических коллизий, занимавших сознание русского человека, почти всегда определялся коренными вопросами, связанными с судьбой или самим существованием нации. Поэтому «переживание истории» в русском романтизме оказывалось особенно острым, тесно переплеталось с жизнью личности, было проникнуто тем совершенно самобытным идеалом, который восходит к древнерусской литературе и «общее содержание которого может быть определено как „прекрасное — это Родина“»²⁹. Это представление о красоте было обогащено в России первой четверти XIX в. гражданскими идеалами декабристов. С этих пор в русской литературе осознание истории становится преимущественно революционизирующим: в нем судьба человеческая непременно связывалась с судьбой народной.

В то же время мотивы освобождения отечества, любви к отчизне, изображение борьбы добрых и злых начал в историческом движении, находящиеся в центре произведений многих романтических поэтов и писателей (ранний А. Пушкин, Н. Гоголь, М. Лермонтов, К. Рылеев, В. Кюхельбекер, А. Одоевский, М. Загоскин, И. Лажечников и др.), сами по себе были источником патриотического пафоса. Это придавало человеческим поступкам смысл исторических деяний.

Вершинное явление русской исторической повести, гоголевский «Тарас Бульба» был создан, можно сказать, на путях, проложенных декабристской прозой. Пафос национально-освободительной борьбы, идеи товарищества, а также духовного сплочения народа в борьбе с врагами отечества, связь судеб героев с жизнью эпохи, антидеспотизм и яркое обозначение социальных конфликтов, привнесенных в романтическую литературу более всего декабристами-литераторами, пронизывают гоголевское повествование.

В романтическом сознании возникало пронзительно острое ощущение движущейся национальной истории, связи событий от седой древности до современности. Романтические произведения исторического характера, будь то «Думы» К. Рылеева или баллады В. Жуковского, неизменно становились поэтически выраженным наизиданием современности: жизнь нации представляла как единство с его прошлым, настоящим и будущим.

Итак, русская романтическая поэзия и проза открыли пути характерам, «проникнутым историей», отмеченным высоким нравственным и граж-

²⁹ Шохин К. В. Очерк истории развития эстетической мысли в России: (Древнерусская эстетика XI—XVII веков). М., 1963. С. 8.

данским самосознанием, национально-героическими чертами, пониманием общенационального (и общечеловеческого) значения жизни личности.

В горниле романтического движения на этапе формирования явного художественного сознания выкристаллизовывался новый исторический взгляд на человека, устанавливались национальные и как бы заново осмысливались общечеловеческие нравственные ценности.

III

Стихия устного народного творчества была второй сферой, открытой романтиками. Под влиянием фольклора создаются произведения поэзии и прозы и вырабатывается романтическая эстетика. Романтики открыли эстетическую ценность фольклора в контексте письменной литературы, обнаружив в нем не только материал, подходящий в качестве орнамента, но целую идейно-эстетическую концепцию, оплодотворяющую художественное творчество. Это общеромантическое явление приобретало в России особый характер в силу известных традиций русского исторического сознания, своеобразия отечественного фольклора, а также особенностей подхода к нему русских писателей.

Необходимость обращения к народному творчеству с начала XIX в. настоятельно декларировалась литераторами. Так, выступая против подражательности, А. И. Тургенев даже утверждал, что «только в одних сказках и песнях находим мы остатки русской литературы, в сих-то драгоценных остатках, а особливо в песнях находим мы и чувствуем еще характер нашего народа»³⁰. Интерес к народной поэзии постепенно начинает овладевать литературным сознанием: журналы все чаще выступают с обоснованием правомерности широкого обращения к преданиям русской старины и сказкам, которые «бывают любопытны не только литературе, но и для всякого образованного человека»³¹. Призывая писателей обратиться к средневековой русской старине, О. Сомов писал, что старина эта запечатлена «сказаниями истории и преданиями изустными, сохранившимися в сказках. Цель богатырей была та же, как и рыцарей: защищать невинность и карать злых притеснителей»³². «Вера праотцов, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные, — высказался В. Кюхельбекер, — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности»³³.

Требование, провозглашенное романтиками 20-х годов: «иметь свою народную поэзию, неподражательную и независимую от преданий чуждых»³⁴ — с тех пор находило широкий отклик в литературе. Чем далее, тем более определенно входят в нее национальные темы, сюжеты, самобытные жанры. Этот процесс был, как известно, общим для роман-

³⁰ Тургенев А. И. [Речь о русской литературе, 1801] // Литературная критика 1800—1820 годов. М., 1980. С. 45.

³¹ Сын Отечества. 1820. № 6. С. 241.

³² Цит. по кн.: Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 268.

³³ Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Там же. С. 196.

³⁴ Соревнователь просвещения и благотворения. СПб., 1823. Ч. XXIV, кн. 2. С. 147.

тического движения. Однако в рамках развития русского романтизма он приобрел свои особенности.

Сильная демократическая струя в русском классицизме, отнюдь не пренебрегавшем национальными сюжетами, позволила более широко и смело развернуть их внедрение в литературу. Внимание поэтов-романтиков декабристской поры было сосредоточено прежде всего на сказочно-фантастической («мечтательной», идеальной) и былинно-эпической, героической (действенной, жизнеутверждающей) народной поэзии; в ней искали вдохновенной мечты и осязаемого исторического примера, возбуждающего к действию. Плодотворные попытки найти самобытные формы для выражения национального содержания отражали не только общее стремление «творить в народном духе», но и вносить в литературу фольклорные источники, таившие в себе сокровенные черты народного мирозерцания. Итак, постепенно формирующийся критерий народности определил подход русских романтиков к фольклорному материалу, в котором особое внимание привлекали произведения фантастико-утопического и героического плана, главное же — такие произведения, в которых выявлялся народный взгляд на вещи и тот эстетический идеал, без понимания которого невозможно проникнуть в стихию народного духа.

* * *

Обращение к легендам и сказкам открывало в поэзии «иной мир», ранее неведомый и одновременно близкий и понятный душе уже потому, что был восполнен национальными источниками. Легендарная утопия выражала смутно осознаваемые национальные и социальные устремления к совершенству, к прекрасному, столь свойственные истории русской общественной мысли.

Национальная история «сливается» в романтическом сознании с народными легендами, сказками, «молвою», придающими особый колорит историзму романтиков. Этот историзм как бы восходит к преданиям глубокой старины, «заветному», «исконному», часто дохристианскому, представлению о самобытной жизни народа, не отягченной почти тысячелетним воздействием христианской «духовности», взятой на вооружение силами государственного социального угнетения.

Возникающие народнопоэтические легендарные утопии о граде Китеже, Беловодье и других неведомых, но прекрасных странах оказывались связанными с раскольничьими или даже языческими мотивами, как бы «противостоящими» христианству, хотя внешние (и этого никак нельзя забывать) они были подчинены христианским формам религиозного мышления. Мотивы «прекрасного далека» жили в народно-утопических легендах, особенно широко распространившихся к концу XVIII в.

Обратившись к сказочному фольклору, романтики усвоили синкретизм, который впоследствии обнаружится в романтическом универсализме. Народный эпос сохранил живое, непосредственное, цельное восприятие мира, стремился запечатлеть действительность, отталкиваясь от живого созерцания и «единомыслия» с миром. Одушевляя и одухотворяя мир, он «очеловечивал» его.

Здесь и возникало то свойственное всему эпосу настроение, которое

можно назвать апологией чудесного. «Отличительною чертою этого смутного состояния духа было, — писал акад. Ф. И. Буслаев, — суеверное убеждение в какую-то чарующую сверхъестественную силу, которая ежеминутно в быту житейском, в том или другом более важном случае жизни, может внезапно оказать свое необычное действие. В период эпической жизни народа это убеждение выразилось в чудесном как основной пружине всего народного эпоса...» «Это суеверное чудесное... доселе в простом народе объемлет всю жизнь, все крупные и мелкие явления ее. Народные суеверия есть один из существенных видов поэзии, перешедшей в жизнь и с нею слившейся»³⁵.

Романтизм воспринял это качество древней национальной поэзии, по-разному претворяя в своих произведениях наивное ощущение мира как чего-то фантастического. И. Анненский считал фантастическое истинной формой народной поэзии: «Фантастическое в народной поэзии, если восстанавливать именно ее исконную форму <...> не находится в распоряжении певца, а владеет его воображением <...>»³⁶.

Так сказочность как черта фольклора и легендарность как черта древнерусской литературы повлияли на мировосприятие литераторов-романтиков, обратившихся к памятникам национального прошлого³⁷. Фантастический, воображаемый мир становится органическим свойством романтической литературы. Ф. Шлегель еще в 1797 г. писал, что «романтическим является то, что представляет сентиментальное содержание в фантастической форме» и в то же время «покоится на исторических основах»³⁸. «Романтическое есть само по себе чудесное...» — читаем мы в одной из статей 1805 г.³⁹ Мифологический эпос был средоточием в фантастической форме «нравственных убеждений народа». Между тем «идеалы народного эпоса более нежели художественные образы: это ряд ступеней народного сознания на пути к нравственному совершенствованию»⁴⁰.

Чудесное как форма воплощения желаемого возникает не только в романтизме, однако восприятие народных мифов, легенд и утопий, как было показано, глубоко влияет на характер обработки национальных источников и определяет пафос литературы, ориентированной на эстетический идеал произведений героического фольклора и использования художественных форм, связанных с воссозданием сказочного, фантастического, воображаемого, желаемого.

³⁵ Буслаев Ф. И. О народной поэзии в древней русской литературе // Сочинения. СПб., 1910. Т. 2. С. 31—32.

³⁶ Анненский И. Ф. Книга отражений. М., 1979. С. 209.

³⁷ Исследователями была отмечена большая роль, «которую фольклорные образы, мотивы, элементы поэтики различных жанров народного творчества сыграли в литературном развитии конца XVIII—начала XIX в., в предромантическую и романтическую эпоху». (Петрунина И. Н. Пушкин и традиции волшебносказочного повествования: (К поэтике «Пиковой дамы») // Рус. лит. 1980. № 3. С. 30, 33, 34, 38 и др.).

³⁸ Шлегель Ф. Письмо о романе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 64.

³⁹ Северный вестник. 1805. IV. № 4.

⁴⁰ Буслаев Ф. И. О народной поэзии в древнерусской литературе // Соч. СПб., 1910. Т. 2. С. 5.

«Народная стихия» в литературе, национальный материал должны были найти соответствующие ему формы. Поиски новых жанровых форм у романтиков в основном определяются именно этим. Тем же объясняется сказочность, присущая романтическим произведениям, то воздействие сказки, которое «не ограничивалось непосредственным обращением русских писателей к этому жанру, а охватывало более широкий круг явлений — от прямых стилизаций (...) до влияния сказочного стиля на другие жанры: балладу, исторический роман и повесть»⁴¹. Сказочность составляла одну из основных черт и русской романтической литературы.

Русские романтические поэты и писатели, как правило, стремились передать живую вязь подлинного сказочного сюжета, не нарушая характера повествования, тона и стиля. Это давало возможность непосредственно воссоздать национальные художественные свойства источника. Отчетливо проявляется в сказочно-фантастических произведениях русских писателей воспринятая ими из отечественного фольклора неистребимая доброта. В противовес жестоким сказкам и балладам некоторых западноевропейских поэтов среди русских сказок преобладает, как правило, сказка явно-добрая, справедливо-трогательная.

Это не значит, что здесь нет злых и жестоких героев. Однако конец у большинства сказок не просто добрый (это свойственно сказкам разных народов) и не просто справедливый, но радостно-добрый, торжественно-справедливый.

Эти черты русских сказок были уловлены Жуковским и Пушкиным, Языковым и Ершовым и многими другими. В качестве примера можно указать на поэму А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» и на большинство его волшебных сказок. Национальные герои русских сказок, отмеченные полнотой зримой красоты, духовного благородства, щедрости ума, силы и удачливости, резко противопоставлены злым героям.

Добрый мир русской сказки придавал сказочным и фантастическим произведениям отечественных романтиков совершенно оригинальный настрой. Вместе с тем известная прямота и высокое добродушие героев — черты, свойственные исторически сложившемуся русскому характеру, — выражались то в безоглядном чувстве любви, то в страстно, открыто высказанной ненависти при защите правды-истины и правды-справедливости, то в щедрости души и некотором лукавстве ума. Вера в конечную победу добра и безусловное осуждение своскорыстия, лжи и неблагодарности утверждаются в повествовании путем воссоздания светлого сказочного мира, помогающего выразить самобытный идеал, народный взгляд на вещи.

Определенность нравственных оценок, воспринятых из фольклора, влияла на собственную эстетическую концепцию русских романтиков, на характер их гуманизма. Так, в волшебном мире, воссозданном в балладах Жуковского, нет места неопределенности нравственных оценок: великодушные герои и злодеи-преступники, добродетельные жертвы и черные силы зла резко противопоставлены друг другу. И за кем бы ни оставалась

⁴¹ *Исауитова Р. В.* Литература второй половины 1820 — 1830-х годов и фольклор // *Русская литература и фольклор: (Первая половина XIX в.)*. Л., 1976. С. 40.

победа, нравственная сила справедливости всегда оказывается значительной и несомненной. Преступление неизбежно влечет за собой достойную кару («Ивиковы журавли», 1813; «Варвик», 1814; «Баллада о старушке», 1814; «Три песни», 1815; «Мшчнис», 1816; «Суд божий над епископом», 1820 и др.), что знаменует превосходство добрых сил и благородство души. Напряженность и (нередко) трагическая заостренность коллизий подводят к решительному нравственному превосходству одних и осуждению других героев, везде осуждение преступника совершается без колебаний и с полной убежденностью в справедливости наказания.

Вдохновенная непримиримость к злу, к антинациональному, античеловеческому в мире, самоотверженность в служении людям, героическое самопожертвование в защите родной земли, готовность умереть за правду-истину и правду-справедливость — все эти нравственно-философские и эстетические идеи возникли в горниле русской романтической художественной литературы.

Сказочные и мифологические сюжеты, рожденные творческим воображением народа, широко входят в раннее творчество Н. В. Гоголя. В циклах повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831, 1832), выдержанных в духе простонародных представлений о жизни, о добре и зле, «рассказы про какое-нибудь старинное чудное дело» (Гоголь), стихия «народного духа» получила яркие национальные черты. Народная жизнь, расцвеченная воображением автора в «обнаженных» столкновениях добрых и злых героев, не исключала своеобразного отражения реального мира, земного зла, исходящего от власти денег и социальных противоречий.

В фольклоре Гоголь находил иную меру поступкам и отношениям людей, чем та, которая была принята в мире коспой обыденности. В его повестях выявляется напряженная инициативность народного характера, одухотворенная жаждой свободы. Стихия «народного духа» получала в рассказах Гоголя столь живое воплощение, характеры приобретали столь яркие национальные черты, народная жизнь, расцвеченная воображением автора, так отчетливо запечатлелась в живописных и по-романтически «театрализованных» сценах, что эти рассказы стали художественным явлением необычной значимости.

При этом необычайная полнота и разносторонность картин народной жизни, а также «направленность» в ее восприятии сами по себе как бы рождали своеобразную художественную концепцию действительности. В ней господствовал самобытный взгляд на события и предметы, и это в значительной мере определило характер дальнейшего творчества писателя.

Повесть «Вий» знаменовала у Гоголя «последний опыт создания живых характеров на основе народно-сказочного материала»⁴². На смену сказочно-фантастическим картинам постепенно приходит в гоголевскую прозу «обыкновенная фантазмагория» быта, гротескная персонификация социально-бытовых черт характера и т. д. В этом проявлялось закономерное движение художественной литературы к реализму.

Фантастические рассказы В. Ф. Одоевского в некоторых чертах сходны со сказочными произведениями Гоголя. Но вместе с тем рассказы эти

⁴² Храпченко М. Б. Творчество Гоголя. М., 1956. С. 136.

построены на иных художественных принципах: в них мир осмысливается через созданные автором символично-образные картины, в которых как бы концентрируется своеобразное философское понимание мира.

В творчестве писателя (прежде всего в цикле «Русские ночи») охватывается как бы история человечества, история мысли, мировая культура, запечатленная в ярких реальных и созданных воображением фантастических картинах, подвергнутых оценкам и суждениям русского ума. Поэтому так заметен здесь мотив поисков правды-истины и правды-справедливости, так глубоко выражена жажда человеческого совершенствования, смелое отрицание западной буржуазной цивилизации и тайные надежды на живительное обновление мира с помощью самоотверженной исторической деятельности народа России. При этом писателя прежде всего интересуют «лица вполне символические, которых жизнь есть внутренняя история данной эпохи человечества»⁴³.

В таком ракурсе реализуется писателем коренная романтическая идея самобытности и одновременно мысль о приобщенности каждого народа к задачам общечеловеческим в «Русских ночах», которые, по удачному выражению Н. Котляревского, были «первым плодом созревшей философской мысли в России», выраженной в художественной форме, и в то же время исповедью «целого поколения, свершившего свое дело и уступавшего свое место новым людям»⁴⁴.

IV

Постижение романтиками национальности как исторической общности и духовной целостности утвердило в литературе восприятие самобытной личности. Конечно, настойчивое стремление (особенно декабристов-романтиков) соединить национальный и социально-исторический подход в художественном воссоздании обстоятельств и характеров имело здесь немалое значение. Нужно, однако, помнить, что «нация в романтизме выступала как некая индивидуальность, а совокупность человечества — не как единство, а как конгломерат индивидуально-определенных национальных характеров, замкнутых, несмешиваемых и неизменяемых»⁴⁵. Осознание человеком своей социальной роли было закономерностью времени. Он «вызывался» тем, что стремился в своих представлениях «освободить историю от влияния теологии» и робко начал понимать, что «законы истории должны быть осмыслены как природные и человеческие, а не божественные законы»⁴⁶.

Приобретало особую остроту переживание человеком родства со своим народом, со своей нацией. Вместе с тем это все более осознаваемое ощущение родства осложнялось возникновением классового сознания, вызванного процессом социального расслоения общества. Однако в периоды консолидации, определявшиеся общенациональными задачами, это расслоение не имело решающего значения. В то же время «внутренний мир души

⁴³ Одолевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 8.

⁴⁴ Котляревский Н. Старинные портреты. СПб., 1907. С. 139, 151.

⁴⁵ Гукровский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 292.

⁴⁶ XVIII век. Сб. 13: Проблемы истории в русской литературе. Конец XVIII — начало XIX века. Л., 1981. С. 68.

человека, сокровенная жизнь его сердца» обогатились ощущением или осознанием национального единства. Из осознания себя частью великого целого возникало идеальное субъективное чувство гордости. При этом личность, вознесенная на гребне волны национального самосознания, зачастую отчуждалась от него вследствие бурного развития субъективного мышления. Появлялось гордое, вдохновенное ощущение человеком своей исключительности, суверенности, «единственности», рождалась жажда выразить это ощущение, которое нередко приобретало самодовлеющее значение титанизма, демонизма, мессионизма, перенесенного на личность providenciализма и т. п., а в литературе, например, — руссоизма или байронизма.

Там, где становление романтизма происходило на почве буржуазного развития, отчуждение личности обострялось. Оно было основой трагического чувства разобщенности с народом и одиночества в мире. В русском литературном романтизме образы очень многих героев воплощали настроения высоких патриотических и гуманных порывов. Эта черта была многократно отмечена исследователями. «... Русская эстетика состоит во внедрении всякого индивидуального образа в общий образ России...» — верно отметил Н. Я. Берковский⁴⁷. Эти черты национальной эстетики ярко запечатлелись уже в героях произведений русских романтиков.

Импульс к появлению героев-индивидуалистов был дан сильным влиянием Байрона. По всей видимости, воздействие, говоря словами В. К. Кюхельбекера, «недогоняющей поэзии Байрона», однообразного «живописца нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных»⁴⁸, не было бы столь значительным, если бы в сознании русских творчество английского поэта не определялось идеями социального бултарства и горького разочарования в высоких своих порывах и, наконец, с его судьбой — участием и трагической гибелью в борьбе за идеалы свободы.

Русские романтики с энтузиазмом восприняли творчество Байрона, создав вереницу байронических героев (герои пушкинских поэм «Кавказский пленник», «Цыганы», «Бахчисарайский фонтан», а также «Черкесов», «Преступника», «Двух братьев» М. Ю. Лермонтова; и отчасти (при всей национальной самобытности этой поэмы) «Чернеца» И. И. Козлова; «Парианцы» В. Вердеревского и др.)⁴⁹. Вместе с тем они направляли свои усилия и на то, чтобы выработать противоядие байроническому индивидуализму.

Тематика и художественная направленность русской поэзии XIX в. в момент ее становления были проникнуты патриотическими настроениями; затем формировались под влиянием «глубокого отчаяния и всеобщего уныния»⁵⁰, овладевших русским обществом после трагедии декабристов. Первоначальные настроения и образы раннего романтизма, про-

⁴⁷ Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 77.

⁴⁸ Кюхельбекер В. К. Путешествие, дневник. Статьи. Л., 1979. С. 499, 466.

⁴⁹ Восприятие поэзии Байрона в русской литературе было разноречиво: Жуковский, например, воспринял прежде всего алегические мотивы его произведений; Лермонтов — мятежный дух его творчества.

⁵⁰ Герцен А. И. О развитии революционных идей в России // Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 7. С. 214.

никнутые вдохновенною мечтой, светлой печалью, надеждой; характеры восторженных, самоотверженных, бунтующих или меланхолических героев уступают место иным. Гораздо шире, чем ранее, распространяются мотивы воспоминаний о жизненных утратах, мотивы тревоги, драматических столкновений с жизнью, трагической безысходности. Необыкновенное разнообразие и сюжетно-тематическое богатство русской лирики этого времени, ее философская высота в существе своем объясняются тем же свойством русского романтизма: его глубоким «переживанием» истории и связями с духовным опытом народа. Не говоря уже о Пушкине и Лермонтове, ранний Гоголь, Жуковский и Батюшков, Рылеев и А. Одоевский, Баратынский и Тютчев неизменно обнаруживают в своем творчестве чувство времени и народности.

Свойства эти выразительно отзывались в стихотворениях даже самых «замкнутых» русских поэтов. Типичная для русской поэзии связь поэтического сознания с народностью была ярко выражена Е. Баратынским.

Говоря о долголетних стараниях поэта узнать свет и людей, постигнуть чудеса мира, Баратынский убежденно возвращается к идее мудрости народа:

...Что, наконец, подсмострят очи зорки?
Что, наконец, поймет падменный ум?
На высоте всех опытов и дум?
Что? — точный смысл народной поговорки.
(«Старательно мы наблюдаем свет...», 1828)

Опираясь на огромный нравственный потенциал древней литературы и фольклора, русская романтическая лирика достигает в творчестве В. Жуковского, Е. Баратынского, Ф. Тютчева, М. Лермонтова и ряда других поэтов высочайшего личностного сознания, преломленного в идеях нравственной ответственности, самовоспитания, понимания органической связи человеческой индивидуальности с национальным, народным и общечеловеческим, что создало предпосылки разнообразного влияния русской лирики на мировую лирическую поэзию.

Творчество М. Ю. Лермонтова стоит как бы на рубеже двух направлений: романтизма и реализма — и вместе с тем является вершиной развития романтизма в русской литературе. В поэзии Лермонтова слились наиболее значительные «потoki» романтизма. «Он полностью принадлежит к нашему поколению, — писал о поэте А. И. Герцен. — Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы увидели лишь казни и изгнания. Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились замыкаться в себе, вынашивать свои мысли — и какие мысли!.. раздумье Лермонтова — его поэзия, его мученье, его сила»⁵¹.

Своеобразие лермонтовского романтизма проистекало из глубокого переживания социально-психологической трагедии в национальной русской истории первой трети XIX в. В его произведениях со всею силой прорывалась жажда действия и борьбы, скованная ощущением бесплодности одиноких усилий. Мотивы решительного отрицания действитель-

⁵¹ Там же. С. 472.

ности, горькое ощущение одиночества, обнаженная исповедь души, отчаявшейся найти то внешнее «равнодушие», которое скрывает находящийся на пределе напряжения страстный протест, определяли настроенность и существо лермонтовской поэзии.

Лермонтов решительно проявил самобытность поэтической позиции. Импульсы воздействия байроновского творчества с его бунтарством духа, критицизмом по отношению к социальной несправедливости и известной долей индивидуализма имели лишь пробуждающее влияние:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый изгнанник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русской душой.

(1832)

«...Только с русской душой» — в этих словах схвачена одна из основных черт идейно-эстетической программы Лермонтова, черта, определяющая основной колорит всей его поэзии. Глубокое, но постепенное проникновение в мир души национального героя — целый этап в развитии романтизма.

С первых шагов романтическое мировосприятие обращает поэта к родной стихии. Исторический колорит его поэм был углублен воспроизведением ярких этнографических картин быта и национальной психологии. «Русская мелодия», «Два сокола», «Новгород», «Русская песня», гениальная «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и многое другое не только проникнуты народными мотивами, народнопоэтической образностью. В этих стихотворениях обнаруживалась нравственная сила народных представлений. Так, в «Песне про купца Калашникова...» воспеты чувства человека, который до последнего защищает свою честь. И пафос справедливости, придающий силу защитнику правды-совести, торжествует в финале произведения.

Мотивы печальной, но неистребимой памяти, невольной причастности к национальному прошлому, неведомого и одиозного будущего, неисполненных желаний и безысходности («Гляжу назад — прошедшее ужасно, // Гляжу вперед — там нет души родной!») находятся в русле романтизма предшествующей поэзии. Но все эти характерные настроения были озарены раздумьями о жизни, жадной неизбывного вечного борения, порывов смятенной воли. В этом также заключалась одна из особенностей поэзии Лермонтова.

... Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.
Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме...

(«1831-го июля 11 дня»)

Яркие вольнолюбивые настроения («Жалоба турка», 1829; «Из Андрея Шеня», «Предсказание», 1830; драма «Испанцы», 1830 и др.) являются другой существенной чертой лермонтовского романтизма.

Его поэзия передавала романтическое ощущение одиночества, возникающего тогда, когда сила национального самосознания, воспринятая художником, сталкивается с его исторической отчужденностью от народа, источника этого сознания. В творчестве поэта возникали картины иного мира: то вольного кавказского края с вершинами его синих гор, то образы далекой Шотландии или суровых северных стран. Герои, исполненные бунтарского духа («вольюлюбивого Востока») («Черкесы», «Кавказский пленник», «Аул Бастунджи» и др.) и стародавней русской вольницы («Олег», «Последний сын вольности...» и др.), противопоставлены здесь «нынешнему племени» России. В «Измаил-Бее», «Беглеце», «Мицри» и многих других романтических поэмах воссозданы цельные характеры. Это люди могучего темперамента и воли и вместе с тем удивительно отзывчивые, открытые человеческой мечте, сердечному порыву, в тех случаях, когда они преодолевают свое одиночество. В каждом из них живет словно «одной лишь думы власть, одна, но пламенная страсть». И эта романтическая в своей основе сосредоточенность их душевной жизни также выражала напряженность духовной жизни поколения.

Поэма «Демон» — одно из наиболее значительных произведений Лермонтова. В ней концентрированно выражен философский потенциал русской романтической поэзии, та энергия духа, которая ставила творчество Лермонтова в ряд с мировыми образцами романтического творчества. Образ Демона — один из ключевых в лермонтовском творчестве. Он выступает как олицетворение вселенского величия и вместе с тем глубокого сомнения. «Царь познания и свободы» изображается как носитель зла и одновременно — глубоких и мучительных человеческих страстей, на миг переливающихся в неземное чувство. Дух действия, пытливого познания и сомненья, терзаемый жаждой гармонии, надежды, любви, Демон не может испытать радость живого, на миг остановленного чувства. Вечное движение и навечно застывшая красота оказываются непримиримыми. Обреченный на одиночество, Демон знаменует собой могучую и непокорную силу, бунтарскую мысль. Определяя пафос деятельности лучших людей лермонтовского времени, А. И. Герцен справедливо заметил: «Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из гуманности, надо было обладать безграничной гордостью, чтобы с кандалами на руках и ногах высоко держать голову»⁵².

Поэтическое воспроизведение пастроений эпохи и одновременно изображение человека, который высоко держит голову в глухую пору «внешнего рабства и внутреннего освобождения» (А. И. Герцен), привело Лермонтова к созданию произведений, остро выразивших трагедию современника. Его стихи «Дума», «Поэт», «Не верь себе», «Как часто пестрою толпою окружен...» и другие проникнуты великой скорбью о том поколении, у которого

... царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

Все эти настроения соотносятся в поэзии Лермонтова с мотивами и образами, исполненными светлой грусти и жажды высокого духовного

⁵² Герцен А. И. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 223—224.

просветления, порывов к идеалу и свободе, глубоких философских обобщений о смысле бытия, о «вечных» духовных терзаниях человека, выраженных с гениальной глубиной чувства («Молитва», «Туча», «Выхожу один я на дорогу...» и др.).

Раздумья о русской действительности постепенно привели Лермонтова к эпическому произведению в прозе — роману «Герой нашего времени». Сохраняя по форме многие черты романтического произведения, роман этот был тем не менее выдающимся достижением реализма. В нем нашли эпическое выражение мятежные сомнения поэта и был создан характер, каждая черта которого находит глубокую связь с жизнью поколения и внутренне мотивирована бытием героя.

В романе Лермонтова проявились великие достижения романтизма. Человек во всей полноте своих размышлений и страстей оказался центром внимания художника. Самые, на первый взгляд, незначительные стороны его жизни приобретали вдруг художественную весомость. Обыкновенные события представляли перед читателем в таинственном облике. Но сквозь тайну и первоначальную «непонятность» современной действительности прорывались уже не сверхъестественные, а вполне реальные явления и отношения национальной истории, и подлинная жизнь становилась увлекательно-интересной и вдохновенно-убедительной.

Это было поистине великое открытие в художественной прозе, обобщившее романтические поиски и положившее основание великим достижениям реалистической литературы.

V

Оценивая мировое значение русского романтизма, необходимо указать не только на его художественные открытия. Нельзя забывать и о межлитературных связях, о переломах произведений русских романтиков на европейские языки, об использовании их сюжетов и т. п., наконец, и более всего, на огромное плодотворное влияние романтизма на дальнейшее развитие отечественной литературы, в первую очередь на те произведения реалистической прозы второй половины XIX в., которые получили всеобщее признание.

Русская литература романтического направления рано стала предметом постоянного внимания в Западной Европе. Работа В. А. Десницкого «Западноевропейские антологии и обзоры русской литературы в первые десятилетия XIX века»⁵³, фундаментальные труды В. М. Жирмунского и особенно М. П. Алексеева⁵⁴, исследования Н. Я. Дяконовой, П. Р. Заборова и других помогли установить широкую осведомленность многих писателей Западной Европы о русской истории и русской литературе того периода. Впрочем, об этом знали и сами русские писатели; им было ведомо, что активное знакомство с русской словесностью на Западе началось в XVIII в. В 1803 г. Н. М. Карамзин в статье «Об известности литературы нашей в чужих землях» уже с уверенностью писал: «Прежде в ино-

⁵³ Десницкий В. Избранные статьи по русской литературе XVIII—XIX веков. М.; Л., 1958.

⁵⁴ Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи: XVIII век — первая половина XIX века // Лит. наследство. М., 1982. Т. 91.

странных газетах писали только о наших победах; ныне пишут о новых успехах просвещения и литературы в России»⁵⁵. Процесс ознакомления с русской литературой на Западе не прекращался и в последующие десятилетия. «Мало-помалу Европа сквозь тусклые переводы начинает распознавать нашу словесность, — писал А. Бестужев-Марлинский в 1823 г., — в прошлом году почти все повести из „Полярной звезды“ были переведены на немецкий язык в журнале г-на Ольдекопа и повторились в других заграничных журналах. Г-н Линде перевел на польский язык все статьи, до истории русской литературы касающиеся, и приложил при переводе книги о том же предмете г-на Греча»⁵⁶.

В начале 20-х годов XIX столетия Европа уже действительно «распознает» нашу словесность. И не только распознает, но и использует как художественный материал. Правда, использование «русского материала» началось здесь гораздо раньше, ибо еще в XVIII в. в произведениях западных писателей встречаем мы различные эпизоды из русской истории⁵⁷.

В первом десятилетии XIX в. история России и темы и сферы интересов русских романтиков не однажды привлекают внимание западных писателей и даже служат импульсами их поэтического творчества. Прежде всего это влияние распространяется на славянские литературы. В художественной практике ряда славянских, а также, например, немецких писателей, как и в России, источником творческих переводов и вольных переделок в романтическом духе служит «История государства Российского...» Н. М. Карамзина, оцениваемая не только как историческое сочинение, но и как произведение изящной словесности⁵⁸. Польские поэты А. Мицкевич, Т. Зап, С. Витвицкий пишут свои романтические баллады под непосредственным воздействием творчества В. А. Жуковского⁵⁹.

⁵⁵ Вестник Европы. М., 1803. Ч. X. № 15. С. 195. См. также: Быкова Т. А. Переводы произведений Карамзина на иностранные языки и отклики на них в иностранной литературе // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII—начала XIX века. Л., 1969, с. 324—342; Кочеткова Н. Д., Фридлендер Г. М. Ф. Зольгер о Карамзине // Там же. С. 343—345.

⁵⁶ Бестужев-Марлинский А. А. Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года // Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 67—68.

⁵⁷ См., напр.: Defoe D. An Impartial History of the Life and Actions of Peter Alexewitz. L., 1723. В 1797—1799 гг. появился роман Гельдерлина «Гиперион, или Греческий отшельник»; сюжет его связан с восстанием греков в Морее, которое было поднято в 1770 г. Алексеем Орловым, и с победой русских при Чесме. В 1796—1797 гг. вышли на немецком языке сочинения И. Г. Зейма «О жизни и характере императрицы российской Екатерины II» («Über das Leben und den Charakter der Kaiserin von Russland Katherine II») и «Два письма о новейших изменениях в России со времени вступления на престол Павла I» («Zwei Briefe über die neuesten Veränderungen in Russland seit der Thronbesteigung Pauls den Ersten»), книга «Russland unter Alexander dem Ersten. Eine historische Zeitschrift herausgegeben von Heinrich Storch». Упомянем также мемуары Ж. де Сталь «Десять лет в изгнании», выпущенные в 1821 г. после ее смерти и привлечение внимание многих современников, в том числе и в России (см.: Ржиги В. Ф. Пушкин и мемуары Л.-де де Сталь о России // Изв. ОРЯС, 1914. Т. XIX, кн. 2), и др.

⁵⁸ См., напр.: Вулетич В. Н. М. Карамзин и литература сербского возрождения // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 108—124; Tarpe A. Geschichte von Russland nach Karamsin. Dresden, 1828.

⁵⁹ См.: Брандт Р. Лейора, Людмила и Нерина // Русский филологический вестник. Варшава, 1896. Т. 35, № 1—2; Zdzarski St. Witwicki i Zukowski: Zdzarski St. Szkice literackie. Lwow; Warszawa, 1903; Францев Вл. «Светлана»

Эпизоды русской истории, истолкованной в романтическом духе, встречаются у К. Брентано (1778—1842), Ф. Рюкнерта (1788—1866), К. Т. Кёрнера (1791—1813), Г. Цшокке (1771—1848)⁶⁰ и др. В 30-е годы Карл Лебрехт Иммерман создает трилогию под названием «Алексей». В каждой из трех ее частей («Бояре», «Суд в Санкт-Петербурге», «Евдокия») писатель изображает события русской истории, правда в весьма свободной, вполне романтической трактовке (Алексей у него — всего лишь невольный участник заговора; Петр, пожалев сына, предлагает ему скрыться, но Алексей добровольно предает себя в руки суда и т. п.).

В Европе все чаще появляются произведения, вдохновленные непосредственно русской романтической литературой⁶¹. Одно из наиболее ярких произведений такого рода представляет собой поэтическая диалогия «Изгнанники» («Die Verbannten», 1831) Адельберта фон Шамиссо. Первая часть этой диалогии — «Войнаровский» — восходит к одноименной думе Рыльева. Вторая ее часть — «Бестужев» — является оригинальным художественным произведением о судьбе писателя-декабриста, воссозданной с истинно романтическим энтузиазмом и в совершенно романтическом ключе. В одной из ее ярких символических картин А. Бестужев произносит пророческий монолог, и природа откликается на его слова: словно зарево, охватывает небосвод северное сияние, как бы предвещающая революционный пожар, который должен уничтожить самодержавную власть в России...

В 30-е годы «устанавливается весьма интенсивное изучение творчества русских писателей; о нем сообщает все большее количество периодических изданий»⁶². Появляются обширные разборы произведений, таких, как «Литературные картины из России» (1837), написанные Г. Кенингом со слов Н. Мельгунова (Mel'gunov—König. Literarische Bilder aus Russland), или как известная статья «Varnhagen von Enses Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik» (Книжки года для научной критики, 1838). В последнем из упомянутых обзоров содержится, в частности, высокая оценка Пушкина, который безоговорочно относится к романтическим поэтам и называется не только самым значительным поэтом эпохи романтизма в России, но и пионером новой эры. Обладая всеобъемлющим знанием творчества великого русского поэта, Варихаген «поставил Пушкина рядом с Гёте и тем самым в передний ряд великих мировой литературы»⁶³. Варихаген не был первым. Еще в 1834 г. журнал «Blätter für literarische Unterhaltung» писал о Пушкине (также относя его к романтикам): «Он — гордость и надежда русской музы... во всей остальной

В. А. Жуковского и Wilezot sw. Andrzej St. Витвицкого // Русский филологический вестник. Варшава, 1906. № 1—2 (материал сообщен А. Г. Пиотровской. — В. Т.).

⁶⁰ См.: Данилевский Р. Ю. Русская тема в немецкой литературе первой половины XIX в. // Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1975. С. 86—107.

⁶¹ См. об этом: Дьяконова Н. Я. Русский эпизод в поэме Байрона «Дон-Жуан»; Заборов П. Р. Трагедия Люсиса «Федор и Владимир, или Сибирское семейство»; Зиннер Э. П. Сибирь в поэтическом творчестве Альбрехта Галлера; Корбе Ш. Ламартин и Россия; Сенци М. Мильтон о России // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966.

⁶² Reissner E. Zur Rezeption der russischen Romantik im Zeitgenössischen Deutschland // Zeitschrift für Slawistik. 1975. N 1. B. XX. S. 37.

⁶³ Там же.

Европе в данный момент нет духовностей, подобных этим двум: русскому Пушкину и поляку Мицкевичу»⁶⁴.

Однако большинство из известных писателей и поэтов, особенно же поэты декабристского круга, принадлежали к «неблагонадежным», крамольным. В Германии, например, одобрялись в печати лишь некоторые произведения Пушкина, так как он был представлен как «придворный поэт»; сочинения Булгарина, считавшегося официально «признанным», а также — Жуковского, как поэта, пользующегося благосклонностью царствующей фамилии⁶⁵.

Более активное «творческое» использование наследия русского литературного романтизма началось на Западе в 40—70-е годы XIX в., т. е. почти одновременно с тем, когда в «ведущих» западноевропейских литературах стали обращать внимание на русскую реалистическую прозу. Так, например, в 1843 г. был переведен (а в 1844, 1849 гг. переиздан) на английский язык «Басурман» И. Лажечникова⁶⁶, несколько позже «Аммалат Бек» А. Бестужева-Марлинского⁶⁷, в 1851 г. — «Тарас Бульба» Н. Гоголя, а с 50-х годов в западноевропейских литературах немало переводов М. Лермонтова⁶⁸, что само по себе свидетельствует о внимании к русским романтикам.

VI

Непосредственное вхождение русского романтизма в мировой литературный процесс началось лишь тогда, когда русский реализм в лице своих выдающихся представителей — Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, выйдя на мировую арену, продемонстрировал уже по-своему развитие, используемые им в связи с иными художественными задачами достижения русских романтиков. Художественные открытия романтизма, его огромное влияние на формирование реализма, его значение в утверждении национального, гражданского и личностного самосознания, истинно духовного в человеке, в воспронзении самобытных жизненных явлений, в художественном отражении динамики человеческих характеров, а также самых разных явлений действительности становятся чем далее, тем более очевидными. Велико и значение романтических традиций в развитии реалистической литературы.

«По отношению к таким писателям-классикам, каковы Бальзак, Тургенев, Толстой, Гоголь, Лесков, Чехов, трудно сказать с достаточной точностью — кто они — романтики или реалисты, — заметил А. М. Горь-

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же. С. 35—36.

⁶⁶ *«Lajecznikov I.»* The Heretic and the Maid of Moscow: A romance of Russia by Thomas B. Shaw in 3 vols. London: Edinburgh; Blackwood, 1844.

⁶⁷ *Marlinsky. Ammalat Bek: A true Tale of Caucasus* / Transl. from the Russian by Th. B. Shaw. B. A. Cambridge, Adjunct Professor of English Literature in the Imperial Lyceum of Tsarskoe selo.

⁶⁸ *Сулейманов А. А. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова и немецкий «роман об эпохе» 30-х годов XIX в. // А. Н. Радищев, В. Г. Белинский: Жанр и стиль художественного произведения. Рязань, 1974. С. 179—196; Шарипкин Д. М. Русская литература в скандинавских странах, Л., 1975. С. 52—53, 81—86. 112—113 и др.; Потапова З. М. Русско-итальянские литературные связи: Вторая половина XIX в. М., 1973. С. 73, 222—225.*

кий. — В крупных художниках реализм и романтизм всегда как будто соединены». Это «соединение» особенно характерно «для нашей большой литературы»; оно «придает ей ту оригинальность, ту силу, которая все более заметно и глубоко влияет на литературу всего мира»⁶⁹. Суждение великого писателя, основоположника социалистического реализма, имеет огромное методологическое значение при исследовании отечественной литературы середины и второй половины XIX в. при рассмотрении мирового ее значения.

Обращаясь к творчеству выдающихся представителей русского реализма, влияние которых на мировую литературу ныне общепризнано, можно указать немало художественных черт, которые восходят к русскому литературному романтизму.

Прежде всего это неизменная связь с народной почвой, с национальными традициями, впитанным романтизмом. Новое эстетическое бытие получил и возникший еще на почве романтизма героический эпос гражданственности и патриотизма, связанный с обостренным социальным и нравственным ощущением мира, глубоким осознанием его контрастов и противоречий, с духом исторического оптимизма, который свойствен народному сознанию. Характерной была и ориентация на оригинальные формы, сложившиеся в русском фольклоре. Наконец характерно стремление увидеть и воссоздать идеальное в человеке и то в окружающей действительности, что связано с острым ощущением «зыбкости», изменчивости мира и одновременно — с непрерывной и постоянной динамикой чувств и мыслей человека, его инициативностью.

Художественное постижение высокой духовности русского национального характера и общечеловеческих идеалов, осмысление проблем отечественной и мировой истории стало возможным благодаря использованию писателями-реалистами эстетического потенциала русской романтической литературы.

Например, И. А. Гончаров «навсегда сохранил определенную связь с романтизмом»⁷⁰, что проявилось и в манере портретных характеристик, и в подчеркнутом благоговении перед национальным языком и национальной историей, и в стремлении к воссозданию идеальных героев или идеальных черт характера героя и т. д.

Вряд ли случайно оговаривается Гончаров, называя роман «Обломов» большой сказкой⁷¹: сквозь густую сеть социально-детерминированных черт и черточек, воссоздающих живой конкретно-исторический тип, нет-нет да и проступит эта старая сказка о спящем царстве и мелькнет облик великодушного и доброго спящего богатыря. Эти едва намеченные, не-проясненные контуры создают удивительную объемность образов романа.

Еще более романтических черт имеет роман «Обрыв». И дело не только во «вдохновенном» характере Райского. В контрастном противопоставлении героев намечается сопоставление «иностранного», чуждого национальным традициям и представлениям (это начало воплощено в образе

⁶⁹ Горький А. М. Соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 471.

⁷⁰ Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962. С. 7.

⁷¹ См.: Гончаров И. А. Материалы, заготовленные для критических статей об Островском // Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 180.

Волохова) и, с другой стороны, самобытного, воплощенного в бабушкином семействе. Не случайно возникают в воображении Райского образы русской древности, вспоминается ему «царица скорби» русская Марфа, появляются на страницах романа вдохновенные русские пейзажи, а среди других задач определяется основная — «изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды» в образе Райского⁷².

Проблема идеала в ее связи с реальностью, заново поставленная в романтической литературе, находила своеобразное преломление в творчестве ряда русских писателей-реалистов, обогащая их видение действительности высокой духовностью нравственных и эстетических поисков. Ведь значение одного из основных конфликтов, открытых романтиками, состояло в художественном постижении столкновения — противоборства характеров, ориентированных на взаимоисключающие идеалы, в отрицании такой обыденности, в которой как бы исчезает из виду здоровая непримиримость добра и зла, благородства и низости, великодушия и душевной черствости, тьмы и света. Отсюда проистекает свойственное романтизму неприятие позитивистских взглядов и настроений, бескрылого эмпиризма, отсюда — пафос «вечного изменения», борьбы, в которой мир предстает в необычности, «таинственности», контрастности и могучей патетике своих проявлений.

В мироощущении И. С. Тургенева-реалиста также присутствуют яркие романтические черты⁷³. Будучи «сплавлены» с тонким реалистическим анализом действительности, они образуют неповторимый художественный мир Тургенева, в котором фантастические приемы позволяют «художнику-реалисту раскрыть тайные побуждения героя-романтика», а «стремление к поэтизации и оттенок романтичности при восприятии действительности»⁷⁴ давали возможность писателю ярко передать исторические и философские порывы мысли во многих поэтических произведениях («Стук!.. Стук!.. Стук!..», 1871; «Вешние воды», 1877; «Часы», 1876; «Песнь торжествующей любви», 1881; «После смерти (Клара Милич)», 1883 и др.). Самим Тургеневым были высоко оценены открытые романтиками способы творческого синтеза, та «смесь непонятно-чудесного и обыденно-простого, возвышенного и забавного, которая составляет отличительный признак настоящего сказочного вымысла»⁷⁵.

Тургенева сближает с романтиками не только «постоянное, пристальное внимание к сфере духовного, утверждение святости и ценности человеческой личности, поэтизация ее способности подниматься над прозой обыденной действительности»⁷⁶, не только тот «романтический идеализм», который сказался и в «Рудине» и в «Трех встречах». Традиции романтизма обнаруживаются и в авторском мироощущении, проникающем основные социальные романы этого замечательного художника, в устрем-

⁷² Гончаров И. А. Письмо С. А. Никитенко // Там же. С. 366.

⁷³ См.: Графис П. И. Тургенев и романтизм. 1966; Русский романтизм. М., 1974 (разд. «И. С. Тургенев», с. 280—296); Мавская Т. П. Романтические тенденции в русской прозе конца XIX века. Киев, 1978, и др.

⁷⁴ Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. М., 1973. С. 280, 229.

⁷⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. М.; Л., 1968. Т. 15. С. 93.

⁷⁶ См.: Русский романтизм. М., 1974. С. 257.

ленности к самобытности, в правдоискательстве, этом коренном и трудно-определимом свойстве, присущем и Шубину, и Елене, и Лизе, и Лаврецкому, и многим другим героям Тургенева, а также (и это едва ли не самое главное) — самому писателю. Ведь не случайно же крупницы романтического мироощущения и самобытного взгляда на вещи разбросаны во всем его творчестве⁷⁷, начиная с «Баллады» (1841), «Похищения» (1842) и его поэм и кончая его «Новью» (1877) и небольшими эпическими произведениями последних лет, включая стихотворения в прозе и среди них таковое, как «Русский язык».

Романтики как бы заново обнаружили глубинные исторические корни современных явлений и характеров. Это подтверждает, в частности, и творчество Лескова, которого Л. Толстой назвал «писателем будущего».

Творчество Лескова — наглядное свидетельство жизнестойкости художественных завоеваний русского романтизма. Восприняв его традиции, писатель создал свой художественный мир, по-своему реализуя требования, впервые отчетливо провозглашенные русскими романтиками: творить в народном духе, создавать героев удивительных, «идеальных», ярких, сказочных, олицетворяющих человеческое совершенство, противопоставленных обыденному миру и вместе с тем ярко индивидуализированных, а не людей «вообще».

Во многих произведениях писателя присутствует восходящее к романтизму субъективно-эмоциональное ощущение действительности, стремление придать изображаемым событиям и людям известную «баснословность», «легендарность», «сказочность».

Субъективным и ярко романтическим был и принцип отношения к истории: едва ли не главным здесь оказывалось романтическое по духу намерение найти ту духовную сферу, в которой могла бы «сойтись» и объединиться Россия, уже разобщенная социально-историческими, классовыми противоречиями. Лесков пытался художественно воссоздать в бытовом, «случайном», даже анекдотическом какие-то коренные свойства народа, передать его «дух». Он обращался к истории великой нации, стремясь пронизать свои художественные произведения образами и мотивами, связанными с национальным прошлым. Он проникательно и вместе с тем исторически наивно (если иметь в виду современную ему действительность) искал утрачиваемое единство «духа народа» в том давнем времени, «когда не было еще раскола нации на буржуазию и пролетариат» и «лозунг национальной культуры мог быть единым и цельным призывом к борьбе против феодализма и клерикализма»⁷⁸.

Удивительно «тяготевший» к историческим фактам, подлинным событиям, Лесков, однако, не только не избегал, но, напротив, часто едва ли не делал основой своего художественного изображения «молву», «слухи», «разговоры», «мифы», «легенды», рожденные тем или другим историческим событием⁷⁹.

⁷⁷ Непреходящая роль традиций романтизма в поэтике И. С. Тургенева освещена в ст.: *Пустовойт П. Г.* Романтическое начало в творчестве И. С. Тургенева // *Романтизм в славянских литературах*. Л., 1973. С. 258—276.

⁷⁸ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 24. С. 9.

⁷⁹ См.: *Сухачев Н. Л., Туниманов В. А.* Развитие легенды у Лескова // *Миф — фольклор — литература*. Л., 1978. С. 114—136.

Для романтической стилиевой тенденции в новеллах, рассказах и легендах Лескова 70 — 80-х годов⁸⁰ характерно обращение к поэтическим формам, восходящим к фольклору и древней русской литературе, к жанрам жития, хроники, хождения, видения, сказки, легенды, притчи и проч.

Элементы романтической поэтики прослеживаются и в формах лесковской поэтической речи. «От себя самого, — писал Н. С. Лесков, определяя источник и характер своих речевых средств, — я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто литературной речи»⁸¹.

Если мы вспомним яркую этнографическую детализацию картин бестужевских «Наездов», или произведения А. Вельтмана или А. Погорельского, или, скажем, национальную бытовую живопись «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, с удивительно подчеркнутой «выписанностью» исторических черт быта, буйным разнообразием красок, свойственным романтической палитре, с «вдохновенными» или одержимыми героями, непредвидимыми и странными обстоятельствами, — связь поэтики Лескова с романтиками обнаружится еще полнее.

Лесков «сходился» с романтиками в стремлении художественно воссоздать удивительные и почти сказочные характеры, противопоставленные «массовому», обыденному человеку; он изображал необыкновенные обстоятельства, чтобы ярче обнаружить нравственный и эстетический идеал героя и автора. Ведь согласно традиции «по преимуществу народным в древней Руси сделалось такое произведение, которое как в своем содержании, так и в лице самого автора представляет печальный разлад между идеалом и действительностью, между симпатичною личностью автора и жалкою его судьбою»⁸².

У романтиков характер эстетического идеала определяет взгляд на мир. Такой критерий свойствен и Лескову; писатель считал, что глубочайшая суть человека «в том, где его лучшие симпатии», т. е. идеал. Лесков, как и романтики, воспринял из древнерусской литературы представление о прекрасном человеке. Такое представление культивировали А. Бестужев-Марлинский, А. Вельтман, Н. Полевой и др. Достаточно вспомнить «идеальных» героев А. Марлинского Николая Гремина и Валериана Стрелецкого («Испытание»), лейтенанта Белозора («Лейтенант Белозор»), Романа и Ольгу («Роман и Ольга»), Буслая из «Святочных рассказов» Н. Полевого и др.

Все отмеченные свойства художественного изображения дали возможность писателю воссоздать многоликость русской жизни и характерную многоцветность национальных характеров.

Восприятие идейно-художественных традиций и творческое использование поэтики романтизма наиболее многосложно и явственно отразилось в произведениях Ф. М. Достоевского. Современные исследователи неоднократно отмечали своеобразие его эстетики, его видения мира, наконец вдохновенный, «возвышенный» максимализм присущий писателю

⁸⁰ См.: *Маевская Т. П.* Романтические тенденции в русской прозе конца XIX века. Киев, 1978. С. 57.

⁸¹ Цит. по кн.: *Фаресов А. И.* Против течений. СПб., 1904. С. 273.

⁸² *Буслаев Ф. И.* О народности в древнерусской литературе и искусстве // Соч. Т. 2. С. 93.

атико-философских представлений⁸³. Романтическое начало у Достоевского столь сильно, что возникало даже мнение: все его творчество следует считать романтическим⁸⁴.

Ныне литературоведы склоняются к убеждению, что «каждый идейно значимый образ в романах Достоевского является одновременно реалистическим и романтическим», хотя это «не означает, что художественное мышление Достоевского было романтическим»⁸⁵.

Романтические идеи самобытности, пафос национального сплочения приобретают у Достоевского новый подтекст. Писатель не только по существу принял плодотворность движения, начатого романтиками и имевшего следствием то, что русская литература «в лучших представителях своих» *«преклонялась перед правдой народной, признала идеалы народные (выделено мной. — В. Т.) за действительно прекрасные»*⁸⁶, но положительно утверждал как национальную особенность идеала — решительное преобладание духовного начала. Ибо «„лучший человек“ по представлению народному — это тот, который не преклонится перед материальным соблазном, тот, который ищет неустанно работы на дело божие (читай: бескорыстное, «высокое». — В. Т.), любит правду и, когда надо, встает служить ей (...) жертвуя жизнью»⁸⁷. Считая «всемирность», «открытость» национальной чертой характера, Ф. Достоевский нередко склоняется к мысли об особом предназначении русского народа в мире. Рассуждению о самобытности и национальном достоинстве сопутствуют идеи служения, жертвенности, благородного смирения. Взгляд Достоевского на национальное сплочение был одухотворен идеей «воссоединения народа, общества, человечества, а вместе с тем обретения каждым сознательно мыслящим человеком внутреннего единства и гармонии»⁸⁸. Таким образом, романтический пафос Достоевского может быть (в общих чертах) выражен так: через смирение перед идеалом или служение идеалу, через «очищение от скверны» — к обретению гармонии. Эта формула (при всей умоизмерительности ее) помогает понять романтический по истокам и духу настрой Достоевского.

Другой существенной его приметой была эстетическая основа мироощущения писателя. Идея красоты как преобразующей силы становится

⁸³ См., напр.: Назиров Р. Г. Достоевский и романтизм // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 346—356; Тюнькин К. И. Романтическая культура и ее отражение в творчестве Достоевского // Романтизм в славянских литературах. М., 1973. С. 276—366; Градис И. П. Ранний Достоевский и романтизм. // Вопросы романтизма. Калинин, 1975. С. 42—56; Фридляндер Г. Достоевский и В. Гюго // Достоевский и мировая литература. М., 1979. С. 141—157; Щенников Г. К. Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. Вып. 5. С. 90—100 и др.

⁸⁴ См.: Шкловский В. Б. Сюжет у Достоевского // Летопись Дома литераторов. 1924. 20 дек. № 4. С. 4—5; Jakobson R. Na okraj lyrickich básní Puškinovyčb // Vybore spisy A. S. Puškina. Praha, 1936. S. 262.

⁸⁵ Назиров Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский // Рус. лит. 1974. № 3. С. 354, 355.

⁸⁶ Достоевский Ф. М. Дневник писателя // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 22. С. 44.

⁸⁷ Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 23. С. 161.

⁸⁸ Фридляндер Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. С. 8.

у Достоевского, так сказать, интеллектуальной основой романтического пафоса.

История и мифология в художественном мире Достоевского не существуют отдельно. Они сливаются в единстве поэтических средств, образуя сложный сплав характеров и символов. Фольклорные сюжеты и мотивы «мечтательного», «возвышенного» или эпического плана, исторические факты и характеры включаются писателем в оригинальную авторскую систему идей и отношений. Это особенно заметно в повестях «Двойник» (1846)⁸⁹, «Хозяйка» (1847), в которой, как было замечено, «образ „хозяйки“ Екатерины перерастает под пером Достоевского в символ национальной стихии, народной души, страдающей под мрачной властью прошлого, воплощенного в образе „колдуна“, купца-старообрядца Мурына»⁹⁰.

Сказочные романтические мотивы, мотивы снов, фантастических грез проходят через все творчество Достоевского («Белые ночи», «Роман в девяти письмах», романы «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы» и др.). Сказочные и песенные элементы романтического характера обогащают события его произведений и придают характерам историческую наполненность. Подсознательное ощущение истории, действительности, жизни как реальности присутствует в духовном мире героев Достоевского. Это и дает возможность глубже и основательней понять духовную жизнь человека в целом.

Однако мечта и действительность, как противоположные полюсы романтического сознания, обретают в произведениях Достоевского иные отношения, чем те, которые характерны для романтической прозы. «Положительная красота» идеальных образов писателя уничтожает противопоставление желаемого и реального: рождается романтическая гармония. Не случайно, что среди образов-характеров Достоевского возникают и Нечка Незванова, и Катя, и Нелли, и Коля Иволгин, наконец князь Мышкин («Идиот») — пример «вполне положительного» человека.

На путях к художественной правде выработался сложный, синтетический метод писателя, неизменно включающий не только зримые, осязаемые события, не только факты, но и романтический пафос, а также обогащенные страстной субъективностью мечты, грезы, душевные впечатления героев и скрывающуюся в сложных отношениях национального и общечеловеческого одновременно удивительную и фантастическую реальную жизнь личности и народа. Эти черты творчества Достоевского имеют мировое значение.

Л. Толстой также воспринял художественный опыт всего предшествующего развития русской и мировой литературы, и, в частности, многое из тех творческих завоеваний, которыми обогатили русскую литературу писатели-романтики, хотя нередко категорически осуждал и очень неохотно упоминал их произведения в своих рассуждениях о литературе.

Открытая романтиками «жизнь страстей», мир души человека, человеческих чувств в скреждении сложных взаимоотношений людей — все это было опосредствованно воспринято и по-иному, чем у писателей-ро-

⁸⁹ См.: *Ветловская В. Е.* Ф. М. Достоевский // *Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века*. Л., 1982. С. 12–75.

⁹⁰ См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т., Л., 1972. Т. 1. С. 508.

маптиков, как бы заново открыто Толстым, воссоздавшим «диалектику души» героев.

Обращение Л. Толстого к прошлому России воскресило в соответствии с новыми задачами литературы и на новом уровне свойственное литературе 20 — 30-х годов XIX в. внимание к русской истории, утвержденное еще в романтическом повествовании, а жанр «Войны и мира» формировался путем постепенного усвоения творческих, композиционных ресурсов, которые заложены в общем ходе развития литературы⁹¹.

Уже в «Севастопольских рассказах» (1855) Толстой воссоздал многочисленные народные характеры. Народная психология и мирозерцание, воспринятые им как органически соответствующие «правде жизни», в известном смысле «сходились» с представлениями о них романтиков. Одновременно Толстой пошел несравненно далее, решительно отойдя от внешнего, бытового воссоздания исторических фактов; он видел свою цель в отражении реальной действительности, понимаемой как изображение «самых обыкновенных простых лиц и событий, связанных между собою внутренней художественной необходимостью»⁹².

Роман-эпопея отражает развитие и становление характеров героев, их судеб во взаимодействии с историческими событиями, в которых решается судьба народа: известно, что в «дореволюционной русской литературе „Война и мир“ — единственный пример этого жанра»⁹³. Предпосылки такого осмысления судеб были заложены еще романтической прозой.

Мы коснулись развития плодотворных традиций лишь у немногих крупнейших художников слова, чье творчество имеет огромное идейно-художественное значение в русской и мировой литературе. Однако следует заметить, что романтические тенденции прогрессивной русской литературы сказывались и в творчестве многих писателей-народников, таких, например, как Н. Н. Златовратский, П. В. Засодимский, и др. Романтическим пафосом слияния нравственной и эстетической красоты в одно возвышающее целое отмечен ряд произведений Г. Успенского, писателя, проявившего в своем творчестве не только беспощадную силу мысли, но поистине романтически-вдохновенную чуткость к разнообразию замечательных типов и богатству сил, таящихся в родном народе. Романтическая жажда идеала вместе с «отчаянием найти правду»⁹⁴ озаряет «беспокойное» творчество В. М. Гаршина, герои которого, отличаясь глубоко субъективным переживанием действительности, стремятся, как правило, ответить на горькие вопросы жизни до дерзости смелым действием.

Характерную, романтическую направленность общественного сознания выражало и оригинальное творчество В. Г. Короленко. Стремясь к правдивому аналитическому изображению действительности, Короленко сумел увидеть зачатки тех настроений, тех потенциальных героических возможностей, того оптимизма, устремленности в будущее, в которых отразились

⁹¹ См.: Сабуров А. А. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблематика и поэтика. М., 1959. С. 522.

⁹² Толстой Л. Н. Записки о Кавказе. Поездка в Мамакый-Юрт // Толстой о литературе. М., 1955. С. 10.

⁹³ Чичерин А. Я. Возникновение романа-эпопеи. 2-е изд. М., 1975. С. 31.

⁹⁴ Гаршин В. М. Письмо А. Я. Герд (1890) // Гаршин В. М. Письма. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 211.

черты национального характера. «Все мы немного романтики. . . мы, русские, не менее, а может быть и более других», — писал Короленко⁹⁵. Его герои — люди инициативные, непримиримо настойчивые, ищущие; «молодой писатель пришел в литературу со своим заветным героем — „искаателем“, а в его художественной манере возрождались на новой идейно-эстетической основе „шестидесятнические“ литературные традиции путешествия „во глубину России“»⁹⁶. В произведениях Короленко поэтизация вечного движения жизни и героико-романтическое мироощущение героев связаны со свойственным отечественной литературе стремлением «открыть значение личности на почве значения массы»⁹⁷.

Заметное влияние романтических настроений и глубинных художественных традиций, уходящих корнями в «поднятые» романтиками пласты национальной духовной культуры, позволило русской литературе противостоять тем первым проявлениям упадка в западноевропейской буржуазной литературе, которые достаточно определенно выразились в натурализме 80—90-х годов. Русская литература в основном избежала увлечения той «видимой», внешней правдоподобностью и вместе с тем апологией фатализма, которые мешали постижению закономерностей общественного развития, порождали субъективизм и решительное принижение, а иногда и отрицание романтического и героического начал. В то время когда многие писатели Запада (братья Гонкур, отчасти Г. Ибсен, К. Гамсун и др.) испытывали влияние декаданса, в русской литературе (наряду с некоторыми «упадочническими» явлениями) поднималась новая волна романтических исканий.

Наконец, на почве романтизма постепенно начинает выкристаллизовываться и представление о революционном герое-мыслителе, вышедшем из самых глубин трудового народа, понимающем закономерности общественного движения и трезво оценивающим уровень народного сознания. Наиболее плодотворное развитие в литературе такое представление о героизме получит позже, прежде всего на основе нравственных и политических идеалов русской социал-демократии. На этой почве в эпоху революционной борьбы пролетариата, озаренного мечтою о новом мире, и возникнет творчество М. Горького, органически связанное не только с реалистическими, но и с романтическими традициями русской литературы.

Итак, развитие в литературе художественных открытий и традиций поэтики русского романтизма, начавшееся со времени его становления, не прекращалось. Подспудное романтическое ощущение мира, которое прочно вошло в художественное сознание с 20-х годов XIX в. и получило отражение и в прозе и в поэзии, постоянно влияло на развитие литературы.

На каждом новом этапе историко-литературного развития продолжалось прямое и косвенное влияние художественных открытий романтизма в литературе. Понять их значение, растолковать их сущность — значит осознать пути движения художественного сознания, направление литературного процесса в русской и мировой литературе.

⁹⁵ Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1954. Т. 3. С. 114.

⁹⁶ Каминский В. И. Романтика поисков в творчестве В. Г. Короленко // Рус. лит. 1967. № 4. С. 83.

⁹⁷ Короленко В. Г. Дневник (19 сентября 1887) // В. Г. Короленко о литературе. М., 1957. С. 415.

РУССКАЯ КЛАССИКА XIX ВЕКА В СИСТЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ ЛИТЕРАТУР

Мы оглядываемся на путь мирового признания русской литературы.

Значение, признание, влияние — процессы взаимосвязанные, однако не тождественные. Хотя едва ли возможно говорить о мировом значении писателя, остающегося практически неизвестным за пределами своей страны, все же эти процессы очень часто не совпадают. Признание может быть запоздалым, замедленным. «Гений века нашего... Да будешь славен на все времена» — так сказал о Шекспире современник и соотечественник, однако общепризнанной эта оценка стала по меньшей мере два века спустя. Сейчас было бы преувеличением говорить, что Пушкин, Лермонтов, Гоголь уже имеют признание, подобное тому, каким во всем мире пользуются Тургенев, Толстой, Достоевский и Чехов, но с мыслью о том, что у России есть писатели мирового масштаба, уезжали из нашей страны многие зарубежные пушкинские, лермонтовские и гоголевские современники.

Иногда мировое признание писателя не отстает — опережает и даже превосходит его отечественную репутацию. Такова, например, судьба Эдгара По, к европейской славе которого американцы до сих пор относятся с известным недоумением. И это недоумение тоже надо оценить, осмыслить как факт литературного развития.

Мировое значение каждой литературы отличается от отечественного именно потому, что писатель попадает в систему других величин. Недостаточно рассматривать всеобщий отклик на любую литературу так, будто эта литература продолжает играть в мире ту же роль, что и у себя в стране, только на гораздо более обширной сцене. Когда писатель выходит на мировую арену, в его творчестве неизбежно оказываются перестроенными некоторые пропорции и переставленными некоторые акценты. Шекспировский культ, воздвигнутый романтиками, прежде всего немцами, сделал Шекспира в известной мере неузнаваемым для самих англичан и, при всей лестности поклонения их национальному гению, вызвал у них некоторое сопротивление в защиту «нашего Шекспира».

Говоря о мировом признании нашей литературы, мы нередко обращаем внимание в первую очередь на узнаваемое и важное для нас, между тем в мировом отклике на свою же литературу мы можем найти и поправки, дополнения к собственным представлениям о наших писателях. Тем же англичанам пришлось в конце концов примириться с особенностями всеобщего отклика на «их» Шекспира, они включили эти особенности в свое понимание шекспировского творчества. Роль пропагандиста нашей литературы за рубежом так замечательно удалась Тургеневу, в частности, потому, что он точно чувствовал аудиторию, которой разъяснял родную

литературу: свои ответы он давал на их вопросы, и никакого насилия над природой отечественной литературы в этом не заключалось, поскольку русская литература действительно содержала отклик на мировые вопросы, а Тургенев хорошо знал, глубоко понимал эти вопросы. Мировая литература ведь не есть только сумма национальных своеобразий, это — целое, основанное на взаимодействии, перекличке, которая не налаживается до тех пор, пока не будет установлен взаимопонятный диалог.

Задача данной статьи заключается в прояснении представлений, сложившихся в мире о нашей литературе, тех наиболее общих, связанных с нашей литературой понятий, которые стали ее общепризнанными приметами и которые как своего рода элементы вошли в мировую литературную систему наряду, скажем, с эпосом (античным или средневековым) или гуманизмом (ренессансным и просветительским), а также с некоторыми более частными категориями поэтики. Если современный западноевропейский писатель отмечает исключительную жизненную полноту изображения в русском романе («У Толстого находишь все», как сказал Морис Дрюон), то обращается зарубежный ценитель нашей литературы именно к такого рода уже столетней давности представлениям, за нашей литературой закрепившимся. Мировое признание национальной литературы запечатлевается, закрепляется в подобных представлениях, они же оказываются в пределах, или на основе, тех же представлений, на языке однажды сложившихся понятий, как в установленных терминах.

«Метод, который сначала кажется столь случайным, невместительным, подчиненным пустякам, выступает как плод утонченно оригинального и тщательно отработанного вкуса, жесткого отбора, безошибочной отделки, достигнутой благодаря контролю, который проводится с такой честностью, какой трудно подобрать что-либо равное, разве что среди самих русских»¹. Так в статье «Русская точка зрения» (1925) писала Вирджиния Вулф, характеризую манеру Чехова и соотнося характеристику с уже известным, устоявшимся мнением о его литературных соотечественниках.

Понятие «русские» — неотъемлемый элемент мирового литературно-критического словаря. За пределами нашей страны это слово употребляется в качестве термина — так же, как говорится (в том числе и у нас) «гречки», «итальянцы», «французы». И подобно всякому термину, понятие «русские» обладает специфическим смыслом, имеет свои границы; это понятие обрело устойчивость и определенную нормативность. Мы говорим «гречки», подразумевая греческих писателей античности; «итальянцы» — это мастера эпохи Возрождения. Такими понятиями обозначается не только национальная принадлежность, но особое явление, однажды сформировавшееся и вошедшее в состав мировой литературы. От последующего развития своей же национальной литературы подобное явление не оторвано. Позднейшего греческого или итальянского писателя, если преобладающая особенность обнаруживается, тоже могут назвать «греком» или «итальянцем» в особом смысле: его творчество, значит, напоминает об исходной норме.

¹ Woolf V. The common reader. L., 1925. P. 225. Ср.: Английские писатели о литературе. М., 1982. С. 231. Об этой итогово-программной статье у нас писали Д. Г. Жданцева, Н. П. Михальская, а также автор данной работы. См. ст.: Необходимая точка зрения // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 301—315.

«Великий век русского романа и, возможно, величайшего романа вообще»², — сказано в новейшей коллективной работе американских славистов и является в свою очередь отражением, утверждением все тех же общепринятых представлений, их отчетливой и как бы итоговой на сегодняшний день формулировкой. Традиционна и расшифровка данной формулы: «Прославленные русские романисты Достоевский, Толстой, Тургенев, а также их менее известные на Западе соотечественники Гончаров, Лесков и Салтыков-Щедрин создают произведения, выдерживающие сравнение с творениями других эпох творческого расцвета: в Афинах в классическую эпоху античности, в Италии времен Ренессанса, в елизаветинской Англии»³. В этой формуле нас не должно смутить отсутствие имен Пушкина, Лермонтова, Гоголя: в том же коллективном труде им посвящены многие страницы, не говоря уже о подробной, приложенной к сборнику хронологии развития русского романа более чем за двести лет — от «Непостоянной фортуны» Федора Эмина до «Выбора» Юрия Бондарева. Собственно, книга открывается Пушкиным, имя которого стоит прямо на обложке, но, стремясь дать своим читателям представление о развитии русского романа за двести двадцать лет, авторы выделяют, как получивший мировое признание вклад, подобный шекспировской эпохе (рубеж XVI—XVII вв.), двадцатипятилетний период, в течение которого возникло исключительное явление, обозначаемое понятием «великий русский роман и, возможно, величайший роман вообще»⁴. И действительно, это мы уже неоднократно слышали, например: «Имя Толстого известно в Англии так же, как в России. Он и Чехов пользуются уважением и любовью английских писателей, и возможно, что русские даже не знают, как глубоки эти чувства. Поэты и писатели России — это люди того же масштаба, что и представители нашей шекспировской эпохи, и мы знаем это»⁵. У самых истоков широкого признания русской литературы уже было сказано: «Это золотой век для великой литературы, тот золотой век, который она переживала у всех юных народов — в Азии, в Греции, в средние века»⁶.

Выделив устоявшиеся представления и приняв их за данное, мы должны в то же время разобраться в них, в их смысле, который при сходстве формулировок, конечно, неоднороден, однако исходным и общим является следующее. «Русский роман», «русские романисты», «писатели России» и, наконец, «русские» — этими выражениями в зарубежном литературном мире обозначается явление, аналогичное нашему отечественному «гамлетизму», «байронизму», той ситуации, когда отечественный писатель нашел за рубежом, как говорится, «вторую родину». «Плоть и кровь» — это выражение употребил Тургенев, говоря о степени усвоения

² The Russian Novel / Ed. J. Garrard. New Haven, 1983. P. 1.

³ Ibid.

⁴ См. об этом в кн.: Мирский Д. П. Литературно-критические статьи. М., 1978. С. 6—10. В той же книге авторы намекают в соответствии со столь же традиционными для них представлениями более широкое понятие «Век Реализма» («Русского реализма»), охватывающее шестьдесят лет — от первых повестей Достоевского до последних рассказов Чехова.

⁵ Томлинсон Ч. Отклики за границей // Исная Поляна / Под ред. И. И. Мицка, С. А. Толстой-Есениной. М., 1942. С. 206.

⁶ Вогюэ М. [Тургенев] // Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1884. С. 68.

Шекспира в России. Мы представляем себе, что это означает: не только многочисленные переводы, постановки, отклики, но и мышление шекспировскими образами, изъяснение с помощью шекспировского словаря в «делах домашних». Тургенев, Толстой и Достоевский, а с начала XX в. Чехов и Горький столь же усваиваются за рубежом, входят в сознание западного читателя, широкого и профессионального, делаются составной частью чужого духовного мира.

«Я начал с Тургенева», — пишет в своей мемуарной книге Хемингуэй⁷. Широко известно это знакомство с нашей литературой одного из влиятельнейших прозаиков XX в. Нам же надо учесть, насколько все Хемингуэем проделанное и здесь описанное типично для литературной обстановки первой трети века. Молодой, начинающий автор бросает дом, родину, сколько-нибудь устойчивое служебное поприще ради того в том числе, чтобы читать Тургенева и Толстого. Популярность Хемингуэя и его автобиографической книги «Праздник, который всегда с тобой» заставила забыть некоторых его предшественников, между тем его старший собрат Шервуд Андерсон в «Истории рассказчика» (1934) и «Мемуарах» (1943) описывает тот же процесс «учения и странствий»: бегство, поиски и — чтение наших писателей, в первую очередь именно Тургенева. И выбор авторов, и набор имен, и порядок их при чтении — все предопределено неписаной и, однако же, выполняемой программой.

Программа формировалась влиятельными писательскими группировками, важнейшей из которых являлся так называемый флоберовский кружок — Флобер и его друзья, писатели-собеседники, в том числе, как известно, Тургенев и Генри Джеймс. Этот писательский ареопаг, международный по составу, собирався у самых истоков нашего века ради обсуждения насущных проблем литературы. Там начали обсуждать и писателей России. Собственно, там, при участии выдающегося, так сказать, полномочного представителя нашей литературы и, главное, под его же заметным воздействием, договорились о некоторых ключевых терминах, выработали некоторые опорные понятия для характеристики и оценки «русских». У флоберовского кружка имелись своеобразные филиалы или аналоги (например, редакция «Североамериканского обозрения»), а также отдельные члены-корреспонденты, участники заочные⁸. Если перечислить литераторов, причастных так или иначе к этому объединению, организационно не оформленному, однако духовно спаянному, то получится весьма представительный список имен. Кроме того, писательские беседы не только «протоколировались» в дневниках и переписке, но многие из интимных записей, отражавших атмосферу кружка, тогда же попадали в печать, и, таким образом, мнения, высказанные на Авиеню Ош (парижский адрес Флобера в начале 1870-х годов), получали огласку, обретали дополнительное влияние. Наконец, со смертью Флобера и распадом кружка беседы не прекратились, их продолжали прежние собеседники — к ним подсоединялись новые, сложилась традиция таких писательских обсуждений, таких кружков, и когда Хемингуэй в начале 1920-х годов

⁷ Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 4. С. 416 («Праздник, который всегда с тобой», гл. «Шекспир и компания»).

⁸ См.: Brewster D. East—West passage: A study in literary relations. L., 1954.

приехал в Париж «учиться писать», он готов был, среди прочего, к подобному обмену профессиональными мнениями.

«Я выбрал „Войну и мир“ в переводе Констанс Гарнет и книгу Достоевского „Игрок“ и другие рассказы», — продолжает рассказывать Хемингуэй. Не только этот выбор, но и впечатление от прочитанного было той же программой в принципе предугазано. «Чудесный мир, который дарили тебе русские писатели. Сначала русские, а потом все остальные. Но долгое время только русские»⁹ — мы читаем это как признание Хемингуэя, на самом же деле Хемингуэй лишь подтверждает получение впечатления, обещанного по меньшей мере за сто лет до этого (первыми, самому Хемингуэю, конечно, неизвестными, пропагандистами русской литературы на Западе) и уже ставшего стандартным. Хемингуэй высказывается как бы от себя, но в действительности он присоединяется к мнению общепринятому, во всяком случае распространенному. Его признания — итоги длительного процесса.

Основные слова, какими Хемингуэй в данном случае пользуется, являются готовыми формулами. Все это, собственно, тоже терминология. И «мир», и даже «только» — определения, устоявшиеся по мере того, как судили о наших писателях такие западные литературные авторитеты, как Мериме и Вогюэ или Генри Джеймс и Джордж Мур. Если бы страницы «Пристрастных портретов» (1887) Генри Джеймса¹⁰ или «Признаний» (1919) Джорджа Мура стояли бы перед нашим умственным взором с той же отчетливостью, как страницы книг Хемингуэя, мы бы почувствовали традиционность следующего утверждения: «У Достоевского есть вещи, которым веришь и которым не веришь, но есть и такие правдивые, что, читая их, чувствуешь, как меняешься сам, — слабость и безумие, порок и святость, одержимость азарта становились реальностью, как становились реальностью пейзажи и дороги Тургенева и передвижение войск, театр военных действий, офицеры, солдаты и сражения у Толстого»¹¹.

В суждениях Хемингуэя о наших писателях нам сейчас важно выделить общепринятое, традиционное — вот почему мы это подчеркиваем, а не для того, разумеется, чтобы принизить значение и силу хемингуэевских признаний. В этих признаниях есть и кое-что индивидуальное; наконец, они замечательно выражены, они поистине отлиты в словесные формулы, и там, где у Джорджа Мура мы находим пространные изъяснения, Хемингуэй отчеканивает афоризм. Правда, и в этом проявляется не только индивидуальный талант, но и обобщающая работа времени,

⁹ Хемингуэй Э. Собр. соч. Т. 4. С. 472.

¹⁰ Из которых лишь недавно мы узнали очерк о Тургеневе. См. этот очерк в прил. к изд.: Джеймс Г. Женский портрет. М., 1981. Впервые на русском языке очерк был опубликован в 1909 г. в журнале «Голос минувшего». Об очерке как своеобразном литературном манифесте см. в сб.: Изображение человека. М., 1972. С. 403—406.

¹¹ Хемингуэй Э. Собр. соч. Т. 4. С. 471. Ср., напр., с характеристикой «Войны и мира» в кн. П. Лаббока «Мастерство прозы» (1921), где прямо говорится о «передвижении войск» (Lubbock P. The craft of fiction. L., 1965, P. 27). См. об этом также в ст. автора данной работы «Толстой, западная литература XX века и проблемы этической цельности сознания» // Л. Н. Толстой и современность. М., 1981. С. 158—160.

прояснившего до предела — до формул — восприятие в начале нашего века на Западе русских писателей прошлого века. И батальные описания Толстого, и пейзажные — Тургенева уже были признаны классикой к тому времени, когда в них вчитывался Хемингуэй, он идет здесь проторенным путем, так же как уже по известному обычаю ехал в Париж, в частности, для того, чтобы читать Тургенева и Толстого, но читает он уже признанное по-своему.

Выделение «пейзажей и дорог» — конечно же полемический выпад, и чтобы его правильно понять, надо учесть исторический и литературный фон, на котором Хемингуэй читал и обдумывал произведения наших писателей. «Было много таких слов, которые уже противно было слушать», — говорится у него в романе «Прощай, оружие» относительно абстрактных и высоких понятий, с добавлением: «...и в конце концов только названия мест сохранили достоинство». Неприятие банальных, стершихся истин, выражаемых «такими словами», не только составляло жизненную установку хемингуэевского героя, но входило в творческую программу Хемингуэя, который вопреки «словам» стремился к выразительно-осмысленной предметности. Таким образом, толстовское «передвижение войск», как и тургеневские «пейзажи и дороги», в которые Хемингуэй не переставал всматриваться многие годы, это в его глазах образцовые творческие создания, несущие при всей видимо непритязательной конкретности глубокое содержание.

Индивидуальной оказывалась именно ориентация уже внутри общего внимания к нашим писателям или же по отношению к ним в целом. Хемингуэй описывает этот выбор в разговоре со своим соотечественником, поэтом-авангардистом, критиком и редактором Эзрой Паундом. Паунд, совершая литературное паломничество, тоже приехал в Париж, но не как Хемингуэй — для того, чтобы «учиться писать», а для того, чтобы учить других и создавать литературные репутации.

«Я спросил, какого он мнения о Достоевском.

— Говоря по правде, Хем, — сказал Эзра, — я не читал ни одного из этих русских»¹².

Ответ Хемингуэй называет честным, однако тут же говорит, что этот ответ больно задел его, поскольку в других случаях умелый организатор литературных мнений пользовался именами русских писателей так, словно их книги хорошо ему известны.

«Связь с реальностью является сутью большого искусства. Таков Гальдос, таковы Стендаль или Флобер, таковы Тургенев или Толстой...»¹³ — писал Эзра Паунд лет за десять до разговора, изображенного Хемингуэем: нужно было укрепить репутацию Джойса, отразив упреки в чрезмерной «жизненности» его произведений. Ведя ту же борьбу, Паунд говорил и о «глубине Достоевского»¹⁴ и, как мы понимаем, не ошибался,

¹² Хемингуэй Э. Собр. соч. Т. 4. С. 472. Эзра Паунд, советуя тут же «держаться французов», имел в виду, конечно, не Корнея или Расина, однако «единственное верное слово», о котором от него слышал Хемингуэй, и есть та стилистическая нормативность, определявшаяся в эпоху Корнея и Расина и составившая отличный признак «французов».

¹³ Pound / Joyce. The letters of Ezra Pound to James Joyce with Pound's essays on Joyce / Ed. F. Read. L., 1967. P. 52.

¹⁴ Ibid. P. 203.

хотя Хемингуэй оказался смущен его признанием именно потому, что полемика разворачивалась у него на глазах, и если он вдруг услышал «не читал», то в печати от Паунда слышали: «Мы не можем, конечно, определить особенности новых писателей с достаточной точностью, если будем навешивать на них в качестве ярлыков имена писателей прошлого, но, поскольку иного способа передать общее впечатление от них у нас нет, мы используем подобную терминологию, усиленно подчеркивая, что любые термины условны. После сделанных оговорок я сказал бы, что Джойс дал на английском языке наибольшее приближение к прозе флорберовского типа, равно как Уиндем Льюис написал роман, который скорее и точнее следовало бы сравнить с Достоевским...»¹⁵ Возможно, Хемингуэй собирался спросить у своего литературного наставника, как современному писателю следует равняться на одного из наиболее своеобразных «русских», на Достоевского, однако все дальнейшие вопросы его были предупреждены признанием, по-своему честным¹⁶.

Расхождение между высказанным Эзрой Паундом печатно и устно относительно русских писателей отражает ту характерную ситуацию, когда о чем-то именно «все говорят», и говорят преимущественно не о текстах — о терминах, об именах, ставших обозначением творческих принципов, а принципы эти уже вошли в общий оборот и становились известны большей частью как раз не из текстов, но через множество косвенных отражений.

Два писателя-американца в Париже говорят о Достоевском. Шервуд Андерсон описал в своих воспоминаниях то же самое, только совершается все лет на десять — пятнадцать раньше и разговор происходит не на парижских бульварах, а на чикагских улицах, что тоже характерно, поскольку Чикаго играл тогда роль Парижа для американских литературных странников, не решавшихся совершить заокееанское паломничество. И вот у Шервуда Андерсона по чикагским улицам шли двое, американец и русский, и рассуждали о том, как на эту улицу поглядели бы Толстой и Достоевский, у кого из современных писателей есть возможность взглянуть их глазами и что, собственно, означает подобный взгляд¹⁷.

А в Лондоне на Обюри-стрит Джордж Мур и Эдмунд Госс, литературные эксперты, спорили о том, кто кого в качестве влияния перетянет — Тургенев или Толстой?¹⁸

О том же говорили и два ирландца, писатель и художник, Джеймс Джойс и Артур Пауэр¹⁹. Джойс знал Пушкина, Лермонтова, конечно, Тургенева, Толстого, Достоевского и Чехова; кроме того, он знал Гончарова и Короленко. В оценках, вообще принадлежащих Джойсу, мы часто имеем дело с тактикой, с наведением на ложный след во имя охраны собственной оригинальности. Так он временно отрещинался от Чехова

¹⁵ Pound / Joyce. P. 89.

¹⁶ Достоверности ради следует отметить, что и о своем знакомстве с нашей литературой Хемингуэй создает представление преувеличенное, говоря, будто он «прочитал всего Тургенева, все вещи Гоголя... Толстого... Чехова» (Хемингуэй Э. Указ. соч. Т. 4. С. 471). Понимать это надо, разумеется, условно, как указание на «целый мир» писателя.

¹⁷ См.: Anderson Sh. Memoires. N. Y., 1943.

¹⁸ См.: Moore G. Avowals. L., 1919.

¹⁹ См.: Power A. Conversations with James Joyce. L., 1974. P. 51—54.

(которого потом называл своим любимейшим писателем той эпохи), иногда ставил Короленко выше Тургенева и ссылался на Лермонтова только ради того, чтобы не оказаться в тени Толстого²⁰. Однако в беседах, записанных Пауэром, Джойс был проще, прямее, реальнее; он старателен и точен в передаче своих читательских впечатлений; он подчеркивает тему «жестокости и страсти» у Достоевского как имеющую центральное значение для новейшей литературы, а поскольку тогда эта тема еще находилась на литературной периферии, то, выходит, Джойс предусмотрел будущее положение вещей: он выделяет «движение жизни» как организующий принцип чеховской драматургии и нарушающий традиционное построение так называемой «хорошо сделанной пьесы». Это удивительная беседа, демонстрирующая не только начитанность, но и заинтересованность, внедренность двух профессиональных западных читателей в нашу литературу. Они обсуждают «русских романистов» в целом, они переходят к деталям, вспоминая особенности сюжетных ситуаций и черты действующих лиц, они говорят так же, как если бы обсуждали уже давнюю, устоявшуюся классику, а ведь речь шла о литературе, читаемой в мире не более пятидесяти лет.

Итак, на протяжении прошлого и первой трети нашего века всюду и везде в пределах западного литературного мира со все возрастающей активностью стали говорить о «русских» — с восторгом, как об открытии, с раздражением и даже страхом, как об опасности, стали использовать понятие «русские» в качестве творческой меры, вроде ампера или кулона, советовали их читать и, как видим, иногда отговаривали. Попробуем разобраться в существе этих настойчивых литературных разговоров, в той или иной, однако уже неизбежной, нормативно-обязательной ориентации на «русскую точку зрения».

«Если мы пытаемся определить качество, которое ставит русский роман столь высоко, то реализм служит решающим словом», — писал в 1942 г. В. С. Притчет, продолжая: «Какая-то еще одна тема всегда чувствуется за непосредственной темой, приподнимающая русский реализм на несколько дюймов над землей. Вот сейчас, как бы говорит нам романист, когда я мою ноги, закладываю имение или совращаю дочь станционного смотрителя, решается судьба России». А в другой статье того же времени Притчет развивал свою мысль: «Большим преимуществом для русских романистов явился тот факт, что они должны были отозваться на русский вопрос, преимуществом явилось и то, что русский

²⁰ Знаменателен в этом разговоре момент, когда возникает имя Пушкина. Зная, что у себя на родине Пушкин занимает положение исключительное, Джойс всматривается в пушкинский текст — «Капитанскую дочку» — и все же не находит опоры для впечатления, которое бы соответствовало известной ему высочайшей репутации автора. Для Джойса это всего лишь простая, «чересчур торопливая» история «для школьников». «Не понимаю, — говорил Джойс, — как можно это предпочитать другим русским, таким, как Толстой, который создал примерно то же самое, только в большем масштабе, или же Чехов». Момент характерный, ведь сам Джойс стоял за простоту предмета. В чем же дело? Западный читатель проходит в данном случае ту же эволюцию, которая развертывалась и на родине Пушкина. Его проза одно время и Толстому казалась слишком простой. У нас пушкинская проза однажды была названа «акварельной» (К. Леонтьев). Джойс со своей стороны вспоминает для сравнения Греза и Ватто.

вопрос стал всемирным вопросом — о значении и необходимости подъема масс»²¹. Притчет писал так во время второй мировой войны, когда решение «русского вопроса» оказалось связано с участием его собственной страны. Под натиском чрезвычайных событий проявилась давно — общими усилиями — формируемая мысль о каком-то специфическом композиционно-содержательном присутствии в русской литературе ее страны и народа, словно это и есть главные персонажи этой литературы, неизменно в ней действующие среди других персонажей. Притчет сформулировал ответ на вопрос, давно за рубежом поставленный, прежде всего в отношении нашей страны, и полученный в том числе через литературу.

Ранние отклики на произведения наших писателей показывают: внимание европейских, а затем и американских читателей привлекли после Крымской войны русская литература вместе с Россией. Интерес к русской литературе — это одна из сторон, одно из последствий возрастающего престижа России. Естественно, возникает вопрос: почему же русская литература вошла в круг международных интересов после войны проигранной, а не победной? Вступление в Париж после торжества над Наполеоном литературным «вторжением» не ознаменовалось. Видимо, хотя у нас и не было к тому моменту мощной литературы, какая сложилась вскоре, все же объяснение парадоксу следует искать с воспринимавшей стороны.

Усилия самых ранних пропагандистов русской литературы за рубежом, говоривших о Пушкине, Лермонтове и Гоголе, упирались в некое безразличие, имевшее своей основой чувство самодостаточности: пока вакансии не откроется, писатель не попадет в сложившуюся систему литературных величин. Влияние русской литературы было подготовлено не только собственной ее зрелостью, но и готовностью других литератур испытать влияние. Когда на Западе вывилось описанное Гегелем «омирщение» культуры, выразившееся уже не только в освобождении от власти церкви, но — упадке духовности, тогда этот дефицит и был восполнен «русскими»²². Ясно, это не момент — процесс, соответственно и усвоение русской литературы западными читателями совершалось по мере обострения «секуляризации».

«Его гений, — писал о Тургеневе Генри Джеймс, уже подводя итоги в 80-х годах — выражал для нас душу славянства; его голос говорил от имени смутно представляемых нами масс, о которых ныне мы все чаще и чаще думаем как об ожидающих где-то там, в серых пространствах Севера, своей очереди для выхода на арену цивилизации»²³. Вот истоки прочитанного нами у Притчета — изначальное формирование взгляда на нашу литературу, который станет общим. В этом высказывании хорошо передана модальность ожидания, через характерно джеймсовскую осторожную оговорочность тем объективнее, неотвратимее проступает необходимость

²¹ Pritchett V. S. Living novel. L., 1946. P. 220.

²² Тезис, развитый Н. Я. Берковским в его книге о мировом значении русской литературы, написанной в 40-х и вышедшей в 70-х годах. В книге Оуэна Чадвика «Омирщение европейского сознания в XIX веке» специальный раздел посвящен положению русской литературы в этом процессе. См.: Chadwick O. The secularization of the European mind. Cambridge, 1975. P. 244—249.

²³ James H. Partial portraits. Ann Arbor, 1970. P. 292. Ср.: Джеймс Г. Иван Тургенев // Джеймс Г. Женский портрет. М., 1981. С. 507.

для просвещенного, очень начитанного западного читателя узреть «душу славянства», услышать голос еще одного, пока для него почти неведомого народа. Этот народ уже не раз заявлял о себе на арене истории, однако лишь теперь, под натиском своих внутренних проблем, внимание Запада обращается вновь, в том числе к литературе как бы нового народа.

«Конечно же это не случайно, что тургеневские „Записки охотника“ появились впервые в английском переводе в 1854 г., в год начала Крымской войны, и столь же не случайно, что в том же году польский эмигрант Лаш Смирна опубликовал переделку „Мертвых душ“ под названием „Домашняя жизнь в России“, где было скрыто настоящее имя автора и все подано будто описание реальных событий», — отмечает историк-литературовед, интересующийся «французско-немецкими откликами на русский роман в связи с политическими событиями за последние 130 лет»²⁴. В тот момент, перед войной, русская литература использовалась в целях возбуждения антироссийских настроений. После войны положение изменилось.

Положение начало меняться уже во время войны. Перемены отразились, например, в стихотворении Альфреда Теннисона «Атака легкой кавалерии» — о потерях англичан под Балаклавой. Стихи эти, ставшие хрестоматийными, обычно классифицируются как ура-патриотические, даже шовинистические, но при конкретном рассмотрении оказывается, что это не совсем так. Патриотические чувства здесь окрашены горечью и почти никакой враждебности к противнику не проявляется. О противника, сильного своей устойчивостью, разбивается безрассудный героизм английских всадников — так представлено дело поэтом, и надо учесть, что именно те, кто выучивал стихи Теннисона наизусть, будут потом вчитываться в «Севастопольские рассказы» Толстого ради разгадки плачевно памятного балаклавского эпизода Крымской войны. Среди тех, кто воспитывался на том и на другом произведении, оказался, скажем, Редьярд Киплинг, который одним из первых заинтересовался тем, о чем впоследствии многие со вниманием читали у Толстого, — передвижение войск, театр военных действий, офицеры, солдаты и сражения; читали, понятно, не ради исторического или этнографического интереса, но для того, чтобы в художественном изображении войск увидеть открываемую искусством истину об этом народе.

«Как умирают русские солдаты» — именно этого оставшегося незавершенным и в свое время не опубликованным толстовского рассказа Киплинг, разумеется, не мог читать²⁵, однако интересовался он в произведениях Толстого ответом, в первую очередь, на такой вопрос. Таков вообще был основной вопрос, обращенный к России, — о внутренней, объеди-

²⁴ Уэллек Р. Русский роман XIX века в английских переводах и американская критика // *The Russian novel*. . . Р. 241—242.

²⁵ Что именно читал Киплинг, сказать трудно не только в отношении русской литературы из-за совершенно особой позиции его семьи, в первую очередь жены, не допускавшей посторонних во внутренний мир писателя ни при его жизни, ни после смерти. Однако известно, что на формирование Киплинга большое влияние оказал учитель военной школы, который как раз после Крымской войны оказался в России, а впоследствии рассказывал будущему писателю о Пушкине, Лермонтове и Гоголе. О том, насколько Киплинг ценил Толстого, говорит тот факт, что он вошел в состав юбилейного комитета, созданного в Англии в связи с восьмидесятилетием Толстого.

ниюющей силе, которая при всех внутренних противоречиях, известных зарубежному наблюдателю и, в свою очередь, изображаемых русской литературой с поразительной открытостью, тем не менее делает Россию монолитным гигантом. «Каждый человек выполняет у него всякое дело, как ремесло»²⁶, — писал, в частности, Вогюз о толстовском изображении солдатского героизма, неброского, «негероического», проявляющегося «в порядке вещей», когда человек не выступает из ряда вон, а, напротив, всего лишь «остается на своем месте». И тот же Вогюз подчеркивал у Толстого своего рода конгенитальность, глубокое взаимное соответствие изображаемого и способа изображения. «Мы, — писал он, подразумевая привычные для западного читателя нормы, — ожидаем от романиста, что он выберет некое конкретное лицо или какое-то событие из хаоса лиц и событий вообще, а затем тщательно представит нам объект своего выбора. Русский же писатель, влекомый желанием подчинить все детали общей идее, предпочитает не разобщать те тысячи нитей, которые связывают отдельного человека, или отдельный поступок, или же какую-то мысль в единый мир, он никогда не забывает о том, что любая деталь связана с целым и зависима от целого»²⁷.

С Запада всматривались в Россию через ее литературу, стремясь постичь силу, устойчивость, самобытность особого «мира». «И проглядели в русском романе революцию», — уже нам современные, новейшие исследователи говорят по адресу первых пропагандистов нашей литературы тех времен, прежде всего в отношении Вогюза²⁸. Здесь, однако, необходимо выдержать оценку и точку зрения историзма. Переживая у себя одну революцию за другой, западные наблюдатели хотели как раз понять, почему же, несмотря на внешние и внутренние потрясения, в России революции не происходит. Русский роман они воспринимали как отражение совершенно особого состояния, когда хаос оказывается какими-то центростремительными силами укрощен, организован. «Дело художника двойное, — писал о Толстом Вогюз, — он как зеркало, которое собирает лучи и отражает их назад с удесятенной силой, палящие, зажигающие огонь»²⁹. В толстовском творчестве Вогюз видел концентрацию той самой энергии, что движет Россией. Ему, как и другим зарубежным истолкователям нашей литературы, не нужно было видеть, что в России все переворачивается, им важно было понять, почему в этом «мире» все каким-то образом укладывается. Вогюз говорил о «нравственном мире» Толстого и подчеркивал, что Толстой «псюду проникает тем внимательным неумолимым взглядом, который одновременно удерживает как форму, так и сущность вещей, срывает повсюду маски и заглядывает во все сердца»³⁰. Проникновение в сущность и удержание формы, по логике Вогюза, отражает явление, не разрушая его; действительность, передаваемая Толстым, остается в своих правах, все в той же чреватой противоречиями и сохраняю-

²⁶ Вогюз М. Современные русские писатели. М., 1887. С. 28.

²⁷ Там же. С. 285.

²⁸ Таков вывод О. Чадвика. См.: Chadwick O. The secularization of the European mind in the nineteenth century. Cambridge, 1975. P. 245.

²⁹ Вогюз М. Современные русские писатели. С. 10.

³⁰ Там же. С. 14.

³¹ Вогюз М. Современные русские писатели. С. 6.

щейся цельности. «Это протекает жизнь, унося на своих волнах сердца людей, раскрытые во всей сущности и правде жизненных движений»³¹ — так формулировал Вогюэ свое основное впечатление от «Войны и мира», и, как мы уже слышали, до наших дней в отзывах других зарубежных писателей доносятся отголоски того же мнения³².

Вогюэ создал некую картину русской литературы, образ русского романа — таков, в свою очередь, единодушный приговор современных исследователей. Имеется в виду, что впечатление от романов не совпадает с истолкованием, предложенным Вогюэ. Иди от интерпретации к тексту, читатель не найдет ей подтверждения³³. Вовсе не найдет? Вогюэ выделил, особо подчеркнул, по-своему эмоционально окрасил, но все же не выдумал ту тенденцию³⁴, которую определил как центральную в русском романе, которая, по его мнению (ставшему до известной степени общепринятым), отличает «русский роман» от аналитически-отчужденного, чисто критического отношения французской литературы того же времени к своему жизненному материалу.

Впоследствии, когда у нас в самом деле прогремела революция, нашу литературу стали на Западе перечитывать в свете совершившегося, теперь уже специально высматривая бунтарство³⁵. Но этот пересмотр произошел не сразу, инерция прежних представлений была очень велика, и в частности хемингуэевские рассуждения о «мире», о «дорогах и пейзажах» выдержаны в русле изначального истолкования, близкого, по нашей критической номенклатуре, к почвенническому³⁶.

В 80-х годах прошлого века, иначе говоря — сто лет назад, в «Дневнике» братьев Гонкур (который в то время вел уже только один из братьев — Эдмон Гонкур) появилась такая знаменательная запись: «Русский роман обязан сейчас своим успехом чувству досады, которое вызвал среди благонамеренных ученых литераторов успех французского натуралистического романа: они искали средства помешать этому успеху. Ведь бесспорно, это то же самое: та же реальная жизнь людей, взятая с ее печальной, человеческой, не поэтической стороны. И ни Толстой, ни Досто-

³² Так, в частности, и говорит Морис Дрюон: «Да, у Толстого находишь все... Нам никогда не удастся воссоздать эту полноводную реку жизни» (Москва. 1978. № 9. С. 23). Наш современник-француз как бы отвечает через нашу голову своему предшественнику-соотечественнику. Конечно, не только с нами, но и с Вогюэ говорит Дрюон, вспоминая «полноводную реку жизни». Он, однако, забыл, какой именно смысл имела эта метафора у Вогюэ: не количественного насыщения, а непрерывности.

³³ С книгой Вогюэ спорили в свое время, его позицию подвергают критике и сегодня. См. об этом в ст. Т. Л. Мотылевой в наст. изд.

³⁴ О той же тенденции Вогюэ мог, например, прочесть в статье А. И. Горьена «Новая фаза в русской литературе» (1864), которая появилась на французском языке. См.: Прийма Ф. Я. Русская литература на Западе. Л., 1970. С. 121.

³⁵ Родившийся в границах Российской империи, на Украине, Джозеф Конрад, потомок польских повстанцев, раньше других на Западе говорил о чреватости русской литературы глубочайшим, грозящим революцией недовольством. Его мнение оказало затем воздействие на Томаса и Генриха Маннов.

³⁶ Шервуд Андерсон, перечисляя, как американец, крупнейших писателей, представителей нашей литературы, подчеркивает вызывающие у него зависть качества: «Как глубоко великие мастера... уходят в почву, возрастившую их. Как хорошо знали они свой народ и с каким безграничным тактом и проникательностью говорили о нем» (История рассказчика. М., 1934. С. 268).

евский, ни кто-либо другой не выдумали этот род литературы. Они заимствовали его у Флобера, у меня, у Золя, щедро сдобрив его Эдгаром По. Ах, если бы под романом Достоевского, которому так изумляются, к мрачным краскам которого так снисходительно относятся, стояла подпись Гонкура, какой бы поднялся вой по всему фронту! И вот человек, нашедший этот ловкий способ отвлечь внимание от нас, человек, который так непатриотически помог чужестранной литературе воспользоваться расположением и восхищением, да, восхищением, принадлежащим нам по праву. — это г-н Вогюэ»³⁷.

Мы последовательно рассмотрим, в чем прав и в чем не прав был Гонкур. Но сейчас отметим: автор замечательного дневника имел все основания чувствовать себя отомщенным, если бы знал, что в то самое время, когда ему казалось, будто достижения французских писателей ущемляются за счет признания русской литературы, в это самое время в России один читатель, которому суждено было впоследствии обрести громадный литературный авторитет, думал, что французы ищут все-таки лучшие русских, что мастеров, равных Флоберу, в русской литературе нет. Это, конечно, молодой Горький, и для него Стендаль, Бальзак, Флобер «действительно гениальные художники, величайшие мастера формы, таких художников русская литература еще не имеет»³⁸. Как видим, опять переключки, и в ходе переключки, осознанной или невольной, вырисовывается масштаб проблемы.

Горький всматривается в страницы крупнейших французских писателей, которые поражают его «своим замечательным мастерством»³⁹. А французы в это же самое время читают Тургенева, Толстого, Достоевского, восполняя какую-то ощущаемую ими в своей литературе нехватку. Правда, один из французских читателей-профессионалов думает: «Это то же самое»⁴⁰, — но мировое значение писателя является именно мировым, осознается общими усилиями. Мыслители немецкие разъяснили Шекспира. Французские поэты открыли Эдгара По. Так происходит постоянно, и не потому, что каждый народ не способен оценить собственного достояния, а потому, что проблемы, поднимаемые литературой, требуют многосторонне-коллективных усилий. Силы одной литературы уходят подчас лишь на постановку вопросов, ответить же на них оказывается суждено уже другой литературе.

Самобытность нашей литературы потому и была так прочна, что она прошла школу, проверку. Крупнейшие наши писатели с величайшей скромностью и с исследовательско-исторической скрупулезностью определяли особенности своего национального облика. Они не только читали своих зарубежных предшественников и современников с исчерпывающей полнотой, не только вчитывались, всматривались в их произведения профессионально, они прямо — своей рукой — осваивали и перерабатывали тексты западных предшественников. Пушкин переводил и перерабатывал

³⁷ Гонкур Э. и Ж. Дневник. М., 1964. Т. С. 445- 446.

³⁸ Горький М. О том, как я учился писать. М., 1940. С. 29.

³⁹ Там же. С. 28.

⁴⁰ Таков взгляд осведомленного профессионала, который сам, без побочных источников, видит уже известные мотивы и приемы. Эдмон Гонкур не читал статьи Достоевского об Эдгаре По, однако он усмотрел, что Достоевский читал Эдгара По.

Шекспира, Гёте, Вордсворта, Байрона, Саути; Лермонтов в той же роли выступал по отношению к Гёте и Байрону; чтение Диккенса было учтено Гоголем при создании новой, окончательной редакции «Мертвых душ»; Тургенев переводил Флобера; Достоевский начинал свой литературный путь как переводчик Бальзака; Толстой студийно, не ради хлеба насущного, но в порядке «литературной учебы», переводил Стерна, и вообще никто, пожалуй, из великих писателей с такой специальной заинтересованностью не присматривался к своим литературным сотоварищам, зарубежным и отечественным, как делал это Толстой: следы прочитанного очевидно проступают в его собственном творчестве не как подражание, но как продуманный учет уже сделанного и еще не сделанного другими. Особенно в этом плане характерно толстовское отношение к Тrolлопу, после чтения которого Толстой, высоко оценив мастерство крупного, но все же второстепенного английского писателя, так и сказал: «У него свое, а у меня свое. Знать свое или, скорее, что не мое, вот главное свойство искусства»⁴¹. И Толстой определил «свое» с точным учетом «чужого». Чехов редактировал переводы Дюма, не говоря о том, что с максимальной профессиональной заинтересованностью он читал и Бурже, и Мопассана; от него слышали формулировку: «После тех высоких требований, которые поставил своим мастерством Мопассан, трудно работать»⁴². И сам он работал с учетом этих требований, буквально перекликаясь, как бы переговариваясь через свою прозу с французским современником.

Подобную перекличку необходимо отличать и от подражания, часто «пиратского», воровского, без ссылок на первоисточник, и от так называемых «пастишей», откровенных вариаций в духе известного образца. Если исследователи обнаружили в чеховской «Чайке» аллюзии из мопассановского рассказа «На воде», то, вероятно, назначение их таково: Тригорин — тип популярного беллетриста, пишущего в духе текущей моды, в том числе моды на Мопассана; вводя аллюзии, изображая эту моду, как и другую — символизм, Чехов от любой моды дистанцируется, ставит новые требования. У Чехова подразумеваемой, цитатами обозначенной прозой Тригорина закрывается мода на Мопассана; представленной пьесой Треплева предвосхищается мода на Метерлинка (который был уже своими стихами известен в пору появления «Чайки»). Таково творческое назначение текста в тексте, литературы в литературе, как «сцены на сцене», известной с шекспировских времен, — учет уже поставленных требований, их выполнение и дальнейшее продвижение к очередным требованиям. До 20-х годов нашего века такое представление о творческом наследовании в западноевропейской и американской литературе сохранялось, но затем, за невозможностью выполнить новые требования (скажем, в освоении повествовательного времени), среди европейских и американских писателей распространилось либо открытое травестирование предшественников, либо это своеобразное запутывание следов, упрямое непризнание преемственности. Поэтому если писатель прошлого века охотно соглашался признать

⁴¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 48. С. 64. Точно так же Толстой прямо указывал на Стендаля как на литературный ориентир, который он учитывал, разрабатывая тему войны.

⁴² А. П. Чехов о литературе. М., 1955. С. 300 (Свидетельство И. Бунина).

своих предшественников, притом — истинных, то современный писатель в отношении своих очевидных ориентиров обычно твердит: «Не читал!» — либо наводит на ложный след, называя «источники», придумываемые задним числом, и тем самым охраняя свою «оригинальность».

Итак, мировая литература вошла в нашу плоть и кровь, оказавшись фундаментом того сочувственного отношения к «священным камням Европы», о котором Достоевский говорил ясно и не один раз, и эта же очевидная для профессионального зарубежного читателя усвоенность мирового опыта послужила фоном самобытности нашей литературы. Русской литературой был выдержан порядок и ритм плодотворно-правильного наследования общему опыту, что и выявило на мировом фоне естественную оригинальность наших писателей. Тут не было межнационального соревнования или спора за приоритет, тут действовало условие стабильности, принятое нашими писателями, которые понимали, что они живут не только в другой стране, но еще и в другую, более раннюю, эпоху по сравнению со своими зарубежными современниками — точнее, в различных эпохах одновременно. Русская литература «была двигателем общеевропейского процесса истории в аспекте русской действительности», т. е. оказалась силой, совместившей разные процессы, разные исторические стадии. «Это и вывело ее вперед по сравнению с другими литературами, учтено ею и использовано на свой лад»⁴³.

«Почему же столь различны наши впечатления?» — спрашивал Вогюэ⁴⁴, не уходя от сопоставления «русских» с западными писателями и даже специально сходство их подчеркивая. Словно вместе с Эдмоном Гонкуром он находил «то же самое»⁴⁵, выявляя в русском романе для западного наблюдателя узнаваемое, имеющее своим формальным первоисточником литературу европейскую. Он говорил о тех повествовательных «инструментах», которые Тургенев «заимствовал у нас», т. е. у своих зарубежных предшественников. Казалось бы, совсем как Гонкур он прослеживает литературные источники «Войны и мира» и делает это, надо признать, пронизательно, если учесть, что творческая история толстовского романа была тогда неизвестна. Желая дать западному читателю самое общее впечатление о толстовской эпопее, Вогюэ предлагает представить «Отверженных» Гюго, как бы переписанных Диккенсом и затем еще раз проработанных Стендалем. Производя подобные сопоставления и устанавливая генетику повествовательных средств, Вогюэ в то же время не только повторяет вопрос о различии впечатлений, достигаемых с помощью тех же «инструментов», но подразумевает этот вопрос непрерывно, навсвязь. Разве Гонкуры, и тем более Флобер, не стремились проникнуть «во все сердца»? Не было ли их целью непосредственное, неприкрашенное воспроизведение жизни? Все то же самое, готов согласиться Вогюэ — и тут же подчеркивает различие.

«Пора снабдить искусство неумолимым методом и точностью естественных наук» — так говорил Флобер⁴⁶. Толстой тоже неумолим, говорит

⁴³ Гукковский Г. А. Реализм Гоголя. М.: Л., 1959. С. 13.

⁴⁴ Вогюэ М. Современные русские писатели. С. 47.

⁴⁵ Дневниковая запись Гонкура относится к 1881 г.; книга Вогюэ вышла в 1886 г.; собирая под одну обложку свои статьи, Вогюэ, видимо, учел полемику.

⁴⁶ См.: Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935. С. 15.

Вогюз, русский писатель в свою очередь срывает маски и заглядывает в суть явлений, но в отличие от Флобера или Гонкуров, оставляющих нас как на высохшем островке, лицом к лицу с открытой, безрадостной истиной, у Толстого полноводная река жизни мчит нас дальше.

«Вот корень идеи, — подводил итог наблюдениям над русской литературой Вогюз, — современный человек страдает под гнетом своего разума, но тщетно: ведь разум не может объяснить ему целей жизни»⁴⁷. Понятно, речь идет о «разуме» позитивистской «научности», эквивалент которой хотели дать в своем творчестве некоторые французские писатели, те же Гонкуры. Вогюз с размахом и блеском красноречия использовал аргументы, которые давал ему в этой полемике русский роман в лице Толстого и Достоевского. Беда в том, что он ограничивал свои цели этой полемикой: используя наших писателей как средство в споре со своими соотечественниками, Вогюз не учитывал более широкий контекст международного диалога. А возможно, и не хотел учитывать, поскольку это заставило бы его внести еще один национальный мотив, поистине не нужный ему, политику, стремившемуся, помимо всего, укрепить связи русско-французские за счет немецких. У Генри Джеймса, не ставившего себе подобных задач, мы этот мотив находим. «Разумеется, он принимал их не без оговорок и не без разбора, — рассказывает американский писатель о связях Тургенева с кружком Флобера, — не говоря уже о том, что за спиной у него имелись просторы его необъятного славянского воображения и германская культура, доступ куда ему был широко открыт, однако, насколько я понимаю, „днуки Бальзака“ не могли за ним туда же свободно последовать»⁴⁸. Иными словами, Тургенев вел задушевное, профессиональное общение со своими французскими собратьями, в то же время общаясь как бы через их голову с некоторыми видными ему и для него крайне важными исходными ориентирами, определившимися еще в предшествующую, романтическую эпоху, к которой Тургенев принадлежал духовными корнями.

В мировой перекличке русская литература дала ответ немецкой классической философии и романтической эстетике — мы разделяем мнение тех, кто указывал на эту ситуацию. Не всем сторонним наблюдателям типа Вогюз был явствен постоянный внутренний, согласный и полемический разговор русских писателей с мыслителями, определившими проблематику и понятийный аппарат (начиная с «реализма» и «народности»), которые поистине вошли в плоть и кровь творческих поколений начала XIX в. и затем передавались преемственно. Пушкин, родоначальник новой русской литературы, спорил с ранним нашим гегельянством и шеллингианством, но с чем, собственно, он спорил? С чересчур пылким и умоизрядным неопитством, а ведь, по существу, крупнейшие литературные явления масштаба Шекспира воспринимались через призму той же философской мысли. Мышление шло в терминах этой философии. Вопрос о сущности, о явлении и сути, о народной и человеческой судьбе, о силах, движущих историей, о том же рассудке и разуме, о разуме и чувстве.

⁴⁷ Вогюз М. Современные русские писатели. С. 147.

⁴⁸ James H. Partial portraits. P. 302. Ср.: Джеймс Г. Иван Тургенев // Указ. соч. С. 512.

об истине и пользе, о границах познания, о свободе воли и предопределении, о прекрасном и нравственном, о цене прогресса и силе самобытности — все же это было философией взрыхлено, как почва, на которой потом росли наука и литература. Россия ответила германской философии своей литературой, прежде всего романом; именно русский роман и поразиł западных внимательных читателей: не поучает, не развлекает, не «историю рассказывает» и в то же время, не являясь по жанру «философским», решает вопрос об истине.

Мысль о сущностной правдивости подлинного искусства, высказанная в романтическую эпоху, нашла у нас отклик и разностороннее развитие. Лучшие духовные силы были привлечены к искусству как исключительно результативному средству овладения истиной. Правда в искусстве, в литературе понималась именно как истина — постижение сути жизненных явлений, ускользающих в своем многообразии от взгляда нехудожественного, нетворческого. Эта особая нагрузка на литературу, особые требования к ней и дали неповторимые результаты. Если вклад наших писателей в мировую литературу называют, по основным признакам, реализмом, то, как мы уже видели, тут же следует оговорка относительно специфического значения этого понятия. Иначе говоря, в терминологии международной «реализмом» называется нечто иное, и Вогюэ, например, для того чтобы оттенить особенности наших писателей, говорил об их методе — «мистический реализм». Да, так сложилось: понятие «реализм» оказалось, по сравнению с нашим современным пониманием того же термина, сужено. «Люди не хороши и не плохи, они лишь в большей или меньшей степени несчастны и заслуживают сочувствия» — такова была формула, определявшая на Западе своеобразие русской литературы.

«Не хороши и не плохи» — это как раз вполне знакомый западноевропейской литературе взгляд на персонажей, изображаемых действительно еще у Эдгара По с разными причудливо-парадоксальными дозировками «добра» и «зла» в характере, а затем получающих у Флобера законченную, как бы «объективную», объемность. А вот к тому, что Вогюэ называл «мистическим» (Томас Манн впоследствии назовет «святым») и что необходимо было как-то назвать на фоне реализма западноевропейского во избежание путаницы, относится «сочувствие».

Нельзя думать, будто, на взгляд зарубежных читателей, русская литература прощала и оправдывала то, что те же французские «реалисты» постигали в неприкрашенно-безрадостной сущности. Не следует также думать, что речь шла о сострадательной тенденции, вторгающейся в повествование. Подразумевался принцип, подчиняющий себе повествование таким образом, что персонаж, каков он ни есть, сочувствие поистине заслуживает: раскрывается как достойный сострадания.

«Народность» — идея, имевшая в концепциально-формулировочном виде по меньшей мере полудекадную давность к тому моменту, когда она привилась у нас, идея вошла в плоть и кровь и затем была возвращена узнаваемой по своим источникам, однако преобразованной, расширенной, обогащенной. Уроки шекспировские (как понимали шекспировскую народность романтики), уроки вальтер-скоттовские и куперовские, разумеется, просматривались через воплощение этой идеи. Вогюэ, по своему обыкновению, смело сравнивал толстовского дядю Ерощку из «Казаков»

с Нати Бумпо, следопытом Купера, и говорил, что это, конечно, то же самое, но не подражание и повторение, а развитие того же типа. Кавказ, осваиваемый русской литературой, он не мог не сравнить с отдаленно-экзотическими краями, уже вошедшими как площадка для действия в другие европейские литературы. Эти сравнения как раз и позволили нащупать ту особенность русской литературы в отношении ее к своему материалу, которая была «связью с жизнью», конечно же свойственной всякому большому искусству, но и совершенно исключительной, невиданной.

Западные писатели в то время не жили так — в такой степени и в таком контакте — той жизнью, которую изображали, — вот вывод многих зарубежных наблюдателей. Конечно, судьба писателя находится вне текста, за строкой, но ведь в строках, в тексте все сказывается, и в поисках источников особого впечатления, получаемого от произведений «русских», был открыт особый мир, еще живущий по тем законам, которые в Западной Европе уже не действовали.

Особое общественное положение писателей в России привлекло зарубежных наблюдателей сразу, как только они стали к нему присматриваться. И удовлетворен их интерес на первых порах был не кем иным, как Пушкиным, который в письме к А. де Баранту дал, в сущности, социологический очерк положения русского писателя. И его разъяснения не были оставлены без внимания или забыты. Если можно сказать, что тургеневские оценки до сих пор просматриваются в системе зарубежных суждений о русской литературе, то и пушкинские пояснения путем многих косвенных отражений сыграли свою роль в формировании общепринятого мнения о литературе как социальном учреждении. Здесь нет места проследить эволюцию представлений о литературе как хронике или картине общества, о литературе как украшении или дополнении общественной жизни к представлениям о литературе как социальной силе, о роли литературы как социального института. «При отсутствии устойчивых общественных учреждений таковым становится литература», — писал де Барант. В его суждениях сказывался опыт Великой французской революции, полагают современные социологи⁴⁹. Можно добавить, что сказывался в его суждениях (а стало быть, и в понятиях современной социологии) и опыт общения с Пушкиным. Пушкин привил мысль об особом положении писателя в России, мысль, которую потом популяризировал не только де Барант, но и Мицкевич, читавший лекции в Париже. Ту же мысль дополнительно разъяснил и на собственном примере Западу проиллюстрировал Тургенев. Зерно той мысли заключается в том, что литература — часть общества; писатель не «рисует», не «развлекает» общество — он принадлежит обществу: дистанция между ними нет. И хотя Пушкин настаивал на профессионализации, т. е. на узаконенной возможности зарабатывать литературным трудом, он ставил под сомнение существование «класса литераторов». В подобной установке имеется, конечно, противоречие (как возникнет противоречие и в намерении Бодлера «зарабатывать бескорыстно»), но для конкретных условий России действительно возможен был, в силу исторических особенностей, тип писателя

⁴⁹ Levin H. Literature as institution (1946) // Criticism. N. Y., 1948. P. 552.

являющегося дилетантом по своему социальному положению и профессионалом по характеру своего труда. Нам сейчас важно подчеркнуть эту замеченную иностранцами неотделимость русского писателя от общества: не властелин, окидывающий взором «свой край», как Вальтер Скотт, и не экзотический «местный бард», вроде Роберта Бернса, рассматриваемый как диковина, это человек, слитый со своим «миром», а этот «мир» в то же время не какая-либо «местность», ограниченно-отдаленная площадка для действия, но поистине мир, многослойный и полнокровный.

«Писатель — вождь своего племени, вместилище множества смутных идей, отчасти даже создатель своего родного языка, поэт в древнем и полном смысле этого слова, поэт-пророк»⁵⁰. Одним словом, это гомеровское положение современного писателя, что тоже противоречиво, однако плодотворно противоречиво. Если русский писатель в лице Тургенева выступал патриархом-пророком, символом своего отечества, то западные литераторы чувствовали себя совершенно в иной обстановке. Даже резкое расширение читательской аудитории, которое в России было предметом благих мечтаний, служило на Западе не поводом к оптимизму, а, напротив, обостряло все то же чувство потерянности, отчужденности писателя от наименее значительнейшей части окружавшего его мира.

Рецензируя «Дневник» братьев Гонкур, Генри Джеймс, посылавший в это время из Парижа корреспонденции за океан, отметил резкое, сознательное и неизбежное сужение писательского кругозора. Хотя он видел в этом чисто личный недостаток таких писателей, как Гонкуры, но в статье «Будущее романа» (1899) он, делая выводы, свидетельствовал: «Опубликованная издательская статистика огорчительна и, кажется, послужит причиной многих трудностей. То, что обычно считалось „хорошим“ вкусом, ныне просто не соответствует положению вещей: мы совершенно очевидно оказываемся перед лицом миллионов, для которых вкус существует на уровне темного, неясного, самого непосредственного инстинкта. В сиянии железнодорожных книжных киосков, перед витринами большинства книжных магазинов, особенно в провинции, в рекламных объявлениях еженедельников и еще в самых разнообразных местах это предпочтение пристрастиям большинства торжествует, оставляя разве что уголок для чего-то качественно иного по сравнению с горами изданий по спорту и атлетике или по старому и новому богословию»⁵¹.

И вдруг оказывается: есть страна, где писатель существует в органическом единстве со своей аудиторией, чувствуя себя представителем всего народа; край, где в натуре сохранились условия, которые романтикам и сто лет назад ради подтверждения своих теорий приходилось искать в отдаленном прошлом или же стилизовать, допридумывать «древние памятники» и «народных бардов». При этом участник того же флорсовского кружка понимает всю разницу между своим отношением к Тургеневу и отношением, скажем, Вальтера Скотта к Роберту Бернсу: хотя Вальтер Скотт встретил Бернса, будучи еще мальчиком, он рассматривал его, при всем к нему почтении, как нечто экзотическое. В русском писателе его зарубежные друзья видят равноправного и даже «перегнав-

⁵⁰ Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1884. С. 67—68.

⁵¹ James H. Selected literary criticism. Harmondsworth, 1963. P. 249.

шего», презвошедшего их современника, в личности и творчестве которого ярко выраженная индивидуальность сочетается с народностью.

Конечно же то были особые, исключительные, по-своему неповторимые условия, в которых выработалась фаланга творцов, поразивших и тех читателей, что были от подобных условий далеки. Для возникновения подлинного произведения искусства чрезвычайно многое должно совпасть, совместиться, это говорил Толстой («Что такое искусство?», гл. XI). И вот, судя по всему, совершилось такое совмещение и разительных социальных противоречий, и культурной зрелости; тут реально существовали эти типы, представляющие редкостное сочетание изысканности и простоты, эти люди, которые одновременно были патриархальны и современны, несли в сознании запластования многих эпох, были в одно и то же время уникальны и, «как все» (из их среды), сочетали преимущества досуга с напряженнейшей внутренней работой, результатом явилась уникальная литература, рафинированная и народная.

Все, что было сделано мировой литературой для подступа к повседневности — от отдельных повествовательных приемов до отбора проблем и разработки жанра, было учтено нашими писателями. Но, приняв вроде бы тот же курс, они добились, осуществляя необходимую связь с действительностью, других, особых результатов. Непозитическое оказалось у них поэтизировано. Не в том, разумеется, отношении, будто печальные стороны были высветлены, нет, обычная жизнь освещалась особой поэтической содержательностью, будь то передвижение войск, пейзажи, дороги, «все» — «река жизни».

«Если бы только книга могла быть поистине огромной, как жизнь, в таком случае Толстой без труда написал бы ее; размах его, кажется, не знает границ; он готов охватить все новые и новые сферы жизни, и ограничивает его лишь необходимостью привести роман к какому-нибудь завершению. Но эта могущественная власть над пространствами и людскими массами составляет только часть авторской силы. Толстой охватывает вширь дальше, чем кто-либо еще, однако он же с изысканной легкостью и точностью касается детали в отдельной сцене, в эпизоде или едва заметной черты в облике персонажа. Никто не превосходит, а в некоторых отношениях даже и не приближается к нему по степени властности, с какой он овладевает предметом, оказывающимся в данный момент перед ним, будь то наполненная людьми зала, искрометность юности, луч весеннего солнца, озаряющего лес, мальчик верхом на лошади, — что только и попадает в поле его панорамного зрения, все тотчас же обретает у него облик красоты и правды, конечной, полной и несравненной»⁵² — таково, можно сказать, итоговое мнение о русской литературе в лице ее крупнейшего представителя, сложившееся на рубеже веков и ставшее общепринятым для последующего времени.

Это мнение сложилось в борьбе не только признания с неприятием, оно формировалось в полемике, шедшей в пределах признания достоинств и особенностей нашей литературы. «Полная правда» подвергалась проверке пристрастной и даже придиричливой. Речь, понятно, не идет о правде вообще. Имеется в виду сознательно и последовательно достигну-

⁵² Lubbock P. The craft of fiction (1922). L., 1972. P. 28.

тый результат в процессе творческого овладения материалом. Освоены ли средствами искусства все те предметы, которые попадают в поле зрения того же Толстого или Достоевского? При этом подразумевается не стилистическая отделка, не словесно-орнаментальное оформление, не «красоты», как иногда иронически говорят, желая снять подобный вопрос. Нет, именно не оформление и не отделка, а овладение в границах и средствами искусства «тайной жизни» — вот в чем вопрос.

Суть и острота этого вопроса будет понятна, если учесть для прошлого века исходную, еще романтическую идею, о которой здесь говорилось выше: лишь художнику открывается «правда полная и несравненная», которую романтики на своем языке называли «абсолютом». Как мы знаем, и в начале нашего века не был снят тот же вопрос, не был отменен тот же критерий, причем при оценке творчества того же Толстого: «...если перед нами действительно великий художник...»⁵³ — уже на другой, преобразованной и обогащенной по сравнению с романтической эстетикой основе давалась эта оценка, однако в ней была учтена, унаследована и развита вера в исключительную, сущностную правдивость искусства как особого способа постижения человеческих проблем. Вот почему в отношении всякого и, тем более, очевидно грандиозного («как сама жизнь») литературного явления представлялось важным выяснить, что же сумел автор в нем выразить как художник, о чем же из всего им охваченного и включенного в свой кругозор материала удалось ему сказать несравненную, полную правду.

Надо отметить, что зарубежные ценители русской литературы, именно так ставившие вопрос (Генри Джеймс, Джордж Мур, Джозеф Конрад и др.), готовы были отдать предпочтение Тургеневу и Чехову перед Толстым и Достоевским. Тургенев и Чехов, с их точки зрения, уступая Толстому и Достоевскому в силе неистового правдоискательства, решая более скромные задачи, зато неизменно остаются художниками, и благодаря этому уж то, о чем они говорят, полностью творчески выражено, объективировано в меру, доступную исключительно искусству. Поэтому творчество Чехова было для них «победой в давней борьбе» (Арнольд Беннет) — искусства за свою творчески-познавательную самодостаточность.

От этой идеи, при одностороннем ее истолковании, один шаг до эстетства, и необходимо сказать, что в указанных мнениях содержались различные мотивы, в том числе эстетские⁵⁴, однако проблема сама по себе

⁵³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 206. Ленин подчеркивал, что «критика Толстого не нова», что «он не сказал ничего такого, что не было бы задолго до него сказано и в европейской и в русской литературе теми, кто стоял на стороне трудящихся», и тут же Ленин говорит: «Но своеобразие критики Толстого и ее историческое значение состоит в том, что она с такой силой, которая свойственна только гениальным художникам, выражает ложку взглядов самых широких народных масс в России» (Там же. Т. 20. С. 40).

⁵⁴ Например, исключительная творческая «честность», которую находила у наших писателей Вирджиния Вулф, это, по ее логике, именно ненарушение границ искусства как искусства. Напомним, что в шекспировском «Гамлете», к которому понятие о такого рода «честности» восходит, «честным методом», по словам Гамлета, была написана некая образцовая пьеса, оказавшаяся «пищей для немногих». Сам Шекспир подобных пьес не писал. В принципе, «честный метод» предполагает исполнение замысла исключительно в меру художественных средств, доступных данному художнику.

остается. Русскими писателями она обсуждалась постоянно. Эта проблема присутствует в суждениях Толстого и Достоевского о своем собственном творчестве, в том числе суждениях самокритических; она же являлась одним из предметов полемики между Толстым и Тургеневым, и подобная проблема не могла в этих спорах не присутствовать, потому что философско-эстетическая школа, пройденная нашими крупнейшими писателями в период их становления, с данной проблемы, можно сказать, начиналась.

В черновой редакции эпилога к «Войне и миру» Толстой прямо говорил, что «уродовал свою книгу», когда отходил от художественного повествования (1869). «Уродовал», разумеется, не стилистически, не декоративно, а отходил от правды, доступной лишь художественному изображению. Точно так же Достоевский выражал досаду из-за необходимости спешить и невозможности дольше работать над своими произведениями, конечно, не ради красоты слога, а потому, что при таких обстоятельствах меньше высказывал правды. Они все исходили из убеждения, что законченный художественный образ охватывает жизненное явление в такой полноте (правдивости), какая другим средствам постижения истины недоступна. Понятно, что если в искусстве мы видим (читаем) истину, то возникает и проблема понимания, извлечения из искусства этой истины — иными словами, необходимость нарушить достигнутую полноту. Тут, собственно, в отношении ко «второй действительности», искусству, стоит та же проблема, что и в чувственно-рациональном познании самой действительности. Мы читаем полную правду, сопереживаем ей, «заражаемся», по толстовскому выражению, ею, однако — какова эта правда, в чем? Из этого вытекают все сложности литературоведения и критики, но важно лишний раз подчеркнуть цель стремления к художественности во имя правды полной и несравненной сейчас, когда нередко говорят о том, что современная литература дополняется или даже обогащается другими средствами, научными, документальными и т. п.⁵⁵ Нет, другие средства способны лишь указать на проблему, еще не освоенную художественно, а того решения, какое эта проблема может найти только в образе, какие-либо дополнительные средства не дают. Вот почему важен вопрос о том, что же в литературе является литературой.

Нет сомнения, что на собраниях флюберовского кружка Тургенев сказал свое слово по той же проблеме, — цитированные выше воспоминания Генри Джеймса являются тому прямым свидетельством. Русская литература позволила поставить эту проблему в ее истинном, итоговом для выдающейся творческой эпохи масштабе: на материале творчества наших крупнейших писателей при признании их исключительных достижений обсуждались самые пределы и возможности искусства.

Были попытки и преуменьшить значение нашей литературы через ту же апологетику: указание на величие нашей литературы подчас предполагало, что, будучи больше, чем только литература, наша классика

⁵⁵ От сравнительного художественного анализа в пределах произведения отказывается и критика «интерпретационная», принципы которой обоснованы такими влиятельными литературоведами, как Уилсон Найт и Нортроп Фрай. См. об этом: Храпченко М. Б. Размышления о системном анализе литературы // Контекст, 1975. М., 1977.

тем самым оказывается уже и не совсем литературой. Но, подчеркнем, такого рода мнения и не попали в «канон», не удержались в составе тех общепризнанных, терминологически определившихся, формулированно устоявших суждений о нашей литературе, на материале которых написана данная статья. Тот факт, что великие русские писатели были именно великими писателями, что они стремились ставить и решать широчайшие задачи средствами искусства, это вызвало восхищение и пристальнейшее, с тех пор неослабевающее внимание к нашей литературе.

Главным созданием русской литературы в глазах западноевропейских ценителей была Россия, образ страны и народа, не просто сам собой проступающий на страницах книг, не только органически сказывающийся, а сознательно созданный — и по заслугам оцененный в мире. Если писатель, имея в виду собственную попытку создать грандиозную индивидуальность, говорит «подобно Шекспиру», то со второй половины XIX столетия и по сей день писатели разных стран говорят, что они хотели бы сделать для своей страны и своего народа примерно то же самое, что русские писатели сделали для России и «с Россией» — в смысле творческого преобразования материала. Если писатель предполагает дать в своем произведении облик целой страны, движение людских масс, а также индивидуальные судьбы в соотношении с целым, в таком случае писатель претендует на творческую позицию, получившую в международной критической терминологии наименование «русской точки зрения». Русская литература раскрыла перед всем миром Россию так, что это стало образцовым примером творческого самораскрытия нации, народа, страны.

В своем ускоренном, словно сокращенном в силу исторических условий, развитии русская классическая литература не миновала, не обошла стороной ни одного принципиального вопроса, прежде поставленного другими литературами. Полнота развития, которое заключалось в тщательной проверке своей самобытности, сильной и последовательной самокритике и в то же время в утверждении национального достоинства, эта полнота развития послужила надежным фундаментом международного авторитета русской литературы. Русская литература возымела самостоятельное значение, ибо в «снятом» виде содержала предшествующий мировой опыт, обогащенный опытом национальным. Русские писатели выдержали всю диалектику выработки самосознания. Каждая из задач, поставленных перед собой нашими крупнейшими писателями, была тщательно ориентирована в мировом пространстве и общем историческом времени. Это, в свою очередь, урок русской литературы, и вот почему, в частности, совершившееся в свое время мировое признание русской литературы оказалось столь прочным и коренным образом отличается от возникавших и возникающих иногда увлечений модными, «экзотическими» поветриями.

Соединенными силами своих крупнейших дарований русская литература залечила свою страну и народ в момент выхода на авансцену истории, она осуществила свое назначение в изображении страны, народа на пути к коренному переустройству, что было осознано, хотя и не сразу, за рубежом. Родовоначальник новой русской литературы Пушкин определил ее сквозную тему: «Судьба человеческая — судьба народная». Он выделил

эту тему, суммируя в свою очередь мировой опыт и обдумывая пути освоения этой темы на русской почве. Каждый из наших писателей, которых мир знает как великих романистов, на свой лад проверял пушкинский выбор, подтверждая его основательность и приходя в итоге своей дорогой к той же теме как решающей. Творчество каждого из них и есть, в сущности, картина этой проверки.

Зарубежных ценителей поразила в свое время и до сих пор поражает одна особенность русской литературы. Ни об одном из ее крупных представителей мало или и вовсе нельзя сказать, будто он «пишет о чем-то»: автор выражает ту жизнь, которой живет. Это как бы непрерывная исповедь, но это не только органически неизбежное присутствие автора в своем произведении, а постоянное творческое решение все той же многозначной и единой задачи: близость к народу, оторванность от него, долг перед ним, поиски путей для исполнения этого долга.

С точки зрения зарубежных, в первую очередь западноевропейских, наблюдателей, то была тема эпическая, свойственная обычно литературам на их раннем, что называется — героическом, этапе становления. В своем эпически-современном, уникальном состоянии и пафосе наша литература и обрела общечеловеческий интерес. Русская литература действительно развивалась в особых условиях состояния своего мира — страны и народа. Творчество наших писателей отразило противоречие между развитостью и отсталостью, каждый из наших писателей прошлого века жил как бы в разных эпохах — точнее, без всякого «как бы», безо всякой дистанции, а именно в разных, совместившихся в одной эпохе, в одной стране. Выдающееся по своим масштабам и глубине творчество оказалось средством, позволившим нашим писателям запечатлеть эту противоречивость в поразительной, истинно живой полноте. Тургенев представлялся его зарубежным собратьям «деревенским дедушкой», поднявшимся на уровень мировой культуры⁵⁶. Толстой в их глазах был еще более красноречивым примером в этом отношении.

Но здесь наблюдалось не просто противоречие. Если бы только так и было — отсталость и развитие, то полярности в конечном итоге оторвались бы друг от друга, потеряли бы всякую друг с другом связь, «забыли» бы друг о друге.

В творчестве наших писателей, в их сознании шла постоянная диалектическая циркуляция, непрерывная взаимопроверка всех состояний, всех исторических этапов, уместившихся в духовном мире одной личности, — от патриархальной наивности до предельной критической пронизательности. Здесь поистине невозможно сказать «пишет о...» или даже «изображает» — прежде всего переживает русский писатель с каждым из своих персонажей его состояние.

В пределах своей судьбы это было пережито каждым из русских писателей. Свойственное Чехову чувство внутренней свободы, которым он так порастил зарубежную аудиторию, было им выстрадано, по его собственному признанию, в борьбе с внутренним, духовным «рабом», которого он учил ненавидеть со всей искренностью, страстностью, убедительностью, определяемой полной мерой известности рабского

⁵⁶ См.: Иностранная критика о Тургеневе. С. 71.

сознания и состояния ему, Чехову, правнуку крепостного, принадлежавшего деду ближайшего сподвижника Толстого. А с другой стороны, Толстой, как и Тургенев, буквально был хозяином полей, которые описывал. И когда с Запада в те же воссозданные Толстым или Тургеневым пейзажи всматривались писатели, озабоченные профессиональной проблемой материала, который необходимо «хорошо знать» (Хемингуэй), то они видели, что тут «знание» какое-то совершенно особенное, истинное владение материалом, и никакой, даже самый рискованный, «жизненный эксперимент» с этой наследственно-исторической усвоенностью материала не способен по результативности сравниться.

Понятно, социальная принадлежность или наследственная преемственность, как и любые условия, не сами по себе обеспечивают творческий результат. «Раз был Шекспир, то уж мы и доказываем, что его не могло не быть», — иронически предостерегают противники выведения причин из следствий. Действительно, Шекспира могло и не быть: сколько провинциалов в творческом отношении бесследно прошли тогда на поиски удачи в столицу! Но, коль скоро один из них оказался Шекспиром, мы можем увидеть, что же это дало литературе: довольно обычная для той эпохи участь была понята и раскрыта, творчески воплощена как момент всемирно-исторического значения, а таким значением участь тех, кто сделал торной дорожку, пройденную среди прочих и Шекспиром, в самом деле обладала. И естественно, шекспировская типология приходила на память западным читателям, когда они всматривались в творения наших писателей: каждый из этих писателей нес в литературу свой мир, подобно тому как у Шекспира в театре Геракл держал на плечах земной шар, символизируя установку автора. Мир каждого из наших писателей принадлежал ему, писателю, и содержал необычайное, исторически обусловленное богатство конфликтов, взглянуть ли на них глазами советского помещика или же пробивающегося к свободе крепостного.

Естественность темы, единство с материалом отражали положение и убежденно принятую позицию наших писателей: они в самом деле не искали темы, а искали творческое решение объективно ими владевшей темы, проблемы, вопроса вопросов — человек и народ. Русская литература выступила в роли гражданской совести, основанной на незабвении, на постоянной мысли о судьбе всех состояний, она учила ненавидеть и не забывать, не отворачиваться, и эта стойкость социально-исторической памяти придавала совершенно исключительную силу ее гуманизму.

Русская литература вошла в состав мировой в тот момент, когда в духовной жизни Запада явственно обозначились признаки, позволившие говорить, прежде всего Гегелю, о грядущей гибели искусства. Так, одна за другой терпели неудачу попытки создания современного эпоса. Писатель превращался в ремесленника, развлекателя. Повествовательное мастерство, психологическое мастерство совершенствовались, однако очень часто ценой утраты универсального размаха. Возможно ли еще искусство большого дыхания, не умирают ли музы? Тургенев привез из России ответ на этот вопрос. Он сам был в первую очередь воспринят западными профессиональными читателями как ответ на подобный вопрос. Тургенев представил ответ еще более убедительный, весомый. Ответом этим был Толстой и его «Война и мир». Ответ этот был подкреплён

явлением Достоевского и затем Чехова, чье творчество особенно поразило, ибо его «небольшие рассказы» отличались той же внутренней масштабностью, ощущением горизонта. Таким образом, обозначив в своем развитии «великий век», достойный встать в ряд с другими эпохами высочайшего творческого подъема, русская литература подтвердила способность искусства и в современном мире выступать в качестве универсального средства, способа постижения истины и могучего духовного воздействия.

Русская литература практически преобразовала, углубила и развила представление о классических и романтических эстетических категориях, прежде всего о правдивости и народности искусства. Если у романтиков, чей опыт глубоко был усвоен нашими писателями, «народность» означала самобытность, оригинальность, индивидуальность, то у нас смысловая направленность понятия «народность», определяемая пушкинской формулой «человек и народ», иная — от индивидуального к общему. Это мера соответствия каждого интересам общего, а «соответствие» следует расшифровать как служение. В том и заключается подоплека внутреннего размаха видимо камерного чеховского рассказа, созданного с мыслью о народности. Чеховское творчество было в этом плане воспринято как итог развития искусства во всей его специфике на определенном этапе. Человечность в ее творчески осуществленном, психологически выверенном, духовно и жизненно выстраданном воплощении была главенствующим над всем художественным созданием, над которым трудились русские писатели и которое получило во всем мире отклик как правда, полная и несравненная. На своих вершинах — именно на вершинах! — русская литература оказалась чужда как эстетского, так и утилитарного, иллюстративного подхода к художественному творчеству, доказав по-своему традиционное убеждение в сущностной истинности искусства, благодаря которому жизненные явления раскрываются с исключительной полнотой. Эта магистральная линия в развитии эстетической и творческой мысли многих эпох нашла уникальное воплощение в творчестве наших крупнейших писателей, которые в международной критической терминологии так и были названы — русскими.

ПУТИ ОСОЗНАНИЯ РУССКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ МЕСТА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВО ВСЕМИРНОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Наши сегодняшние представления о мировом значении русской классической литературы очень часто опираются на заботливо собранные и систематизированные суждения и исследования зарубежных писателей и ученых. В этом есть своя немалая правда. «Запад очень часто напоминает нам, чем именно мы владеем, мы находим у западных критиков описание наших литературных богатств, которые у нас самих не всякую минуту на перечеете», — заметил по этому поводу знаток истории вопроса Н. Я. Берковский¹.

Однако ясно и то, что мировое значение отечественной литературы и ее великих творцов — это самоценное, вполне объективное качество. Феномен мирового значения русской классической литературы не зависит от тех или иных суждений зарубежных писателей и ученых, хотя, конечно, они многое в этом феномене разъясняют.

Суждения иностранцев о русской классике ценны и поучительны именно тем, что они — зоркий и заинтересованный взгляд со стороны, выражают искреннее изумление, восхищение или не менее откровенную неприязнь, в свою очередь порожденные навсегда запоминающейся встречей с самобытным, непривычным художественным миром, отличающимся непонятным, но очевидным совершенством, с инородной духовной ценностью. Здесь имеется множество любопытнейших психологических казусов.

Достаточно вспомнить, например, самый способ суждений английской писательницы Вирджинии Вулф о Чехове. Сначала явное замешательство, непонимание, зачем написаны «эти рассказы ни о чем и обо всем», затем «нужно долго ломать себе голову». И наконец, прорыв к главному смыслу, обнаруживающий совершенно непривычную и отчасти оставшуюся непроницаемой манеру творческой мысли Чехова: «Метод, которому, как кажется нам сначала, свойственны небрежность, незавершенность, интерес к пустякам, теперь представляется результатом изощренно-самобытного и утонченного вкуса, смело отбирающего, безошибочно организующего и контролируемого честностью, равной которой мы не найдем ни у кого, кроме самих же русских»².

Это честное и пронизательное суждение западной писательницы о русском гении, который совсем не заботился о своем мировом значении, проявил непонятное для западного ума пренебрежение к завершенным, «правильным» художественным формам и авторитетным европейским

¹ Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 21.

² Вулф В. Русская точка зрения // Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 285.

традициям и тем не менее неожиданно (для Вулф, разумеется) приобрел всемирную значимость и открыл писателям Европы, Азии и Америки новые горизонты мира и человеческой души, причем открытия эти, как показывает непрерывно растущая литература о Чехове, не устарели и сегодня. Для теоретика международного авангардизма, каковой являлась «учительница писателей» Вирджиния Вулф, поразителен и не до конца понятен феномен чеховского реализма, «русская точка зрения», а следовательно, не видна ей и центральная дорога русской классической литературы, приводящая к Чехову.

Очевидно, что метод, здесь описанный, не является только индивидуальной особенностью Чехова и вырабатывался столетиями. В нем отразилось национальное своеобразие русской классической литературы, породившей Чехова. У этой самобытности есть свои капитальные принципы, оформившиеся уже в творчестве Пушкина и Гоголя. Ясно, что принципы эти начинают складываться задолго до появления Пушкина и Гоголя на литературной сцене. Классическая русская литература — результат тысячелетнего развития отечественной культуры, ее вершина, однако прямой и скорый путь к этой вершине начинается в XVIII столетии.

Проблема участия русской литературы в мировом литературном процессе возникает как одно из главных следствий государственных петровских реформ начала XVIII столетия.

Писатель Николай Карамзин, отделенный от этого революционного переворота в судьбах страны и ее культуры всего лишь несколькими десятилетиями, так его описал: «Когда Петр Великий сорвал завесу, скрывавшую от наших взоров жизнь цивилизованных народов Европы и успехи их искусств, тогда русский человек, униженный сознанием своей отсталости, но чувствующий, что он способен обучиться, захотел подражать иностранцам во всем — в образе жизни и в платье, в обычаях и искусствах; он переделал свой язык на манер и подобие немецкого и французского, и поэзия и словесность наши превратились в отзвук и отражение чужеземных поэзий и словесности»³. В русской истории и культуре наметился великий, дотоле небывалый разлом. «Связь между умами древних и новейших россиян прервалась навеки», — отметил Карамзин⁴.

Литература Древней Руси и ее язык были отброшены вместе со старыми формами государства, общественной и домашней жизни, то же произошло и с фольклором. «Рождалась новая словесность, отголосок новообразованного общества... В общем презрении ко всему старому, народному, включена и народная поэзия, столь живо проявившаяся в грустных песнях, в сказках (ислелых) и в летописях», — писал Пушкин⁵. У новообразованной русской литературы сразу же обнаруживаются общеевропейские ориентиры, цели и образцы для подражания. И прежде всего ею принят общий для всех европейских литератур классический идеал — античность, понимаемая в тогдашней России по-своему.

Очевидна вся сложность этого длительного процесса. «Петр создал войско, флот, науки, законы, но не мог создать словесности, которая

³ Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 58—59.

⁴ Там же. С. 144—145.

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1958. Т. 7. С. 448.

рождается сама собою, от своих собственных начал», — заметил Пушкин⁶. Образовавшееся «зияние» не могли заполнить неуклюжие «гиштории», вирши, кантемировские сатиры, подражания и переводы Тредиаковского, и здесь начинается удивительное сосуществование и взаимопроникновение старых и новых художественных идей и форм, руководимое мыслью о том, что Россия теперь великая европейская держава.

Успехи военные, политические и культурные, выдвинувшие Россию в первый ряд мировых держав во второй половине XVIII в., этому направлению умов только способствовали. «С Петра, едва смея считать себя людьми и всего менее считая себя европейцами, русские вдруг почувствовали себя не т(олько) людьми, но и чуть не первыми людьми в Европе», — писал историк В. О. Ключевский⁷, и филологические идеи В. К. Тредиаковского, «государственная» одическая поэзия Ломоносова и Державина, попытки М. Хераскова создать национальную героическую эпопею и прозаический роман подтверждают справедливость этой мысли. В русской поэзии и прозе того времени часто встречается характерный образ: музы переселяются в Россию, превращающуюся в один из главных культурных центров Европы.

Конечно, этот просветительский пафос все время сталкивается с конкретной исторической реальностью и существенно меняется, ибо в русской культурной жизни, помимо всеобщей европеизации, живут иные начала и тенденции, существует власть прошлого, предания. Старая литература отнюдь не уничтожена, она сохраняется в сочинениях церковных писателей и у книжников прежней формации, прячется в архивах и библиотеках монастырей, откуда ее позднее, в начале XIX в., извлекут, издадут, а затем серьезно изучат и с фактами в руках подтвердят мировое значение древнерусской литературы, с чем согласится вся просвещенная Европа. Церковнославянский язык также не отброшен: на нем по-прежнему пишут, печатают, читают и преподают, он жив и обогащает литературу на протяжении двух веков. Новая литература европейского образца, в свою очередь, рождается не на пустом месте, она пользуется многими прежними формами и традициями, и прежде всего языком, который обновляется стремительно, вбирая в себя словесную пестроту наречий тогдашней Европы, и тем не менее хранит древнюю, к античности восходящую основу. Весь этот материал находится в непрерывном движении, критически осваивается и переосмысливается, прилагается русскими писателями к своим целям и новым общественным условиям, однако надо всем пока первенствует желание наших писателей стать просвещенными, равноправными членами европейского культурного сообщества, догнать мировую цивилизацию. И с этой целью В. Тредиаковский становится студентом парижской Сорбонны, а молодой Ломоносов отправляется в немецкий университет.

Однако на этом пути русских писателей, помимо ценных приобретений в сфере духа и культуры, ждали и разочарования. Мировой литературы в том смысле, как позднее понимал ее Гёте, еще не существовало, а царствовавшая тогда в Европе эстетика классицизма, с ее главенствующей

⁶ Там же. С. 368.

⁷ Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 240—241.

идеей единой нормы и идеального образца, примера для подражания, не способствовала возникновению равноправного содружества самоценных национальных литератур. «От Лондона до Петербурга, где русская литература начинала выходить из младенчества, и от Парижа до Неаполя, где в ту пору преклонялись перед нашими «философами», все понимали почти одинаково цель, роль и назначение литературы», — писал о литературе XVIII в. французский критик Ф. Брюнетьер⁸.

Идеалы века Просвещения были внеисторичными, абстрактными, логически определенными канонами и истинами, не знающими национальных границ. «Разум одинаково принадлежит всем временам. Он говорит на всех языках и может обитать в любой стране. Способность суждений у греков — та же, что у итальянцев», — уверенно писал теоретик классицизма Ипполит де Ла Менардьер⁹.

В XVIII в. великими учителями европейских писателей и читателей были Вольтер и энциклопедисты, незыблемыми канонами общеевропейской литературы — драмы Корнеля и Расина, учебником писателей — «Поэтическое искусство» Буало и «Лицей» Лагарпа. Юная русская литература в начале своего пути могла только тянуться к этим четко обозначенным мировым вершинам, переводить и подражать, чем она и занималась усердно со времен Петра Первого до середины XVIII в. И здесь ею было немало достигнуто, чему способствовал и нарастающий поток переводов сочинений западных писателей.

Даже суровый противник подражания европейским нравам и обычаям М. М. Щербатов вынужден был признать: «Если, вступая позже других народов в путь просвещения, нам ничего не оставалось более, как благоразумно последовать стезям прежде просвещенных народов, — мы подлинно в людскости и в некоторых других вещах, можно сказать, удивительные имели успехи и исполненными шагами шествовали к поправлению наших внешностей»¹⁰. Новая русская литература довольно быстро отвечает на требования общеевропейского литературного вкуса. Так, например, знаменитый роман о куртизанке английского писателя Д. Дефо «Молль Флендерс» и оригинальное русское произведение того же жанра и на ту же тему — «Пригожую повариху» М. Д. Чулкова разделяют почти полвека, что не так уж много, если учесть неразвитость русского литературного языка и прозаического повествования. Все лучшие русские писатели XVIII в. проходят школу мировой литературы: «Все сии писатели обогатились мыслями в прилежном чтении иностранных авторов, иные древних, другие новейших, и запаслись обильною жатвою слов в наших старинных книгах»¹¹.

Однако путь этот был слишком серьезен и труден, чтобы идти по нему безоглядно. В русской литературе уже в 30-е годы XVIII в. возникает мысль об отборе образцов. Сама эта мысль предполагала идею самобытного пути, свою цель. Идея национальной самобытности, народности уже

⁸ Брюнетьер Ф. Европейская литература XIX в. М., 1900. С. 3.

⁹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 312.

¹⁰ Щербатов М. М. О повреждении нравов в России; Чаадаев П. Я. Философические письма. Апология сумасшедшего. М., 1908. С. 9.

¹¹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978. С. 14.

ощущалась лучшими русскими писателями как близкое и желанное будущее.

Характерно, что одним из первых ее высказал учившийся в Германии Ломоносов. В 1739 г. в немецком городе Фрейберге он написал знаменитое «Письмо о правилах российского стихотворства», где ясно сказано: «Понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради, чтобы ничему неугодного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать»¹². Помимо идеи отбора лучшего здесь есть понимание преемственности, мысль о своем «хорошем», которого нельзя оставить, с замечательной ясностью развитая позднее в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1758). Вся дальнейшая научная и литературная деятельность Ломоносова служила достижению этих обозначенных им целей. Одной из центральных задач ученого стало создание из разнородных и пестрых словесных стихий самобытного и богатого русского литературного языка — основы будущей национальной классической литературы. При этом используется исторический опыт западноевропейских литератур, и прежде всего немецкой.

Однако смысл ломоносовского предупреждения в ту эпоху построения новой литературы не был правильно понят. Писатели шли к самобытному творчеству через перевод, подражание («предложение на свои нравы») и не знали иных образцов, нежели античные и французские. Инерция идей классицизма была велика, и тогдашняя критика пользовалась в основном методом механических аналогий. Ломоносова смело именовали российским Пиндаром и Малербом, Фонвизина — русским Буало и т. п. Есть замечательное произведение — поэма, или, что точнее, история русской литературы XVIII в. в стихах, А. А. Палицына «Послание к Привете, или Воспоминание о некоторых русских писателях моего времени» (1807). Там собраны все титулы русских писателей — наш Пиндар (Ломоносов), наш Софокл (Сумароков), наш Гомер (Херасков), наш Анакреон (Державин), наш Лафонтен (Богданович) и т. д.

Русская литературная мысль еще не овладела представлением о мировой литературе как о сложнейшем организме, развивающемся по особым законам в пространстве (география) и во времени (история). Ею руководили механические идеи просветительской философии, согласно которым чем больше просвещения — тем лучше, и страна, достигшая на этом пути высот, сравнивается с древними Грецией и Римом, а ее писатели — с Гомером и Вергилием. Не случайно Пушкин позднее решительно отвергал этот неисторичный способ «возвышения» и объяснения русских писателей в понятиях и терминах европейской литературы: «Если Ломоносова можно назвать русским Беконом, то это разве в таком же смысле, как Хераскова называли русским Гомером. К чему эти прозвища? Ломоносов есть русский Ломоносов — этого с него, право, довольно»¹³.

Этот метод сравнений-аналогий, использовавшийся тогда для введения русских писателей в общеевропейский культурный контекст, показывает, что вхождение русской литературы в мировую культуру мыслилось пока в соответствии с канонами эстетики классицизма, как воспитание «соб-

¹² Русская литературная критика XVIII в. М., 1978. С. 26.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 443.

ственных Платонов» и Лафонтенов по утвержденным этой эстетикой образцам. Пусть этот путь резко и основательно критиковался Щербатыным, Фонвизиним и другими «староверами», высмеивался в сатирах на «русских французов» и в «Чужом толке» И. И. Дмитриева, где к бездарному одописцу-подражателю и его методу применено острое словечко «пиндарил», — он все же был в ту пору единственным.

Другое дело, что русская литература, развиваясь, постоянно сама вносила в это развитие серьезные поправки. Об этом думал Ломоносов, писал Фонвизин, однако лишь Карамзин со всей ясностью сказал, что на этом пути можно успешно обучиться ремеслу, литературной технике, но нельзя обрести творческую, национальную самобытность: «Кто без творческого духа хочет быть поэтом или скоро обработать дарования свои по хорошим образцам, тот может кратчайшим путем достигнуть до того через прилежное чтение новейших поэтов — итальянцев, французов и англичан»¹⁴.

Сам Карамзин пришел к этой идее долгим и непростым путем, побывав в школе европейской литературы, в главных ее центрах — Германии, Франции и Англии накануне Великой французской революции, изменившей лицо мира и движение творческой мысли и ускорившей обращение русских писателей к идее национальной самобытности, к историческим корням своей литературы. Стоит отметить, что интерес к древнерусской литературе и истории становится в эту пору характерен и для иностранных ученых и литераторов, писавших о России — И. Бакмейстера, П. Левека, Н. Леклерка, Г. Шторха¹⁵. Однако прежде чем обратиться к идее возрождения национальных корней новой отечественной культуры, молодой Карамзин отдался идеям просвещенного европеизма.

Русский писатель в идеале представлялся тогда «русским европейцем», по меньшей мере равным своим западным учителям. Вершиной, наиболее полным отражением этой идеи стала книга Н. М. Карамзина «Письма русского путешественника». Эта книга запечатлела путь молодой русской литературы к сокровищам европейской цивилизации.

Для русских читателей «Письма русского путешественника» были, помимо всего прочего, глубоко символической книгой. Вся новая русская литература виделась ими в образе ее автора. Недаром Карамзин сравнивал себя с путешествовавшим по Древней Греции молодым любознательным скифом Анахарсисом, гербом популярного тогда романа французского писателя Бартеlemi. Этот молодой «русский европеец» вполне просвещен, владеет всем богатством знаний античности и новой Европы, он почтителен, но не подобострастен, всегда готов учиться, но уже говорит со знаменитыми писателями Запада на равных.

Путешественник Карамзина — это уже просвещенный «гражданин мира», а книга его справедливо воспринималась в тогдашней России как своеобразный учебник всемирной литературы (в литературе русских путешествий это стало традицией — см. «Письма об Испании» В. П. Боткина и др.). Карамзин дал здесь весьма верную и подробную картину мирового литературного процесса. Наряду с французской литературой,

¹⁴ Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. С. 33.

¹⁵ См.: Грасгоф Х. Россия второй половины XVIII в. в оценке иностранцев // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976.

традиционно задающей тон, здесь показаны две новые самостоятельные культурные силы — английская и немецкая литературы. Причем эти разнородные культурные стихии борются и в этой плодотворной борьбе обогащают друг друга, создавая совсем иное, нежели в эпоху классицизма, духовное единство Европы. Карамзин показывает, что смысл этой диалектики художественного мышления — борьба новых литератур за национальное своеобразие. А это уже совсем иная, нежели неподвижные каноны классицизма, идея.

В изображении Карамзина английская литература первенствует в обращении к национальному преданию, плодотворном соединении творчества с обыденной жизнью и новым понимании роли писателя — общественного деятеля, политического мыслителя и самоценной, оригинальной личности. В своих произведениях, и прежде всего в романе, она смело говорит о самобытных характерах и независимом образе жизни и мыслей своих сограждан, чему способствует свобода частной жизни, гарантированная парламентом и законом. Карамзин, соединяя идею литературы с законами общественной общенациональной жизни, пишет: «Эта неограниченная свобода жить как хочешь, делать что хочешь во всех случаях, не противных благу других людей, производит в Англии множество *особенных* характеров и богатую жатву для романистов. . . Фильдингу оставалось не выдумывать характеры для своих романов, а только примечать и описывать. . . Ричардсон и Фильдинг выучили французов и немцев писать романы как *историю жизни*»¹⁶. Английская литература, по мнению Карамзина, уже учит и тех самых французов, которым еще поклоняются по инерции многие русские писатели, она уже впереди в общеевропейском литературном процессе, и этому способствует само участие в этом процессе «дикого» гения Шекспира, ставшего в XVIII в. знаменем новых творческих сил (сам Карамзин перевел в 1786 г. трагедию «Юлий Цезарь» и снабдил свой перевод предисловием) и способствовавшего крушению старых канонов позднего просветительского классицизма.

Немецкая литература в «Письмах русского путешественника» выглядит более молодой и философичной, нежели английская, борется за самостоятельность, обращается к собственным историческим корням, творит свой язык и потому ближе к русской. Карамзин встретился с такими ее выдающимися представителями, как Гердер и Виланд, рассказал в своей книге о великом философе Канте и немецкой эстетике, о Шиллере и Гёте. В отношении тогдашних немецких писателей к иностранным литературам он отметил главное — их историзм: «Гомер у них Гомер, та же искусственная, благородная простота в языке, которая была душою древних времен, когда царевны ходили по воду и цари знали счет своим баранам»¹⁷.

Особенно важны в этом отношении беседы Карамзина с философом и историком Гердером, основоположником сравнительного изучения литератур¹⁸. Гердер, рассматривая развитие мировой культуры как истори-

¹⁶ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника: Повести. М., 1980. С. 523, 503.

¹⁷ Там же. С. 118—119.

¹⁸ См.: Данилевский Р. Ю. И. Г. Гердер и сравнительное изучение литератур в России // Русская культура XVIII в. и западноевропейские литературы. Л., 1980.

ческий процесс, показал мировую литературу как целостный, диалектически развивающийся организм, где каждая литература обретает свое место и вносит свой вклад в общее движение. Этот гердеровский сравнительный метод изучения литератур близок русскому писателю, согласно его принципам и построены «Письма русского путешественника». Определена Карамзиным и та основа, на которой национальные культуры могут соединиться в единую мировую — просвещение, повсеместное развитие наук и искусства: «Законы разума всенародно возглашаются, и просвещение более и более распространяется — просвещение, которого одна искра может осветить бездну заблуждений»¹⁹. Через три десятилетия Гёте выскажет сходную мысль, заговорив о рождении мировой литературы в процессе сближения национальных культур.

Показав развитие мировой культуры как процесс, Карамзин выступил пропагандистом новой русской литературы в странах Европы. В своих разговорах с западноевропейскими учеными и писателями автор «Писем русского путешественника» указал на новую национальную литературу, уже входящую в круг литератур Европы. Ему не верили, но путешественник читал своим слушателям русские стихи, писанные разными размерами, и их очевидная гармония заставила одного немецкого писателя сказать: «Может быть, придет такое время, в которое мы будем учиться и русскому языку; но для этого надобно вам написать что-нибудь превосходное»²⁰.

Через три десятилетия справедливость этого смелого предположения подтвердили Ф. фон Энзе, Г. Кениг, П. Мериме, Д. Бауринг, К. фон дер Борг, К. Яниш-Павлова и другие переводчики, сделавшие лучшие произведения наших писателей, и прежде всего творения Пушкина, доступными европейским читателям и подтвердившие их принадлежность к мировой литературе. Но в эпоху Карамзина само появление в Западной Европе писателей, специализирующихся на популяризации и переводах русской литературы, представлялось невозможным, хотя к тому времени уже были переведены сатиры Кантемира и «Бог» Державина.

Очевидно, что, восприняв немецкий историзм и метод сравнительного изучения литератур, Карамзин тем не менее продолжает отстаивать свою позицию просвещенного «русского европейца», «гражданина вселенной». Он доказывает своим западным собеседникам, что успехи просвещения в России так велики, что делают молодую русскую литературу вполне европейской, хотя и не имеющей пока мирового значения.

Деятельность Карамзина в отечественной литературе и журналистике после возвращения из путешествия по Европе и состоит в основном в весьма целеустремленной работе по европейской ориентации молодой

¹⁹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника: Повести. С. 115.

²⁰ Там же. С. 82. Отметим, что по следам Карамзина поэт К. Н. Батюшков написал сцену «Вечер у Кантемира» (1816), где русский поэт и дипломат доказывает французскому писателю Монтескье, что в России есть уже литература и что она скоро войдет в круг общеевропейский, станет достойной частью мировой литературы: «Чего же хотите от нас в столь короткое время? Успехов ума, успехов в науках отвлеченных, в изящных искусствах, в красноречии, в поэзии? — Дайте нам время, продлите благоприятные обстоятельства, и вы не откажете нам в лучших способностях ума» (Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 43).

русской литературы, в изменении роли писателя в обществе по английскому и немецкому образцам, в европеизации литературного языка, в создании и воспитании отечественной читающей публики. В этом отношении он — наследник эпохи Просвещения.

Известно, насколько плодотворна была эта деятельность, как много сделали Карамзин и его последователи для русского просвещения, для придания отечественной литературе общеевропейских культурных форм. Однако многое в этой деятельности встречает у русских писателей решительный отпор, и позднее сам Карамзин отказывается от многих своих принципов «русского европеизма» и поворачивает к национальной истории, требует в литературе самобытности и отечественных идеалов и тем.

Сами успехи просвещения в России, столь любезные Карамзину, резко критикуются многими русскими писателями. Если памфлет М. М. Щербатова «О повреждении нравов в России» наивен в своих нападках на мотовство, сластолюбие и безнравственность русского двора и дворянства, то позднейшие «Письма из Франции» Д. И. Фонвизина последовательны, глубоки и беспощадны в своем критицизме, показывают социальные пороки просвещенной Франции и исчерпанность литературы позднего просветительского классицизма. Белинский чутко уловил историческую соотнесенность и полемику книг-путешествий Карамзина и Фонвизина: «Его письма к вельможе из-за границы, по своему содержанию, несравненно дельнее и важнее „Писем русского путешественника“»²¹. По жанру своему книга Фонвизина, как и сочинение Щербатова, — памфлет, который, помимо всего прочего, обнажает недостатки и тупики одного из главных путей европейского исторического и литературного развития. С точки зрения автора «Писем из Франции», французская литература — не тот образец, которому стоит подражать, она, как и общество гибнущего феодального королевства, накануне своего падения. У России и ее молодой литературы иной путь. Не случайно с этими мыслями Фонвизина позднее решительно соглашается зрелый Пушкин, делая пометы на полях биографической книги П. А. Вяземского об авторе «Недоросля»²².

Еще более резкая критика западноевропейской литературы содержится в романах и памфлетах русских писателей-масонов²³. Основа, которая предлагалась для единения культур и литератур народов Европы — просвещение, — решительно отвергалась русскими масонами. Их критика философов-энциклопедистов и писателей просветительского круга несравненно беснощаднее инвектив «Писем из Франции» Фонвизина, и эта резкость суждений еще более усилилась после Великой французской революции, вождей и идеологов которой масоны называли кровавыми тиграми.

Но остановить общеевропейское просвещение и историю масонам не удалось, и их консервативная утопия осталась утопией.

²¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 149.

²² См.: Сахаров В. И. Логика культуры и судьба таланта // Вопр. лит. 1980. № 9. С. 183—184.

²³ См.: Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 229—235.

Если критику европейского Просвещения и рождающейся на его основе мировой литературы, содержащуюся в книгах М. Щербатова, Фонвизина и писателей-масонов, с теми или иными оговорками можно признать в целом консервативной, то оценка литературных позиций Карамзина эпохи «Писем русского путешественника» велась московским кружком его молодых учеников с передовых идейно-эстетических позиций. Кружок этот, именовавший себя Дружеским литературным обществом и возглавлявшийся Андреем Тургеневым, А. Ф. Мерзляковым и Жуковским, знаменует собой новое явление в национальном литературном процессе²⁴. Это — прообраз новой русской литературы первой трети XIX в., откуда вышли писатели-декабристы, романтики-любомудры и «школа гармонической точности» Жуковского и его последователей.

В идеях Дружеского литературного общества отразились те поистине грандиозные перемены в духовной жизни России и Европы, произошедшие после английской промышленной революции, французской политической революции и начала изменивших карту мира наполеоновских войн. В результате всех этих перемен и стала возможна концепция мировой литературы Гёте.

Именно в эту знаменательную эпоху всеобщих перемен юные ученики Карамзина начинают решительную переоценку его концепции национальной и всемирной литературы, их взаимоотношений. Весь интерес молодых писателей постепенно сосредоточивается на отечественной изящной словесности и месте писателя в русском обществе. Здесь они не могли пройти мимо «Писем русского путешественника» с их идеей писателя — «гражданина вселенной», следования всеевропейскому просвещению и литературе. Как бы отвечая Карамзину, глава Дружеского литературного общества Андрей Тургенев говорил: «Нельзя быть гражданином вселенной, не будучи патриотом»²⁵. Этот закон общественной мысли распространяется теоретиками кружка и на сферу литературы.

Главный упрек участников общества современному им русской литературе — это упрек в подражательности, безоглядном следовании европейским образцам, забвении национального своеобразия. Именно поэтому наша национальная литература не может пока стать равноправной в кругу литератур Западной Европы. «Есть литература французская, немецкая, английская, но есть ли русская?» — вопрошал Андрей Тургенев²⁶, и в этих словах выражена надежда нового поколения русских писателей ввести в ряд европейских литератур вполне самобытную национальную словесность России.

Андрей Тургенев и его друзья начинают эту борьбу за самобытность отечественной литературы, включавшую в себя поворот к гражданским мотивам, национальному преданию, истории и фольклору.

Конечно, здесь у них были и предшественники, и в частности несправедливо забытый писатель конца XVIII в. Н. П. Николев, потребовавший

²⁴ См.: История романтизма в русской литературе. М., 1979. Вып. 1. С. 89—98.

²⁵ Лит. наследство, М., 1956. Т. 60, кн. 1. С. 335. Примечательно, что позднее сам Карамзин в «Записке о древней и новой России» (1811) согласился с этим мнением своего ученика.

²⁶ Тургенев А. И. [Речь о русской литературе] // Литературная критика 1800—1820-х гг. М., 1980. С. 44.

сделать саму классицистскую категорию всеобщего вкуса относительной, конкретной, имеющей исторический смысл: «Другое есть то, которое зависит от нравов, обыкновений и законов каждого народа собственно: и от сего-то *праведного-художественного* родился *вкус*, названный *вкусом народным*, по которому судим мы о произведениях ума всех народов мира разнообразным суждением. Сие-то есть причиною тому, что мы отличаем поэзию *греческую* от *французской*, *французскую* от *китайской*, *китайскую* от *российской* и сему подобное. Ибо хотя *праведное-естественное*, яко самовластная истина, дая общего образца и пребывает во всех сердцах равносущно; но мы, различающиеся целыми народами по нравам, обычаям и законам, не можем уже судить себя по оной всеобщей истине, а судим и узнаем по истине частной, по *праведному-художественному*, каждый народ особо отличающему»²⁷. Здесь есть уже взгляд русского писателя на мировую литературу как на соединение разных по своей природе и периодам развития национальных литератур и попытка выработать критерии для постижения этих различий. Дальнейшим развитием этой идеи и были теоретические выкладки участников Дружеского литературного общества.

Однако у Андрея Тургенева и его друзей помимо предшественников имеются и последователи, развившие идеи кружка в новой исторической обстановке. Здесь мы можем, конечно, назвать имена А. Ф. Мерзлякова, Жуковского с его огромной работой по изучению западной культуры, Батюшкова и Гнедича. Но есть еще один писатель, на свой лад продолживший работу, начатую в заседаниях Дружеского литературного общества. Это все тот же Карамзин, но уже не «русский европеец», автор писем о Европе и ее культуре, а историк и филолог, обратившийся к древнерусским летописям и поставивший новонайденное «Слово о полку Игореве» рядом с сочинениями старинных западноевропейских писателей.

В начале XIX в. Карамзин осознает мировую литературу как новую и весьма серьезную общественную силу, поставляющую идеи, овладевающие народными массами: «Если вкус к литературе может быть назван модою, то она теперь общая и главняя в Европе»²⁸. С этой точки зрения русский писатель иначе видит развитие новой отечественной литературы в XVIII в. и ее будущее, ее место в контексте национальной и мировой культуры.

Карамзин отчасти готов принять мысль Андрея Тургенева: «У нас нет литературы». Во всяком случае, он признает: «Истинных писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах; не успели обогатить слов тонкими идеями; не показали, как надобно выражать приятно некоторые, даже обыкновенные, мысли»²⁹. Карамзин согласен и с критикой подражательности, засилья в отечественной литературе XVIII в. западных влияний: «Мы взглянули, так сказать, на Европу и одним взором присвоили себе плоды долговременных трудов ее... Хорошо и должно учиться; но горе и человеку и народу, который будет всегдашним учеником!»³⁰

²⁷ Русская литературная критика XVIII в. С. 334.

²⁸ Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. С. 76.

²⁹ Там же. С. 102.

³⁰ Там же. С. 95, 97.

Однако Карамзин заговорил и о другом — о самобытности древней русской литературы и о создавшем ее творческом разуме народа, который движет вперед и новую словесность послепетровской эпохи и «не ждет иногда наук и просвещения, летит и блеском своим озаряет пустыни»³¹. Новая русская литература уже есть, и ее успехи признаны на Западе: «Давно ли знаем, что такое слог в стихах и прозе? и можем в некоторых частях уже равняться с иностранцами. У французов еще в шестом-надесятом веке философствовал и писал Монтань: чудно ли, что они вообще пишут лучше нас? Не чудно ли, напротив того, что некоторые наши произведения могут стоять наряду с их лучшими, как в живописи мыслей, так и в оттенках слога? Будем только справедливы, любезные сограждане, и почувствуем цену собственного»³².

Новая русская литература, по мнению Карамзина, уже участвует в мировом литературном развитии, идя к общим целям «путем своего века»: «Мы не хотим подражать иноземцам, но пишем, как они пишут: ибо живем, как они живут; читаем, что они читают; имеем те же образцы ума и вкуса; участвуем в повсеместном, взаимном сближении народов, которое есть следствие самого их просвещения. . . А кто рожден с избытком внутренних сил, тот и ныне, начав подражанием, свойственным юной слабости, будет наконец сам собою — оставит путеводителей, и свободный дух его, как орел дерзновенный, уединенно воспарит в горних пространствах»³³.

Таковы были пророчества Карамзина, вскоре исполнившиеся (напомним, что учениками историографа были не только Жуковский и Батюшков, но и молодой Пушкин). Однако нужны были великие события Отечественной войны 1812 г. и заграничного похода русской армии и возникновение новых культурных сил, чтобы движение по этому пути резко ускорилось и принесло плоды, способствуя расцвету национального самосознания и рождающейся из этого самосознания литературы русского романтизма.

В эпоху расцвета русского романтизма, приходящуюся на 1820—1830-е годы, значительно усиливается сближение национальных литератур. Русская литература здесь не исключение: в ней резко возрастает количество переводов и вольных подражаний, возникают личное знакомство и переписка русских писателей с зарубежными собратьями по перу. Именно в эти годы русская литература становится широко известна на Западе, в 1830-е годы там все чаще переводят русских писателей.

Очевиден взаимный интерес писателей Европы и России. На Западе появляются не только статьи, но и такие обзорные книги, как «Очерки русской литературы» немецкого писателя и переводчика Г. Кенига, а у нас переводят и дважды издают «Историю древней и новой литературы» немецкого теоретика романтизма Ф. Шлегеля и создают свои первые очерки мировой литературы («О романтической поэзии» О. Сомова, «Размышления и разборы» П. А. Катенина, статьи Н. А. Полевого, работы С. П. Шевырева и Н. И. Надеждина и др.). Русская литература

³¹ Там же. С. 144.

³² Там же. С. 96.

³³ Там же. С. 145.

осознает себя равноправной участницей общеевропейского литературного процесса и стремится постичь его историческую динамику и закономерности.

Символами передовой европейской литературы становятся для русских писателей два великих творца той эпохи — Гёте и Байрон. Для русских литераторов это были два главных ориентира, определивших две дороги мирового литературного развития. Но если Байрон важен для понимания духовного мира романтически настроенной творческой личности, то Гёте стал символом всеобщего движения к глубинам духа и мировой культуры. Не зная его размышлений о мировой литературе, русские романтики угадывали эти общечеловеческие идеи в «Фаусте», и их переводы этого произведения Гёте подтверждают устойчивость интереса наших писателей к самому уровню и направлению размышлений немецкого писателя.

Для русских писателей-романтиков первой трети XIX столетия их старший современник Гёте был прежде всего олицетворением универсального синтеза, всеобъемлющим гением, способным на языке классического искусства высказывать идеи общечеловеческого, мирового значения. В России той эпохи хорошо знали и переводили историко-литературные сочинения немецкого романтика Фридриха Шлегеля, который подчеркивал в своем великом соотечественнике именно эту черту: «Универсальность Гёте явилась тихим отблеском поэзии всех времен и народов»³⁴.

Именно поэтому мысль Гёте о мировой литературе так близка духовным исканиям русских романтиков. Мысль эта в знаменитой записи 1827 г., сделанной секретарем Гёте Эккерманом, выглядит следующим образом: «Национальная литература сейчас не много стоит. Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи. Но и при таком высоком признании иностранного мы не должны задерживаться на чем-либо особенно и считать его образцом... Потребность в высоких образцах все снова и снова приводит нас к античным грекам — именно в их произведениях воплощен прекрасный человек. Все остальное следует рассматривать лишь исторически, по мере возможности усваивая все то хорошее, что в нем заключается»³⁵. Посмертно опубликованные «Общие размышления о мировой литературе» Гёте лишь дополняют эту мысль немецкого писателя.

Однако есть и другого рода комментарии к идее Гёте о мировой литературе. У этой многосмысленной идеи имеется и весьма примечательный русский контекст. Сходные мысли Гёте не раз высказывал в своих беседах с русскими писателями-романтиками, посещавшими его в Веймаре. Стоит напомнить также, что идею о мировой литературе автор «Фауста» высказал тогда не единственный и даже не первый. Задолго до него над этой идеей задумывались русские писатели, стоявшие у истоков отечественной литературы романтизма. Мы уже говорили о мыслях на этот счет Карамзина и его учеников, но есть и другие примеры.

Еще в начале 1820-х годов поэт и переводчик Николай Гнедич, этот

³⁴ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 198.

³⁵ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте... М.; Л., 1934. С. 348.

характерный деятель русского предромантизма и учитель романтиков-декабристов, в «Записной книжке» высказал схожую мысль: «В настоящее время, когда народы европейские, по непрерывным сношениям и сближениям своим, сливаются, так сказать, в одну нацию, народ, одаренный чувствами сильными и характером мощным, едва ли в состоянии образовать литературу своеобразную, литературу истинно национальную, а особенно если он с самого возрождения общества и литературы, направленный правительством и писателями, всегда и исключительно предпочитает язык чужой и поклоняется образцам иноземным»³⁶. Здесь есть уже представление и о национальной и мировой литературе, однако эти понятия оцениваются русским писателем иначе, нежели в размышлениях Гёте.

По-иному определены Гнедичем и задачи, и мировое значение национальной литературы. Ибо у Гнедича речь идет, разумеется, о русском народе, который должен иметь самобытную литературу и которому мешают ее иметь неразработанность собственного литературного языка и подражание западноевропейским литературам. Русская эстетика той поры не могла позволить себе то явное пренебрежение к национальной литературе, которое сквозит в мысли Гёте. Ее капитальная идея совсем другая: сначала надо общими усилиями создать в России подлинно самобытную национальную литературу, а потом уже выходить с ней на мировую арену.

Этим и занялись в первую треть XIX в. русские романтики, которые при этом вовсе не стремились отгородиться высокой стеной от более развитых литератур Запада.

Достаточно напомнить примечательную характеристику многосторонней и энергичной деятельности писателя и критика Николая Полевого, издателя романтического журнала «Московский телеграф», данную Аполлоном Григорьевым: «Статьи о Гёте, о Байроне и других корифеях современной тогдашней литературы, ознакомление читателей с судьями литератур романских, культ Шекспиру, Данте и прочее... переводы Гофмана, разборы всего нового в юной французской словесности, смелое благоговение перед Гюго, наконец, возможные толки о государственных устройствах цивилизованных народов и посильные, положим, хоть и по Кузену, толки о Канте, Фихте, Шеллинге и Гегеле; перехват всякой новой живой мысли, сочувствие всякому новому явлению в жизни и искусстве, азартное увлечение всяким новым мировым явлением — вот что такое „Телеграф“»³⁷. То же делали журналы романтиков-любимудров «Московский вестник» и «Московский наблюдатель», «Телескоп» Н. И. Надеждина.

Это была просветительская деятельность, открывшая перед русскими писателями и читателями все основные течения мировой литературы, ее географию, прошлое и настоящее, давшая отличные переводы основных ее памятников — от «Илиады» и «Одиссеи» Гомера до стихотворений и поэм Байрона и Гёте, романов Вальтера Скотта, прозы Э. Т. А. Гофмана и Л. Тика, эстетических работ братьев Шлегелей, Шеллинга и Гегеля.

³⁶ Тиханов Н. Н. Николай Иванович Гнедич. СПб., 1884. С. 58.

³⁷ Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 52. Отметим, что то же говорил о деятельности Полевого-критика Белинский в статье «Русская литература в 1844 году».

Эта всеобъемлющая деятельность русских романтиков показывает, что мировую литературу они понимали как школу. Об их методе работы с классическими идеями литератур Запада и Востока лучше всего сказал именно Гёте, писавший в своем отклике на перевод романтиком-любомудром С. П. Шевыревым его «Елены», что русский переводчик стремится *усвоить себе* переводимое произведение. Легко заметить, что это метод поэтов-переводчиков Жуковского и И. И. Козлова, а затем и Пушкина, посприятный и такими «переводчиками идей», как П. Я. Чаадаев, В. Ф. Одоевский и И. В. Киреевский. Они сделали идеи и образы мировой литературы фактом литературы отечественной.

Не совсем ясно отношение самого Гёте к процессу срастания национальных литератур в литературу мировую. Казалось бы, это вопрос чисто риторический: великий немецкий писатель призывает всех, и в том числе своих русских собеседников и корреспондентов, этому процессу способствовать. Однако Гёте лучше других видел и отрицательные последствия этого сложнейшего процесса. Характерно, что свое непростое отношение к современной ему литературной эпохе он высказал в 1831 г. именно русскому своему посетителю, члену общества любомудров А. И. Кошелеву: «Гёте жаловался на то, что политика и реализм убивали всякую изящную литературу и искусство»³⁸.

Легко заметить, что та же мысль содержится в статьях другого русского визитера Гёте, друга Кошелева, известного критика-романтика Ивана Киреевского, писавшего в нашумевшей статье «Девятнадцатый век» (1832) о слиянии национальных литератур в одну общеевропейскую и об утрате ими классического начала, присущего именно произведениям зрелого Гёте, об исчезновении «истинных поэтов», падении романного жанра и рождении «уродливых талантов», подчинивших высокую литературу требованиям минуты. Кстати, именно Киреевский, сам того не ведая, объяснил причину жалоб великого немецкого поэта на непостижимый век: «Гёте был всеобъемлющий, величайший и, вероятно, последний поэт жизни индивидуальной, еще не сопроникнувшей в одно сознание с жизнью общечеловеческой»³⁹.

Отметим, что Киреевскому позднее довелось увидеть окончательное оформление и становление мировой литературы, о чем он писал в 1845 г.: «В теперешнюю минуту все словесности сочувствуют друг другу, сливаются, так сказать, в одну общеевропейскую литературу»⁴⁰. И в то же время именно И. В. Киреевскому принадлежит мысль о том, что это единство имеет внутри себя некие непреодолимые границы, порожденные разной природой национальных культур. Эти идеи русского мыслителя также уточняют мысль Гёте о мировой литературе, указывая на всю сложность этой проблемы, и поныне далекой от окончательного решения⁴¹.

И наконец, вспомним, что, говоря о рождении мировой литературы, Гёте совсем не случайно упомянул о высоких образцах прекрасного, о классическом идеале, находя его только у античных греков. В сущности,

³⁸ Кошелев А. И. Записки. Берлин, 1884. С. 37.

³⁹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1911. Т. 1. С. 122.

⁴⁰ Там же. С. 146.

⁴¹ См.: Сахаров В. И. От «движущейся эстетики» к литературной теории // Контекст, 1980. М., 1981.

это оценка великим писателем современной ему литературы, и оценка в целом отрицательная. Однако русские писатели романтической эпохи с таким выводом Гёте согласиться никак не могли. Для них высокая классика не только позади, в античности, но и *рядом*, в классической поэзии самого Гёте, упорно ими переводимой, и в то же время *впереди*, в весьма близком будущем, она достижима. Наши романтики понимали ее как *русскую* классику. Не случайно именно певец Гёте романтик Баратынский сказал:

Но соразмерностей прекрасных
В душе носил я идеал.

К этому гармоничному идеалу литература русского романтизма стремилась сквозь любой хаос, в том числе и свой собственный, ибо сама хотела достичь высот классики. Результаты этой деятельности общеизвестны. Отчасти был знаком с ними и Гёте, уже знающий о Пушкине и его поэзии по переводам и разговорам с русскими писателями.

Конечно, немецкий поэт не мог тогда предвидеть, что молодая русская литература и не менее молодой ее представитель Пушкин столь быстро достигнут высот мировой классики. Однако именно зрелый Пушкин, вышедший из среды романтиков, стал родоначальником русской классической литературы XIX столетия, о мировом значении которой писалось и пишется множество работ. Им же созданы основные принципы русского классического реализма. И эти достижения, вопреки мысли Гёте («все остальное следует рассматривать лишь исторически»), имеют не проходящее, но именно мировое, вечное значение и вполне сопоставимы с классическими шедеврами античного мира и позднейших литературных эпох.

Характерно, что, говоря об этой уникальной культурной роли Пушкина, немецкий писатель XX в. Томас Манн назвал его «Гёте Востока»⁴². Эту параллель между Пушкиным и Гёте одним из первых провел в 1827 г. талантливый поэт и переводчик «Фауста» Д. В. Веневитинов. Разбирая сцену пушкинского «Бориса Годунова», он писал: «Эта сцена, поразительная по своей простоте и энергии, может быть смело поставлена наряду со всем, что есть лучшего у Шекспира и Гёте»⁴³. Тем самым Пушкин не только ставится рядом с Гёте, но и вводится в круг всемирно значимых европейских писателей.

Последующее творчество автора «Бориса Годунова» лишь подтвердило правоту суждения его молодого, рано умершего друга-романтика. В 1825 г. Баратынский так напутствовал Пушкина: «Возведи русскую поэзию на ту степень между поэзиями всех народов, на которую Петр Великий возвел Россию между державами»⁴⁴. Это и было выполнено, но, конечно, не одним только Пушкиным, а мощным напряжением всех отечественных культурных сил.

Таковы некоторые прямые и косвенные отклики русских романтиков на капитальную идею Гёте о мировой литературе. Понятно, что русский контекст, в котором следует читать эту идею, несравненно богаче.

⁴² Манн Т. Русская антология // В мире книг. 1975. № 6. С. 73.

⁴³ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 165.

⁴⁴ Баратынский Е. А. Разума великолепный пир: О литературе и искусстве. М., 1981. С. 74.

Русские писатели второй половины XVIII — первой трети XIX в. постоянно размышляют о том, что их литература должна войти в круг европейских литератур, и о путях достижения этой желанной цели. Бросающаяся в глаза разногласия мнений на этот счет только свидетельствует о понимании всей важности проблемы.

Причем писатели разных эпох, направлений и политических воззрений жаждут одного: достижения молодой русской литературой мирового значения и деятельного участия ее в общеевропейском литературном процессе. Спор идет в основном о путях и средствах достижения этой цели. Ускоренное развитие отечественной литературы в конце XVIII — начале XIX в. свидетельствует о небывалом единстве русских писателей, сплотившихся для выполнения жизненно важной общенациональной культурной работы. В литературе эпохи романтизма происходят поистине революционные перемены, но откликаются на них русские писатели очень оригинально.

В 1834 г. И. В. Киреевский с грустью писал: «Русская литература известна во Франции почти столько ж, сколько персидская или татарская. И мысль, что ни одна тень нашей мысли, ни один звук нашего голоса не дойдут до народов образованных, — это тяжелая мысль, и кроме грусти она должна иметь еще другое вредное влияние на наших писателей. Литератор наш невольно стесняет круг своей умственной деятельности, думая о своих читателях, между тем как писатель французский при мысли о печатании расширяет свои понятия, ибо при каждом счастливом движении ума, при каждом чувстве поэтически-самобытном, при каждом слове удачно сказанном является ему надежда, вдохновительная надежда на сочувствие со всем, что в мире есть просвещенного и славного»⁴⁵.

Вывод романтиков В. Кюхельбекера, А. Бестужева, Д. Веневитинова и Пушкина, автора статьи с характерным названием «О ничтожестве литературы русской», один: «У нас нет литературы». А Чаадаев в своих «Философических письмах» доводит эту мысль до ее логического завершения. В свою очередь славянофилы, вступившие позднее в спор с Чаадаевым и другими «западниками», заявляли: «Литература наша — собрание чужих форм, разных отголосков, и только»⁴⁶. Это тот же лозунг «У нас нет литературы», только пришли к нему славянофилы другим путем, нежели Чаадаев.

Для столь печального вывода было в ту пору немало оснований. Но положение стремительно менялось, и вскоре произведения Пушкина, Гоголя, Жуковского, И. И. Козлова, В. Ф. Одоевского и других русских писателей стали известны в Европе и в свою очередь стали оказывать влияние на развитие мировой литературы, а русская литература была признана на Западе как самобытный культурный феномен, живущий по своим особым законам. И это следствие сознательного стремления и соединенных усилий всех русских писателей.

В этих условиях спор о том, есть ли в России литература, имеет совсем иное значение и направление. На самом деле речь идет совсем о другом: о том, обрела ли новая русская литература самобытность и мировое

⁴⁵ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 76.

⁴⁶ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 206.

значение. В споре этом отразилось развитие самосознания литературы. Недаром разговор, начавшийся в критике, постепенно переходит в сферу истории и теории литературы, только нарождавшихся в ту пору в России⁴⁷.

Споры о мировом значении русской литературы, вспыхнувшие в 30—40-х годах XIX в., помимо всего прочего, свидетельствуют, что, несмотря на определенные успехи популяризаторов и переводчиков, эта литература еще не получила должного распространения и понимания на Западе. Потребовалась огромная работа И. С. Тургенева и других русских и западноевропейских пропагандистов отечественной литературы, для того чтобы она стала наконец всем известным и доступным явлением мировой культуры. Произошло это во второй половине XIX столетия, когда появились Лев Толстой, Достоевский, Тургенев, а затем и Чехов. Тогда-то и пришло запоздалое западное признание к основоположникам русской классики — Пушкину и Гоголю. Тогда появились интересные документы вроде письма 1880 г. немецкого писателя Б. Ауэрбаха к И. С. Тургеневу о Пушкине, «чи произведения, сохраняя национальную самобытность и своеобразие, должны быть причислены к той мировой литературе, которую возвестил Гёте»⁴⁸.

Однако русские писатели знали о мировом значении Пушкина задолго до Б. Ауэрбаха. Их споры о вхождении отечественной литературы в мировую — часть общей работы русского творческого самосознания. Благодаря этой работе отечественная литература обрела в первую треть XIX в. собственный путь к вершинам классики. Романтик В. Ф. Одоевский, чи лучшие произведения уже в 30-е годы были переведены на немецкий и французский языки и заслужили одобрение Ф. фон Эязе, Кенига и французского писателя Альфреда де Виньи, писал в 1840 г.: «Мы ни на кого не похожи, и для нас нет данных, по которым бы, как в математическом уравнении, можно было определить наше неизвестное... Наше mimное подражание было только школою, вышедши из которой, мы перенали учителей»⁴⁹. Вся дальнейшая история русской классической литературы подтверждает правоту этого капитального вывода.

⁴⁷ См.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975.

⁴⁸ *Мушина И. Б.* Б. Ауэрбах и пушкинский праздник 1880 г. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 277.

⁴⁹ *Одоевский В. Ф.* О литературе и искусстве. М., 1982. С. 62, 63.

РУССКИЙ РОМАН В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1

На различных этапах развития мирового романа руководящую роль в этом процессе играли представители различных национальных литератур. Вслед за периодом расцвета испанского романа первенство в развитии жанра романа в XVIII в. перешло к английской, немецкой и французской литературам. Во второй половине XIX в. на первое место выдвинулся русский реалистический роман, ставший одной из вершин всего передового реалистического искусства XIX в.

Стремительное развитие русской классической литературы, отмеченное Горьким¹, особенно отчетливо проявилось в истории русского романа. Возникнув в середине XVIII в., — позднее, чем на Западе, — русский роман сумел, однако, сравнительно очень скоро не только овладеть основными художественными приемами и средствами, накопленными развитием романа в предшествующую эпоху, но и занять ведущее положение в мировой литературе.

Изучая историю мировой культуры, Маркс и Энгельс отметили, что в истории общественного развития, развития литературы и искусства существуют свои классические формы, которые приобретают общечеловеческое значение, так как они отражают сущность данной ступени исторического развития в наиболее чистом и законченном виде. Так, классической формой эпоса Маркс считал поэмы Гомера — не потому, что он недооценивал значение позднейшего, средневекового эпоса, а потому, что считал, что поэмы Гомера отражают общие, родовые черты эпической поэзии в ее наиболее законченной и в этом смысле классической форме.

Так же как поэмы Гомера или драматургия Шекспира, русский роман XIX в. может быть с полным основанием причислен к классическим явлениям в развитии художественного творчества — в том специфическом смысле этого слова, какой оно имело в суждениях К. Маркса и Ф. Энгельса. Исторические условия развития России в XIX и в начале XX в. позволили русским романистам создать тип реалистического романа, явившийся особенно полным осуществлением тех широких возможностей, которые жанр романа дает для изображения общественной жизни.

На протяжении всей истории европейского романа нового времени великие романисты стремились превратить роман в широкое, всеобъемлющее отражение центральных проблем индивидуальной и общественной жизни, рассматриваемых в их сложном и противоречивом единстве, ставили своей целью охватить в романе основные явления своей эпохи.

¹ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 64.

Свойственное великим романистам прошлого стремление превратить роман в зеркало важнейших процессов общественной жизни и исторической борьбы получило ярчайшее выражение в реалистической литературе XIX в. Особые исторические условия развития русского романа дали возможность великим русским романистам с исключительной идейной глубиной, с особой полнотой и художественным совершенством разрешить в своем творчестве ту общую историческую задачу, над решением которой трудились все лучшие представители мирового искусства художественного слова.

История мировой литературы свидетельствует о том, что для появления классических образцов романа были всегда особенно благоприятными переломные эпохи — периоды крупных общественных сдвигов, напряженной борьбы старого и нового. Первые образцы повествовательных произведений, близких по форме современному роману, возникли еще в древнем мире и в средние века. Но только эпоха Возрождения — эпоха «грандиозного прогрессивного переворота» от средних веков к новому времени — способствовала созданию таких поистине всеобъемлющих произведений, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле и «Дон-Кихот» Сервантеса — романов, которые явились широким зеркалом общественной жизни своей эпохи, выражением ее самых заветных дум и чаяний. Новый — после эпохи Возрождения — расцвет западноевропейского романа был связан с эпохой Просвещения — эпохой подъема буржуазной демократии на Западе и Французской буржуазной революции XVIII в. А реалистический роман XIX в. на Западе возник в эпоху предельного обострения противоречий буржуазного общества, в эпоху, отмеченную, с одной стороны, напряженной борьбой между аристократией и буржуазией за руководящую роль в общественной жизни, с другой — первыми революционными выступлениями пролетариата в Англии и Франции и возникновением научного социализма.

Идейная ценность и эстетическое совершенство русского классического романа XIX и начала XX в., как и художественные достоинства лучших, классических образцов предшествующего и современного ему западноевропейского романа, теснейшим образом связаны с тем, что он возник в обстановке напряженной борьбы исторических сил, в условиях крутого перелома в жизни своей страны.

Анализируя творчество Л. Толстого, В. И. Ленин гениально показал, что его мировое значение (как и других великих явлений русской литературы XIX в.) неотделимо от мирового значения русской революции, не может быть осмыслено вне правильного понимания особенностей исторического развития России в этот период. Это относится и к вопросу о мировом значении русского романа.

Развитие русского романа, его расцвет в XIX и начале XX в. явились отражением тех исторических сдвигов, которые переживала Россия в этот период. Русский роман сложился в условиях поворота в историческом развитии России от крепостничества к капитализму, в условиях нараставшего подъема русского освободительного движения. Он создавался в эпоху подготовки в России буржуазно-демократической революции, которая значительно отличалась по своему характеру и по своим движущим силам от более ранних буржуазно-демократических революций на Западе и которая

явилась в исторических условиях, сложившихся в России к началу XX в., непосредственным прологом социалистической революции. Эта переломная эпоха, полная огромного внутреннего напряжения, эпоха переворота в условиях жизни широких слоев населения России, в психологии и идеологии различных классов русского общества породила тот величественный гражданский пафос изучения правды жизни, пафос глубоких размышлений над историческими судьбами своей страны и народа, горячих поисков, сопоставления и критического анализа моральных и политических идеалов, который отражен в русском классическом романе XIX и начала XX в.

2

Для того чтобы жанр романа мог получить то значение, которое он приобрел в развитии русской и зарубежной литературы в XIX в., он должен был повсеместно пережить в ходе своего исторического развития глубокую внутреннюю трансформацию. Античный, по преимуществу любовный, и средневеково-рыцарский романы не могли по своей природе явиться тем, чем стал, по определению Белинского, роман в XIX в.: выражением «поэтического анализа общественной жизни», освещающего ее наиболее глубокие внутренние закономерности, раскрывающего взаимоотношения индивидуальности с обществом и народом во всей их жизненной совокупности и конкретной исторической сложности. Первыми образцами романов, в которых за изображением индивидуальных судеб героев скрыт анализ более глубоких сторов исторической жизни изображаемой эпохи, были «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле и «Дон-Кихот» Сервантеса, отразившие пафос глубоких исканий, гуманистических и в то же время скептических размышлений о вызвавшей их к жизни переломной эпохе.

Роман XVII—XVIII вв. в различных своих разновидностях авантюрно-плутовского, нравоописательного и сентиментального типа был шагом вперед по сравнению с романом эпохи Возрождения с точки зрения большей естественности и правдоподобия изображаемых событий, приближения к повседневной «прозаической» стихии буржуазного существования, более обиденного масштаба героев. Но, став более или менее послушным и верным зеркалом частной жизни, роман XVII—XVIII вв. утратил ту народность и тот грандиозный масштаб, какой был свойствен комическим эпосам Рабле и Сервантеса. В последних рассказ о похождениях необычных и даже фантастических героев — таких, как великаны Гаргантюа и Пантагрюэль или странствующий рыцарь Дон-Кихот, — давал представление о больших исторических закономерностях времени, а также простонародные персонажи, как Панург или Санчо Панса с их шутовскими проделками и прибаутками, занимали почти столь же важное место, как и возвышенные герои рыцарского или дворянского происхождения. Подобной широты изображения не знал роман XVII—XVIII вв. Европейская литература выдвинула в этот период целый ряд романистов — мадам де Лафайет и аббат Прево, Лесаж и Дефо, Филдинг, Смоллет и Стерн, Вольтер и Дидро, романы которых, проложив для развития этого жанра новые пути, все же не достигали энциклопедической широты произведений великих романистов Возрождения.

В XIX в. исторические обстоятельства сложились иначе. Великая французская буржуазная революция и развернувшийся почти одновременно с нею грандиозный промышленный переворот разрушили свойственную просветителям XVIII в. иллюзию, согласно которой исторические и политические судьбы людей являются простой надстройкой над их частной жизнью. Эти исторические события показали, что закономерности как прошлой истории человечества, так и жизни современного общества невозможно изучать лишь на судьбах отдельно взятых, изолированных от общества людей или же на примере отдельно взятой семьи. Огромные массы людей в результате полного или частичного разрушения прежних «неподвижных», патриархально-крепостнических условий жизни были втянуты в историческую борьбу, на собственном жизненном опыте почувствовали связь между «частной» и общественной жизнью, зависимость своей личной судьбы от силы объективных исторических обстоятельств. Этот новый исторический опыт человечества получил свое отражение в романе XIX в. Роман эпохи Возрождения в образах полуфантастических героев отражал большие и сложные противоречия мировой истории. Роман XVII и XVIII вв. сосредоточил свое внимание, наоборот, по преимуществу на психологии и судьбе отдельной личности, на истории ее нравственного формирования и последующем воздействии ее на окружающую среду. Роман же XIX в. в известной мере подытожил, соединил завоевания обоих этих типов романа. Характеры отдельных персонажей, обрисованные со всей возможной полнотой и психологической убедительностью, их судьбы и переживания он сделал центром большой картины, реалистически раскрывающей сложную связь личного и общественного, конкретное взаимодействие типичных характеров и социальных обстоятельств. Благодаря превращению из более или менее узкой по содержанию картины «частной» жизни (каким он был в XVII и XVIII вв.) в широкую, универсальную картину общества и общественных нравов роман в XIX в. поднялся на такую художественную высоту, что романист мог стать, по определению Бальзака, подлинным «историком» общества².

Превращение романа в широкую и емкую по своему охвату аналитическую картину общественной жизни явилось предпосылкой расцвета жанра реалистического романа в прогрессивной мировой литературе XIX в. В России преобразование жанра романа в этом направлении было совершено в 20—40-х годах XIX в. Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, сделавшими его орудием художественного анализа психологии «современного» русского человека, рассматриваемого в тесной связи с социальной обстановкой и историческими условиями жизни народа.

На протяжении первой половины XIX в. русский роман прошел путь от галереи «типов», собрания разрозненных сцен и эпизодов, связанных воедино при помощи традиционной, устойчивой любовной или авантюрной фабулы (какими были романы А. Е. Измайлова и В. Т. Нарезного), к широкому, многостороннему освещению основных проблем национальной истории и жизни современного ему русского общества, к творческому изображению ее социально-психологических характеров, противоречий

² См.: Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. М., 1951. Т. 1. С. 9.

и конфликтов. Обоснованное на практике Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, а в критике Белинским понимание романа как литературного жанра, задачей которого является «поэтический анализ» общественной жизни, было исходной точкой для дальнейшего развития русского романа в творчестве Тургенева и Чернышевского, Достоевского и Щедрина, Л. Толстого и М. Горького, произведения которых явились величественной летописью социально-политической и идейно-психологической жизни своей страны и народа.

Существенное обстоятельство, определившее своеобразие русского романа по сравнению с английским и, в особенности, французским, — «синтетический» (условно говоря) его склад (в отличие от «аналитического» склада французского). Бальзак, Золя (а отчасти и Диккенс) посвящали каждый из своих романов особому кругу проблем (политике, «частной жизни», школе, суду, прессе и т. д.), новому «этажу» общественного здания. С помощью ряда отдельных гигантских фресок, из которых каждая изображает один из узлов общественного целого, они стремились по частям художественно воссоздать свою страну и эпоху. Великие же русские романисты шли к решению той же задачи иным путем — не только потому, что они осознали потенциальную неисчерпаемость ее при разложении общества на отдельные звенья, но и в силу сознания ими органической целостности национальной жизни, невозможности для художника ее механического членения без ущерба для общего смысла картины. Это позволило им достичь больших результатов при выявлении общих драматических черт жизни общества своей эпохи, взятого в конкретном единстве и динамике образующих его противоречий, в нераздельном сцеплении жизни верхов и низов, большого и малого, обыденного и исключительного, высокого и низкого, бытовой, повседневной стороны жизни и ее поэтически-просветленных порывов и явлений.

Связь русского романа с общественной жизнью и освободительным движением позволила ему на каждом этапе жизни страны широко ставить вопрос об основном герое-дейтеле, характерном для этого этапа, и о его связи с народом. В лице Онегина, Печорина, Бельтова, в образах героев романов Тургенева, Гончарова, писателей-демократов, Льва Толстого, а в XX в. — в образах героев Горького русский роман воплотил основные типичные социальные, психологические и моральные черты, характерные для деятелей русского освободительного движения на разных его исторических этапах. С огромной силой и выразительностью русский роман отразил ту смену сословий и классов, которая на протяжении XIX в. совершалась в истории передовой русской культуры и освободительного движения. Русский роман обрисовал наиболее типичные особенности социальной, психологической и нравственной физиономии каждого из поколений общества, показал смену дворянских революционеров и поколения «лишних людей» «новыми людьми» — деятелями из более широкой, недворянской, разночинной среды, исследовал процессы, связанные с пробуждением народных масс, их выступлением на арену исторической жизни и социального творчества. Осветив сущность каждого из главнейших периодов в истории русского общества, проанализировав характерные для этих периодов идеи и социально-психологические типы, русский роман дал широкое, многостороннее изображение основных

особенностей русского национального характера, схваченного в его развитии, в историческом движении, обусловленном развитием страны и народа.

Русские романисты XIX в. жили в эпоху распада в России патриархально-крепостнического уклада жизни, в эпоху постепенного развития в ней элементов капитализма. В то же время на Западе, в более передовых странах капитализма, они могли наблюдать черты уже вполне сложившегося буржуазного общества, а несколько позднее — первые признаки его упадка, которые особенно отчетливо обнаруживались к концу XIX в., в период перехода от домонополистического капитализма к эпохе господства реакционного финансового капитала. На протяжении этой исторической полосы в России росло сначала дворянское, а во второй половине XIX в. разночинское по социальному составу своих участников освободительное движение, усиливалось брожение широких народных масс. На Западе это был период первых революционных выступлений рабочего класса, период ряда социальных и политических переворотов, усиления национально-освободительного движения. Эта сложная, неустойчивая переходная обстановка усиливала критическое отношение к действительности, свойственное передовым русским писателям-романистам, обостряла их понимание социальных и политических отношений своего времени. Глубоко критическое отношение к застойному крепостническому миру «мертвых душ» сочеталось в их мировоззрении с неприятием шедших ему на смену антагонистических буржуазных форм прогресса; революционные настроения, порожденные борьбой с сословностью и крепостным правом, крепились благодаря разочарованию в либерально-буржуазных иллюзиях. Отсюда характерное для русского романа сочетание исключительной широты социально-исторического кругозора, мощной обличительной, критической мысли и глубокого отражения сложнейших интеллектуальных и моральных исканий, свойственных передовой части русского общества.

Русский роман XIX в. на всем протяжении своего развития был насыщен суровым пафосом отрицания. В гоголевской галерее «мертвых душ», в сатирических образах Щедрина, в тончаровском «Обломове», в романах Тургенева, Достоевского, Льва Толстого, в «Кто виноват?» Герцена, в романах «Что делать?» и «Пролог» Чернышевского по-разному проявились свойственные русскому роману XIX в. в лице его наиболее выдающихся представителей дух беспощадного критического анализа, осуждение быта, политики и культуры господствующих классов. Многие отрицательные образы и типы, созданные русскими романистами XIX в., получили международное значение благодаря силе и широте своего сатирического замысла. В творчестве основоположника социалистического реализма М. Горького критический пафос классического русского романа XIX в. поднялся на новую ступень, перерос в пафос сознательной, открытой борьбы с буржуазно-капиталистическим миром, со всеми формами классового порабощения и эксплуатации трудящихся.

Критическое отношение к социальным верхам сочеталось в творчестве великих русских романистов XIX в. с вниманием к народным массам и стремлением содействовать своим творчеством их историческому пробуждению. Ни одна из европейских литератур не была в XIX в. так тесно связана в своих исканиях с широкими народными массами, как

русская литература. Эта общая отличительная особенность русской литературы XIX в. отчетливо сказалась в творчестве наших романистов, создавших многочисленные незабываемые образы, раскрывающие социально-психологический облик пробуждавшейся «безымянной» народной России.

В капиталистических странах Запада революционно-демократическая энергия широких крестьянских масс к середине XIX в. была серьезно ослаблена. В России же именно в этот период происходило нарастание широкого демократического крестьянского движения. Это могучее, нарастающее движение питало оптимизм крупнейших русских писателей, усиливало их веру в человека, вселяло в них надежду на конечную победу гуманизма и человечности над силами буржуазного эгоизма и своекорыстия. В то время как Бальзак и Золя в своих романах о деревне правдиво изобразили победу темных, отупляющих, собственнических черт в психологии французского мелкого крестьянина, русские романисты черпали в народе и его исканиях уверенность в завтрашнем дне, веру в светлое, гуманное начало человеческой природы, в скрытый разум истории и отдельной личности. Это дало русским романистам огромные преимущества перед их западными собратьями, обогатило их реализм, их понимание человека.

Гуманизм и демократизм русской литературы определили особый характер психологического мастерства русских романистов. Следствием широко распространенной на Западе во второй половине XIX в. натуралистической теории романа, вульгарно-материалистического понимания взаимоотношения физиологии и психологии было настойчивое стремление «освободить» героя романа от внутренней сложности путем сведения всей его душевной жизни к элементарным, простейшим влияниям физиологической организации, «среды» и наследственности. Русские писатели-реалисты того времени, в особенности Толстой и Достоевский, исходили из иного, более сложного и глубокого, понимания природы человека. Поэтому свойственное французской натуралистической школе упрощение психологии персонажей встретило решительное осуждение великих русских романистов. В противоположность писателям-натуралистам русские романисты поставили в центр своего внимания человека не с бедной, элементарной, а с богатой и напряженной душевной жизнью; они сумели благодаря своему гуманизму обнаружить наличие богатого, сложного и изменчивого внутреннего мира у самого простого, незаметного, рядового человека «толпы». При этом анализ внутренней, душевной жизни человека они не оторвали от анализа формирующих и определяющих жизнь индивидуальности общественных условий, но показали сложную обусловленность развития человеческой психики внешней материальной обстановкой.

Благодаря этим своим особенностям русский роман стал для русского общества XIX в. подлинным учебником жизни. В нем нашли свой отзвук все передовые философские и моральные искания, думы и социальные чаяния русского общества. Страстный гуманизм, сочувствие «униженным и оскорбленным», исключительная глубина психологического анализа, умение пропикать в сложные процессы народной жизни и в то же время в самые скрытые и тонкие движения человеческой души и сердца,

защита идеи равенства и братства народов, утверждение образа человека — активного искателя и борца сделали русский классический роман от Пушкина до Горького одним из драгоценнейших достояний передовой культуры человечества, важнейшим явлением в истории мирового художественного слова.

Н. Г. Чернышевский писал в 1856 г. в последней статье «Очерков гоголевского периода»: «В странах, где умственная и общественная жизнь достигла высокого развития, существует, если можно так выразиться, разделение труда между разными отраслями умственной деятельности, из которых у нас известна только одна — литература. Поэтому как бы ни стали мы судить о нашей литературе по сравнению с иноземными литературами, но в нашем умственном движении играет она более значительную роль, нежели французская, немецкая, английская литература в умственном движении своих народов, и на ней лежит более обязанностей, нежели на какой бы то ни было другой литературе. Литература у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа, и потому прямо на ней лежит долг заниматься и такими интересами, которые в других странах перешли уже, так сказать, в специальное заведывание других направлений умственной деятельности. В Германии, например, повесть пишется почти исключительно для той публики, которая не способна читать ничего, кроме повестей, — для так называемой „романной публики“. У нас не то: повесть читается и теми людьми, которые в Германии никогда не читают повестей. . . У нас до сих пор литература имеет какое-то энциклопедическое значение, уже утраченное литературами более просвещенных народов. . . Поэт и беллетрист не заменимы у нас никем. Кто, кроме поэта, говорил России о том, что слышала она от Пушкина? Кто, кроме романиста, говорил России о том, что слышала она от Гоголя?»³

По сравнению с романистами Западной Европы, где в середине XIX в. революционность буржуазной демократии уже умирала, а революционность социалистического пролетариата еще не созрела, великие русские романисты, жившие в период острой ломки крепостничества и подготовки буржуазно-демократической революции в России, яснее ощущали переходный характер своей эпохи, более остро чувствовали противоречие между жизнью верхов и низов. Развернувшееся в России во второй половине XIX в. народное брожение, ощущение передовой интеллигенцией ненормальности существующих форм жизни и необходимости их коренного изменения не позволяли в России обычно даже романистам «второго» плана замкнуться в кругу субъективных, интимно-психологических проблем или рассматривать свое творчество с «цеховой», узкопрофессиональной точки зрения. Исследованные остроты противоречий жизни царской России общественные вопросы властно вторгались в сознание русского писателя, вызывая у него к себе горячее и страстное отношение, побуждая его часто, подобно охарактеризованным Энгельсом «титанам» Возрождения, непосредственно участвовать в практической общественной борьбе или смело отзывать на нее в своем творчестве. Обусловленная неразрывной связью литературы, общественной жизни и освободительного движения, связью, характерной для России XIX и начала XX в., «энцикло-

³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 303—304.

педичность» русского романа явилась важнейшей предпосылкой его расцвета и его мирового значения. Писатель-романист в России стоял, как правило, в гуще общественной борьбы, относился с повышенным вниманием к «интересам своего времени». Благодаря этому не только тип писателя-романиста, но и его взаимоотношения с читателем в России XIX и начала XX в. были иными, чем на Западе.

История буржуазного романа XIX в. на Западе свидетельствует о том, что взаимоотношения романиста и читающей публики становились здесь, в ходе развития капиталистических отношений, все более болезненными. Уже Стендаль трагически переживал глухую стену отчуждения во взаимоотношениях между романистом и его читателями. Свои романы он вынужден был предназначать «для немногих» и для будущих поколений, так как отчаялся найти для них читателей среди своих современников. Разлад между идейными и художественными устремлениями романиста и уровнем мещанских требований окружавшей его буржуазной публики толкал многих выдающихся романистов Запада на путь болезненного индивидуализма, заставляя их, подобно Флоберу, замыкаться в «башне из слоновой кости».

В России XIX и начала XX в. господствующий тип взаимоотношений между романистом и его читателями был иным, чем во Франции и других капиталистических странах Западной Европы. Уже одно существование крепостнической цензуры, та полицейская опека над литературой и литераторами, которую различными путями осуществляло царское самодержавие, вносили неизгладимые трагические черты в положение русского писателя-романиста. Этим полицейским и цензурным вмешательством не исчерпываются преграды, которые возникали на путях взаимопонимания между романистом и его читателями: стоит вспомнить об изображении трагического противоречия между высоким назначением искусства и пошлыми вкусами дворянской публики в гоголевском «Портрете», позднейшие, вызванные разгулом реакции 80-х годов, страдальческие жалобы Салтыкова на то, что среди долетающих до него голосов читателей романисту не удастся услышать голоса «читателя-друга». И все же отношения между романистом и читающей публикой в России в силу ряда исторических причин были в общем принципиально иными, чем в странах Западной Европы. Развитие русского освободительного движения, способствовавшее постоянному расширению читательской аудитории, рост демократического сознания широких народных масс создали в России более благоприятные отношения между романистом и его читателями, чем те, которые обычно складывались в XIX в. в странах с более зрелыми буржуазными общественными отношениями. Как показал Энгельс на примере Англии, уже в 40-е годы XIX в. настоящего читателя, любовно относящегося к ним и способного их оценить, выдающиеся писатели Запада скорее могли найти для себя не среди буржуазной публики, а среди рабочих. Однако в силу особенностей той переходной эпохи, в которую они жили (и связанных с нею противоречий своего мировоззрения), лишь немногие из выдающихся писателей XIX в. на Западе — даже те из них, которые особенно мучительно сознавали духовное убожество буржуазной публики, — искали своего читателя среди трудящихся. Виной этому были отчасти классовые предрассудки, опутывавшие сознание крупнейших бур-

жуазных писателей-романистов, отчасти — недостаточный уровень сознательности, присущий в ту эпоху массам трудящихся города и деревни.

В России писатели-романисты XIX в., принадлежавшие по своему социальному положению и взглядам к дворянской и разночинной интеллигенции, также в силу исторических условий времени не могли обычно рассчитывать на то, что их романы будут при их жизни прочитаны и поняты народом. Но в среде передовой дворянской и демократической интеллигенции, в особенности в среде молодежи, близкой к освободительному движению, русские романисты находили для себя такой благоприятный тип читателя, такую широкую читательскую аудиторию, относящуюся к литературе с подлинным энтузиазмом, каких не имели не только английские или немецкие, но и французские писатели середины и второй половины XIX в. Передовой русский читатель XIX в., воспитанный Белинским и Добролюбовым, Герценом и Чернышевским, видел в русской литературе, и в особенности в русском романе, важнейшее национальное достояние, могучее орудие умственного и нравственного развития общества. Он ждал от писателя-романиста не наслаждения и развлечения, не заполнения праздного досуга, но жизненно необходимой ему духовной пищи, смотрел на писателя как на интеллектуального и нравственного воспитателя своего поколения и всего русского общества в целом. Возникший в атмосфере высокого уважения к литературе и столь же высокой требовательности к ней со стороны передового русского читателя, русский роман не мог не считаться с характером и интересами своей читательской аудитории. Если классический русский роман XIX и начала XX в. в лучших образцах явился ярким выражением стремления к правде, к свободному от условных романтических прикрас, от сословных иллюзий и предрассудков пониманию всей реальной картины жизни страны и народа, если в нем отразилась атмосфера высокого интеллектуального подъема и необычайной моральной требовательности к себе, то это объясняется не только особенностями таланта и мастерства передовых русских романистов, но и настроением, владевшим умами передовой русской читательской публики.

Говоря об общественно-исторических предпосылках, способствовавших формированию русского романа и его мировому значению, нельзя не вспомнить еще об одном важном факторе, сыгравшем заметную роль в его развитии. Этим фактором была русская демократическая критика, которая на всем протяжении развития русского романа в XIX в. оказывала ему огромную помощь, способствуя его развитию на путях глубокой идейности, реализма и служения народу.

В эпоху западноевропейского Просвещения XVIII в. не роман, а изобразительное искусство и драматургия стояли в центре внимания передовой эстетической и критической мысли. Хотя Дидро и сам был выдающимся романистом, но в своих «Салонах», в «Опыте о живописи», в «Беседах о „Побочном сыне“», в «Опыте о драматической литературе» он в борьбе с традициями классицизма ставил главной задачей обоснование реалистических принципов в области живописи и театра. Лессинг как эстетик и критик способствовал в первую очередь утверждению немецкой национальной драматургии. Лишь Шиллер и Гёте (в период создания

«Ученических годов Вильгельма Мейстера»), молодой Фридрих Шлегель и другие романтики в Германии, представители либеральной и романтической критики во Франции 20—30-х годов выдвигают на одно из первых мест в области литературной теории и критики обсуждение проблем романа, его эстетики и поэтики. Не классическая буржуазная критика эпохи Просвещения, а великие романисты XVIII — начала XIX в. в наибольшей мере способствовали на Западе теоретической разработке проблем романа, его содержания и формы. Проблемы эти явились предметом широкого обсуждения в критике лишь после того, как они были поставлены на практике (а отчасти и в теории) Ричардсоном и Филдингом, Гёте и Жан-Полем Рихтером, Вальтером Скоттом, Стендалем и Бальзаком.

Русская революционно-демократическая эстетика и критика 40 — 60-х годов XIX в. (в отличие от западноевропейской эстетики и критики эпохи Просвещения) сформировалась в период, когда роман занял ведущее место в мировом художественном развитии и начал оказывать возрастающее влияние на развитие живописи, драматургии и других областей искусства. Этим объясняется то обстоятельство, что вопросы романа, начиная с первых выступлений Белинского, находились постоянно в центре внимания русских революционных демократов.

Взаимодействие между подлинно передовой эстетической и критической мыслью, стремившейся к теоретическому уяснению проблем романа в связи с анализом общественной жизни, с одной стороны, и творческими исканиями крупнейших представителей национальной литературы в том же направлении — с другой, помогло русскому роману XIX в. быстро окрепнуть и сложиться, достичь свойственного ему сочетания высокой идейности и художественного мастерства.

Русская демократическая критика XIX в. учила русских романистов рассматривать в качестве своей первой важнейшей обязанности правдивое, неприкрашенное изображение общественной жизни во всей ее реальной сложности, со всеми присущими ей в данную эпоху настроениями, идеями, историческими противоречиями. Она призывала романиста освещать сложные пути прошлого, настоящего и будущего, чутко отзываться на интересы и потребности демократического читателя, выражать его чувства и идеалы, прививала романисту сознание его огромной ответственности перед своей страной и народом, воспитывала в нем глубоко сознательное отношение к традициям предшествующей русской и мировой литературы (в частности, к различным традициям русского и зарубежного романа). Таким образом, русская демократическая критика в лице лучших ее представителей поддерживала и направляла идейные и творческие искания русских романистов своей эпохи, помогая им подняться на ту историческую высоту, которая сделала их творчество выдающимся шагом вперед в художественном развитии человечества.

Благодаря широкой постановке основных социальных, политических и моральных проблем своего времени русский роман на всем протяжении XIX в. был не только могущественным средством эстетического воспитания русского общества. Он стал также одним из важнейших орудий его просвещения и революционного развития. Эта особая роль русского романа в истории умственного движения и в развитии революционных идей

русского общества нашла отражение в критических статьях Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Плеханова, посвященных творчеству русских романистов.

3

Значение крупных явлений мировой литературы так или иначе всегда было связано с эстетическим и общественным воздействием их главных, центральных образов. Значение «Илиады», «Песни о Роланде» или русского былинного эпоса определяется не только полнотой изображения в них определенной эпохи жизни своего народа, но и теми героическими чертами, которые свойственны центральным персонажам этих эпических произведений, величием, поэтичностью и привлекательностью их характеров, вобравших в себя лучшие черты, свойственные создавшему их народу в ту эпоху. То же самое относится к трагедиям Шекспира, Расина или драмам Шиллера, в которых образы центральных персонажей воплощают в себе в концентрированном и сгущенном виде тот наивысший уровень развития человеческого ума и совести, который мог быть достигнут лучшими людьми в эпоху жизни и творчества этих великих драматургов.

Место русского романа в национальном и мировом художественном развитии, его значение в истории передовой культуры человечества также неотделимы от нравственной высоты, от богатства интеллектуального и морального содержания его центральных персонажей.

Горький отметил, что главной магистральной темой всего европейского и русского романа в его классическую эпоху и в особенности в XIX в. была «история молодого человека». Выдвижение образа «молодого человека» на центральное место в западноевропейском и русском романе XIX в. не было случайным. Выдающиеся романисты в России и на Западе в XVIII и XIX вв. критически относились к «хозяевам жизни» своей эпохи. Поэтому центральным положительным персонажем своих произведений они делали обычно образ не прочно определившегося, достигшего жизненного успеха, а еще только складывающегося, ищущего своего пути и своего места в обществе человека. Выдвижение на центральное место образа «молодого человека» в романе XVIII и XIX вв. отражало, таким образом, критическое отношение романистов к сложившимся в их времена общественным формам. В образе «молодого человека» выразился преимущественный интерес романистов не к тому, что успело вполне вывиться в их эпоху, а к тем исканиям и «бурным стремлениям», которые, хотя бы смутно, раскрывали перспективу общественного развития, намечали путь от настоящего к будущему. Не характеры персонажей, чувствующих себя как рыба в воде в современных им общественных условиях, а характеры ищущие, движущиеся, формирующиеся — характеры, в большей или меньшей степени находящиеся в противоречии со своей средой и господствующими в обществе жизненными нормами, отражали в романе XVIII и XIX вв. в первую очередь прогрессивное движение истории.

Мировое значение различных национальных форм романа — английского, французского или немецкого — в XVIII и XIX вв. и определялось в очень большой мере высотой морального и интеллектуального уровня, достигнутого их центральными персонажами, уровня, находящего свое

выражение в содержательности их жизненных стремлений и исканий. Когда английский роман в XVIII в. приобрел общеевропейское значение, его международная роль и повсеместное влияние были тесно связаны с тем, что его герои — такие молодые люди, как Том Джонс, или такие молодые девушки, как Кларисса Гарлоу, герои-чудаки Стерна и Гольдсмита — поразили современников и привлекли к себе их сердца своей моральной чистотой, упорством и стойкостью в беде, отвращением к сословным предрассудкам и условностям, ко лжи и лицемерию, господствовавшим в обществе. Когда в конце XVIII в. с влиянием английского романа начало бороться влияние романов немецкого и французского, это было обусловлено тем, что Руссо в Юлии и Сен-Пре, Гёте в Вертере и Вильгельме Мейстере создали образы новых героев, которые по уровню своих человеческих исканий, по своему моральному и интеллектуальному облику превзошли героев Филдинга и Ричардсона или стерновского Йорника. Позднее, в эпоху романтизма, английский, французский и немецкий роман выдвинули новых героев, от высоты интеллектуального и морального облика которых также непосредственно зависело влияние каждого из них на души читателей и на развитие мировой романистики.

Выдающееся значение классического русского романа в истории мировой романистики XIX—начала XX в. теснейшим образом связано с тем, что русские писатели смогли создать галерею героев, которые по высоте своего интеллектуального и нравственного уровня, по глубине и напряженности духовных исканий явились образцами во всей новейшей истории романа. История реалистического романа XIX в. не знает других героев, обладающих такой силой анализа и такой чуткой совестью, как герои Тургенева, Л. Толстого и Достоевского, такой преданностью своим убеждениям и своему жизненному делу, как Базаров и Рахметов. Образ центрального героя русского романа XIX в. явился новым словом в развитии эстетических идеалов мировой художественной литературы, в ее работе над созданием образа положительного героя.

И на Западе в XIX в. общественная жизнь создавала свои типы борцов и правдоискателей. Однако в силу сложившихся там исторических условий реалистическая литература (и, в частности, роман) редко обращалась к изображению подобных типов. В романах Бальзака фигура двойника самого автора — талантливого писателя и философа д'Артеза, образ революционера Мишеля Кретьена помещены не в центре воссозданной романистом картины общества, а как бы на ее краю. В русском же после-пушкинском романе XIX в. — и в этом заключается его огромное историческое своеобразие — образы людей, одаренных глубоким умом и чуткой совестью, сконцентрировавших в себе пафос передовых уметвенных и нравственных исканий эпохи, оказались в силу исторического положения вещей не на периферии, а в самом центре обрисованной в этих романах картины национальной жизни. Именно в образах мыслящих, беспокойных и ищущих героев романист сумел здесь уловить, пользуясь выражением Тургенева (восходящим к Шекспиру), «образ и давление времени»⁴, ощутить прогрессивное движение русской и всемирной истории.

В силу исторического своеобразия путей развития романа в Англии

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М., 1966. Т. 12. С. 303.

и во Франции реалистический роман не дал здесь в XIX в. героев такого интеллектуального и морального масштаба, какими явились на рубеже XVIII и XIX вв. гётевский Вертер или Вильгельм Мейстер. Образ человека высокого интеллектуального уровня, обладающего чуткой совестью и широким интересом к узловым вопросам современной жизни, стремящегося перестроить свою собственную жизнь и изменить существующие обстоятельства, — такой образ в литературах Англии и Франции XIX в. разрабатывали по преимуществу писатели-романтики, а не создатели позднейшего классического реалистического романа. Ни Жюльен Сорель Стендаля, мужественный и энергичный, но рассудочный, отчужденный от мира простых человеческих переживаний, честолюбивый и эгоистически замкнувшийся в себе, ни главные герои романов Бальзака, Диккенса, Флобера или Теккерея не могут сравниться по высоте интеллекта, широте нравственных запросов и идейных исканий с центральными образами русского романа.

В этом заключается секрет той симпатии, с какой русские писатели-романисты XIX в. относились к творчеству Байрона, Жорж Санд, Гюго, к романам таких сравнительно второстепенных западных романистов середины и второй половины XIX в., как Шпильгаген или Андре Лео. В творчестве писателей-романтиков, а позднее в произведениях второстепенных романистов, более скромных по масштабу своего дарования, но нередко более тесно связанных с передовым идейным движением, чем романисты более крупного плана, русских писателей привлекало стремление к созданию образов людей высокого нравственного уровня, поднимающихся в своих идейных и моральных исканиях до осознания общих пороков существующего строя жизни или вступающих с ним в конфликт. Но, ставя перед собой задачу воплотить образы русских людей такого же уровня, великие русские романисты стремились решить эту задачу принципиально иначе, пользуясь методами не романтического, а реалистического искусства.

Центральными темами западноевропейского реалистического романа XIX в. были обычно разгул хищничества, победа темных, собственнических инстинктов, темы утраченных иллюзий, измеления и гибели личности. В русском же романе XIX в. центральное место занял образ страстно ищущего, мятущегося и борющегося человека, который, разрывая пути окружающих его общественных условностей и преодолевая свои собственные иллюзии, с громадным трудом стремится «дойти до корня», разобраться в окружающей его сложной путанице отношений, понять наиболее глубокие стороны своего личного и общественного бытия. В характерном для русского романа образе героя, мысль которого то более прямыми, то более сложными и зигзагообразными путями движется вперед, стремясь уяснить себе подлинную, не затемненную предрассудками общественных верхов и другими социальными условностями правду жизни, заключена одна из важнейших причин, способствовавших силе его интеллектуального, морального и эстетического воздействия на последующие поколения.

Герои романов Тургенева, Толстого, Достоевского, Чернышевского, Горького принадлежат к различным общественным классам. Различно между собой и мировоззрение всех этих писателей. Но чертой, объединяющей центральных героев их романов, является то, что окружающая жизнь

становится для этих героев предметом глубоких и напряженных размышлений. Мысль героя в русском романе как бы втягивает в себя одну за другой различные стороны общественной жизни, подвергая их острому и придиричливому анализу, теоретически и практически поверяя их собственным опытом. Из «малого» мира семьи романист ведет своего героя по мере его развития в «большой» мир родины, народа, человечества — и это позволяет ему, рисуя судьбу отдельного человека (и в этом смысле оставаясь «историком частной жизни»), наполнить роман до краев огромным и разносторонним общественным содержанием, сделать его широким, неисчерпаемым зеркалом всего богатства национальной жизни.

Рисуя эпопею духовного пробуждения и исканий передовой личности — исканий, тесно связанных в конечном счете с основными проблемами национальной жизни данной эпохи, отражающих борьбу различных путей развития, которые были объективно возможны для личности в тех или иных условиях, крупнейшие русские романисты сумели сохранить верность принципам реалистического искусства. Они оставались чужды той идеализации своих героев и их исканий, которая, как отметил еще Белинский, составляла главную художественную слабость романов Ж. Санд и других представителей романтического социального романа на Западе, — писателей, нередко жизненно связанных с мелкобуржуазно-демократическим движением, но при этом разделявших и все свойственные этому движению иллюзии, утопические мечтания и чаяния. Стремясь помочь духовному и нравственному пробуждению читателя, великие русские романисты относились к этой задаче с глубокой демократической серьезностью. Они не скрывали от читателя реальной трудности предстоявшей ему борьбы, тех трагических, а порой и неразрешимых противоречий, которые с неизбежностью открывались перед умственным взором мыслящего и ищущего человека в условиях антагонистического классового общества; стремились дать читателю возможность критически разобраться в окружающей его социальной жизни, не игнорируя ее реальной светотени, ее сложности, исторической пестроты и многообразия ее явлений. И вместе с тем, не скрывая от читателя всей — порою страшной — правды жизни, русские романисты стремились отпугнуть не парализовать нравственное сопротивление читателя и его волю к борьбе, а, напротив, поднять и укрепить их, повысить стойкость передовой, мыслящей части русского общества и ее непримиримость в борьбе со злом.

Полные страстного критического отношения к утверждающемуся на их глазах новому буржуазному строю, великие русские писатели-романисты подвергли глубокому критическому анализу и самый тип передового героя своей эпохи. Увлеченность лучшими, светлыми, поэтически привлекательными чертами характера передового русского человека своего времени, умение видеть в нем скрытые зачатки будущего, глубокий интерес и сочувствие к его исканиям Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Толстой могли сочетать с трезвой критической оценкой реальных возможностей своего героя, определяемых временем и исторической обстановкой (а нередко также и обусловленных этой обстановкой внутренними противоречиями характера героя).

Мы видели, что художественная красота и идейная мощь русского романа XIX и начала XX в. теснейшим образом связаны с интеллектуаль-

ной и нравственной высотой, эстетической значимостью и огромной емкостью образов его центральных героев — Онегина и Печорина, Лаврецкого и Базарова, Раскольникова и Ивана Карамазова, Андрея Болконского и Левина, Рахметова и Павла Власова. Вместе с тем своей мировой славой русский роман обязан созданному им образу русской женщины.

Разрушение средневековых устоев, развитие буржуазных общественных отношений способствовали во всех передовых странах превращению женщины в несравненно более активного и сознательного участника общественной жизни, чем это было во все предшествующие эпохи исторического развития. Эта перемена в положении женщины и в уровне ее критического, сознательного отношения к жизни, вызванная объективным ходом общественного развития при капитализме, имела огромное значение для судеб мирового романа в новое время. Хотя женские образы часто занимали важнейшее место уже в античном и средневековом любовном романе, но лишь в романе XVIII и в особенности у романистов XIX в. образ женщины приобретает объемность, глубину, сложные психологические очертания. Нередко героиня благодаря своим интеллектуальным и нравственным качествам выдвигается теперь на первое место, так что ее суд над мужскими персонажами становится определяющим для авторской и читательской оценки.

Рост самостоятельности женщины, повышение уровня ее сознательно-критического отношения к жизни, борьба женщины за свою нравственную независимость, за равноправное положение в семье и в обществе — эти темы, с особой силой выдвинутые ходом исторического развития в XVIII и XIX в. оказали сильнейшее влияние на формирование новейшего европейского романа. Вторжение в ткань романа новых женских образов и новых сюжетных ситуаций, отразившее те сдвиги, которые происходили в это время в общественной жизни, привело во всех национальных литературах к сильнейшему изменению и перестройке самой структуры романа, к вытеснению многих традиционных для романа в прошлом тем и образов, к выдвиганию качественно иных, новых идейно-тематических мотивов и персонажей.

Выдвинутые главным образом английскими и французскими романистами во второй половине XVIII и в первой половине XIX в. женские образы — героини Ричардсона (Памела и Кларисса Гарлоу), Руссо (Юлия Вольмар), мадам де Сталь (Дельфина и Коринна), позднее центральные женские персонажи романов Жорж Санд, Шарлотты Бронте и других женщин-романистов — обрисовали положение женщины в обществе, определившееся в буржуазную эпоху. Образы эти отразили пробуждение сознания женщины, ее усиливающуюся борьбу за свое человеческое достоинство против семейного и социального угнетения, ее стремление найти свое жизненное дело, утвердить свое право на сознательное участие в общественной жизни.

Русский классический роман XIX в. также высоко поднял знамя борьбы за честь и достоинство русской женщины. Не случайно в «Евгении Онегине» Пушкин сопоставляет свою Татьяну не только со Светланой Жуковского, но и с героинями Руссо и мадам де Сталь — с Юлией и Коринной. С помощью этих сопоставлений Пушкин как бы выдвигает образ Татьяны в галерею женских образов не только русской, но и всей

мировой литературы; он сознательно призывает читателя рассматривать свою героиню в перспективе исторической эволюции образа передовой, мыслящей героини литературы конца XVIII—начала XIX в. В этой эволюции пушкинская Татьяна и другие, последующие героини русского романа заняли свое прочное место в литературе, озаменовали собой новое важнейшее звено мирового эстетического развития.

Пушкин, Герцен, Тургенев, Гончаров, Писемский, Толстой, Чернышевский, Решетников, Достоевский, Горький широко и разносторонне изобразили в своих романах пробуждение русской женщины из различной социальной среды. Они показали, как под влиянием тех больших и сложных вопросов, которые ставила жизнь, совершался духовный рост этих героинь, усложнялась работа их мысли и нравственного чувства. Если русский роман первой половины XIX в. рисовал преимущественно условия формирования и нравственный образ русской девушки из дворянской среды, то уже в 40—60-х годах XIX в. романисты демократического направления в России все чаще обращались к судьбе женщины из различных слоев населения. Во второй половине XIX в. перед русским романом постепенно во весь рост встают вопросы, связанные с пробуждением и жизненными исканиями простой русской женщины из народной среды. В начале XX в. в творчестве Горького русский роман поднимает образ женщины из среды рабочего класса на большую высоту, что до него не было сделано никем из представителей зарубежной литературы.

При всем огромном художественном обаянии и нравственной высоте образов центральных героев и героинь русского романа, в которых запечатлены исключительный размах, широта и глубина исканий, свойственных передовой русской дворянской и демократической интеллигенции XIX в., значение русского романа в истории мировой литературы, разумеется, нельзя объяснить силой и красотой одних лишь этих образов. Не меньшее значение, чем образы центральных героев и героинь русского романа, имел для мировой литературы и всей передовой человеческой культуры опыт русских романистов в изображении народа, их стремление художественно отобразить жизнь и психологию широких масс, правдиво обрисовать их роль в исторической жизни.

Народ, как особая, глубокая и сложная по своему смыслу моральная и идейно-эстетическая проблема, по-разному преломляясь в сознании различных романистов и отражаясь в литературе различными своими гранями, начинает выдвигаться на одно из центральных мест в западноевропейском романе с конца XVIII в. В «Страданиях юного Вертера» герой психологически и морально отделен от народа, но вместе с тем и соотнесен с ним, связан с простыми людьми, с крестьянами и ремесленниками, многочисленными нитями, что является одной из самых выдающихся черт созданного Гёте образа «молодого человека». В романах Вальтера Скотта широко освещено непосредственное участие народных масс в феодальных расприх, династической и религиозной борьбе в различные моменты исторической жизни Англии и Шотландии. Позднее плеяда великих западноевропейских реалистов осветила социальную дифференциацию народа и экономические условия жизни отдельных его слоев, обрисовала последствия колоссально усилившегося в XIX в. отчуждения города от деревни, проанализировала влияние промышленного переворота на

положение и психологию народных масс, изобразила темноту крестьянства, задавленного капиталистическими хищниками и в то же время стихийно одолеваемого грубыми, собственническими стремлениями и инстинктами. В лице романистов, связанных с чартизмом и с позднейшим рабочим движением, западноевропейский роман отразил начинающееся пробуждение рабочего класса, создал первые образы представителей сознательного, борющегося за свое освобождение пролетариата.

В русский роман XIX в. тема народа, во всю свою ширь поставленная перед литературой уже Радищевым и декабристами, неотъемлемо и органически вошла с творчеством Пушкина. В «Евгении Онегине», «Дубровском», «Капитанской дочке» главные герои не только окружены людьми из народа и постоянно ощущают свою жизненную связь с ними, но и, что особенно характерно, ищут или оказываются вынужденными искать поддержки у этих людей в наиболее трудные, решающие моменты своей личной и общей, исторической жизни. Стремясь решить основные вопросы своего личного существования, лирический герой Пушкина вынужден (добровольно или исторически неизбежно) внимательно вглядеться в жизнь и психологию народных масс, учесть их жизненный опыт, их представления о жизни и моральные идеалы. Под влиянием этого опыта и других пушкинских герои вносят более или менее глубокие коррективы в унаследованные ими дворянско-сословные представления, которые обычно оказываются гораздо более узкими, менее возвышенно-поэтичными и гуманными, чем идеалы народных масс.

Выдвинутый Пушкиным особый идейно-эстетический подход к теме народа, особый угол зрения на народ и его жизнь стал определяющим для творчества наиболее выдающихся позднейших русских романистов.

Русские романисты не ставили перед собой обычно задачи так широко показать социальную дифференциацию народных масс, исследовать влияние особых бытовых и трудовых условий существования различных слоев народа на их психологию и образ жизни, как это удавалось многим романистам Запада, творившим в условиях более развитого капиталистического общества. По сравнению с очерками писателей-народников, с романами Решетникова, Мамина-Сибиряка, с этнографическим романом конца XIX в., где широко показаны условия жизни и психология различных — с социальной, бытовой и профессиональной точек зрения — разрядов населения, подход к теме народа и изображению народной жизни в романах Тургенева, Толстого, Достоевского носит более обобщенный характер.

Но такой, менее детализированный, более обобщенный, подход к изображению народа и народной жизни давал русским романистам и свое преимущество. Он позволял им выдвинуть на первый план в своих романах общий вопрос о взаимоотношениях народа и образованного меньшинства и о роли каждого из них в национальной жизни. Открытый Пушкиным принцип обрисовки главных героев (происходящих обычно в русском романе XIX в. из дворянской или разночинной среды) в широком и постоянном взаимодействии с народом и его представителями, взаимодействии, которое помогает романисту раскрыть сильные и слабые стороны как персонажей первого плана, так и самого народа в данную эпоху, явился необычайно плодотворным.

На Западе социальные романисты — Бальзак или позднее Золя —

ставили своей задачей, так же как и русские романисты, отобразить в романах целостную картину жизни общества своего времени. Но эту задачу они стремились осуществить аналитическим путем, разлагая общество на отдельные звенья, отводя изображению каждой части общественного организма особый, самостоятельный роман. В соответствии с этим Бальзак отвел изображению французского крестьянства особый роман, входящий в состав «Человеческой комедии» («Крестьяне»). Следуя примеру Бальзака, Золя изобразил жизнь крестьян в «Земле», а жизнь пролетариата — в «Западне» и «Жерминале». Оставляя в стороне влияние на романы Золя его натуралистической теории, наложившей свою печать на его понимание народной жизни, следует подчеркнуть другое: самый принцип аналитического подхода к изображению народа, свойственный как Золя, так и Бальзаку, уже сам по себе имел наряду с сильными и свою слабую сторону. Этот принцип превращал тему народа для романиста в особую, частную тему, стоящую в одном ряду с другими, не позволял понять универсальное, общее значение народной темы для изображения любых сторон общественной жизни, для создания целостной картины всего общества.

В противоположность аналитическому принципу изображения общества в романах Бальзака и Золя осуществленная Пушкиным, не только как драматургом, но и как романистом, разработка принципа изображения «судьбы человеческой» и «судьбы народной» в их единстве и исторической взаимосвязанности явилась предпосылкой дальнейших открытий русских романистов, сделанных в работе над народной темой. Этот принцип стал основным формообразующим принципом русского классического романа, своеобразным ядром характерной для него синтетической формы изображения общества⁵.

Рисуя жизнь главных героев на фоне народной жизни, постоянно по-разному соотнося их судьбы и психологию с судьбой и психологией народных масс, рассказывая о том, как в решающие моменты своей личной жизни Татьяна ищет поддержки у няни, о том, как Андрей Болконский перед Бородином задумывается над психологией русского солдата или как Пьер ищет решения мучающих его нравственных вопросов и сомнений, приглядываясь к Каратаеву, о том, как у Дмитрия Карамазова нравственный перелом вызывает сон, героем которого является плачущее крестьянское «дитё», русские романисты нашли такой принцип построения своих романов, который позволял им рисовать национальную жизнь в ее единстве. И вместе с тем этот принцип позволял самое единство ее изображать как взаимодействие господствующих классов и народа, как единство, подразаемающее наличие в народе двух сил, исторически связанных друг с другом и в то же время различных по своей психологии, образу жизни и интересам.

Изображая психологию своих главных персонажей в ее противоречивом и сложном единстве с народной жизнью, показывая, как жизнь сти-

⁵ Ряд интересных соображений о своеобразии жанровой природы и структуры русского романа содержится в статье: *Вурсов Б. И.* О национальном своеобразии и мировом значении русской литературы // *Рус. лит.* 1958. № 2. С. 22—32; *Купрецова Е. Н., Макогоненко Г. П.* Национальное своеобразие русской литературы: Очерки и характеристики. Л., 1976.

хийно и неизбежно приводит героев в решающие минуты личного бытия к мысли о народе, русские романисты XIX в. в силу своего различного классового происхождения и жизненного опыта исходили из весьма несхожих друг с другом общественных идеалов, поэтому они могли по-разному смотреть на народ и народную жизнь, по-разному оценивать ее исторические возможности. Но при всем многообразии конкретных социально-политических тенденций и направлений, свойственных русскому классическому роману, при всем различии взглядов и острой борьбе между писателями либерально-дворянского и демократического направлений, именно демократическая по своей природе мысль о зависимости уровня развития «верхов» от развития «низов», о решающей роли народа в жизни страны была определяющей для творчества великих русских писателей-романистов, сыграла определяющую роль в их работе над реалистическим изображением прошлой и современной им исторической жизни. Широкое художественное претворение мысли о неразрывной связи между любой из сторон национальной жизни и жизнью народа, мысли об исторической неотделимости психологии и судьбы каждой отдельной человеческой личности от психологии и судьбы широких народных масс составляет одно из великих исторических достижений классического русского романа XIX и начала XX в. — в эпоху от Пушкина до Горького.

Великие русские романисты XIX в., начиная с Пушкина, так же как и передовые умы Запада, высоко подняли знамя борьбы за свободное развитие личности. Но уже Пушкин в «Евгении Онегине» отчетливо показал, что индивидуалистическая жизненная философия и мораль эгоистической личности, «глядеющей в Наполеоны», враждебны полноценному развитию человеческой индивидуальности. Со времен Пушкина в русском романе объединились две, на первый взгляд резко противоположные между собой, а в действительности взаимно связанные, дополняющие друг друга, темы — тема защиты прав личности и тема критического анализа и развенчания принципов буржуазно-индивидуалистической философии и морали — морали человека, который «для себя лишь» хочет воли.

В условиях пореформенной эпохи русская литература вообще, и русский роман в частности, с особой силой и энергией развернули горячую борьбу «против бессмысленных средневековых стеснений личности»⁶. И вместе с тем отразившийся в литературе подъем «чувства личности», «чувства собственного достоинства» широких слоев населения с особой остротой поставил перед великими русскими романистами вопрос о необходимости отыскать такие формы и пути развития, которые не вели бы личность в тупик мещанского индивидуализма и анархизма, а открывали перед освобожденной от средневековых стеснений личностью широкую перспективу общественной деятельности, облегчали для нее сближение с народом или непосредственно выводили на открытую, прямую дорогу революционной борьбы. Благодаря широкому, всестороннему исследованию путей, которые в тогдашних условиях могли способствовать движению личности в каждом из этих направлений, русский классический роман сохраняет непреходящую ценность для ее воспитания также и в условиях нового, социалистического общества, в котором процесс формирования

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 433.

и развития индивидуальности нового человека — строителя коммунизма приобретает невиданный прежде массовый характер.

Одна из важнейших особенностей развития русского романа XIX в. по сравнению с современным ему западным реалистическим романом состоит в раннем освобождении его от груза «романических» сюжетных условностей, которые еще играли столь заметную роль в западноевропейской романистике первой половины XIX в., включая романы Балтера Скотта и Купера, Жорж Санд и Гюго, Бальзака и Диккенса. Отвергая «романические» условности, традиционные любовно-авантюрные сюжетные схемы, стремясь приблизить сюжетное построение своих произведений к формам самой жизни и ее повседневному течению, великие русские романисты, в отличие от западноевропейских романистов второй половины XIX в., не ограничивали задачи романа изображением узкого, изолированного «куска жизни». Напротив, они стремились сломать старые шаблоны, для того чтобы наиболее широко и полно выразить во взаимоотношениях, судьбах, идейных столкновениях своих героев весь сокровенный смысл русской жизни своей эпохи.

Белинский вел борьбу против превращения романа в «роман-сказку», в «Шехерезаду» XIX столетия. На примере романов А. Дюма, Э. Сю, П. Феваля и других современных ему второстепенных представителей западноевропейской буржуазной романистики 40-х годов Белинский в последние годы жизни с особой остротой рассматривал вопрос о принципиальном различии между романистами-«сказочниками», ставящими своей целью развлечение или заполнение праздного досуга, и подлинно передовой идейной романистикой своей эпохи. Если в предшествующие времена роман, по мнению Белинского, еще мог соединять в себе «сказочный» интерес с глубоким и серьезным общественным содержанием, то к середине XIX в. пути того вида романа, который Белинский определил как «эпопею нашего времени», и пути «романа-сказки» разошлись⁷.

После смерти Белинского обоснованная им теория идейного социально-психологического романа подверглась нападкам со стороны А. В. Дружинина и других деятелей либерально-дворянской «эстетической» критики 50-х годов. В своих «Письмах инородного подписчика» Дружинин, протестуя против мнимой односторонности взглядов на задачи романа, распространенных среди русских романистов, защищал «внешнюю занимательность», «замысловатость замысла», «таинственность и эффекты» как необходимые условия успеха романистов у русской публики⁸. Однако эти идеи Дружинина, которые он стремился подкрепить анализом английской романистики 40—50-х годов, не встретили сочувствия у современных ему и последующих великих русских романистов.

Тяготение к предельной простоте сюжетного развития, отказ от традиционных авантюрных и «романических» условностей и от готовых шаблонов были характерными чертами уже пушкинской прозы и пушкинского «романа в стихах». В последующий период эти тенденции пушкинского творчества получили новое теоретическое обоснование в эстетике Н. В. Гоголя, В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского. В 1863 г.,

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 109—117.

⁸ Дружинин А. В. Собр. соч. СПб., 1865. Т. 6. С. 415—416.

подводя итоги первым десятилетиям развития русского реалистического романа, М. Е. Салтыков-Щедрин с гордостью писал: «Беллетристика наша не может похвалиться капитальными произведениями, но, конечно, никто не упрекнет ее в невоздержности, в фантазерстве и в бесцеремонном служении тому, что по-французски зовут словом *blague*, а по-русски просто-напросто хлестаковщиной. Внешним, чисто сказочным интересом она даже вовсе пренебрегает и, по нашему мнению, поступает в этом случае вполне разумно, потому что жизнь и сама по себе есть сказка весьма простая и мало запутанная. . . Ибо действительная, настоящая драма хотя и выражается в форме известного события, но это последнее служит для нее только поводом, дающим ей возможность разом покончить с теми противоречиями, которые питали ее задолго до события и которые таятся в самой жизни, издалека и исподволь подготовившей самое событие. Рассматриваемая с точки зрения события драма есть последнее слово или, по малой мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования, и всякое человеческое существование, если оно не совсем уж пустое, непременно имеет свою драму, развязка которой для иных отзовется совершенной гибелью, для других равнодушием и апатией, для третьих, наконец, принижением и покорностью. Дело, стало быть, вовсе не в том, чтобы изобразить событие более или менее кровавое, а в том, чтобы уяснить читателю смысл этого события и раскрыть внутреннюю его историю»⁹.

Отказ великих русских романистов XIX в. от традиционных шаблонных приемов сюжетосложения побуждал их настойчиво противопоставлять разрабатываемую ими более свободную форму повествования сложившейся на Западе романической традиции. При этом Л. Н. Толстой, Н. С. Лесков и некоторые другие русские романисты, рассматривая сложившуюся на Западе к середине XIX в. форму романа как его каноническую форму, нередко утверждали, что возникшая в России иная, более свободная форма повествования лежит за пределами жанра романа в собственном смысле слова¹⁰. В действительности же, как показала последующая история романа, именно разработанная русскими писателями вслед за Пушкиным форма «свободного» романа в наибольшей степени отвечала его новейшей природе, внутренним потребностям его развития в XIX и XX вв.

Показательно то, что, когда творчество великих русских романистов во второй половине XIX и в начале XX в. стало предметом пристального внимания и изучения за рубежом, наряду с гуманистическим пафосом, глубоким социальным и морально-этическим содержанием русского романа восхищение зарубежных читателей вызвала созданная русскими писателями новаторская форма романа, свободная от привычных шаблонов и «романических» аксессуаров. Отрицательное отношение классиков русского романа к сложившимся литературным шаблонам, их стремление передать самое дыхание «живой жизни», подчинить все композиционные элементы романа наиболее полному ее выявлению, отказ от наперед заданных догматических, отвлеченных моралистических критериев

⁹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 5. С. 354—355.

¹⁰ См. об этом в кн.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. С. 517—524.

в оценке героев захватывали в романах Тургенева, Толстого и Достоевского передовых литераторов и читателей Западной Европы и США, представлялись им подлинной революцией в истории жанра романа.

Свойственное Толстому и другим великим русским романистам пренебрежение внешней эффектностью сюжетного развития, хитроумной и занимательной, искусно построенной и сознательно усложненной фабулой, стремление их строить свои романы так, чтобы их внешне «неправильная» и безыскусственная форма отвечала «неправильности» и безыскусственности самой изображаемой жизни в ее реальном, повседневном течении, с характерным для нее сложным переплетением индивидуальных и общественных судеб, вначале нередко ставили западноевропейских читателей и критиков в тупик. Многие ранние отзывы зарубежных писателей о русских романистах, и в особенности о Толстом, напоминают отзывы просветителей XVIII в. о Шекспире: подобно Вольтеру, восхищавшемуся мощью и естественностью шекспировского гения и в то же время считавшего его драмы лишенными «истинной» гармонии и вкуса, западноевропейские писатели и критики, знакомясь с творчеством Толстого, нередко были готовы одновременно восхищаться «стихийной» мощью русского романиста и порицать его романы за нарушение в них привычных литературных канонов, за их кажущуюся «бесформенность» и неэффектность. Так, известный английский критик М. Арнольд, характеризуя «Анну Каренину» не как «роман» в традиционном смысле слова, а как «кусочек жизни», именно в этом предельном стирании привычных граней между литературой и жизнью видел и главный недостаток творческой манеры Толстого. Подобные же упреки — в пренебрежении законами литературной архитектоники, в «недостатке архитектуры» — не раз раздавались на Западе не только по адресу романов Толстого и Достоевского, но даже по адресу романов Тургенева, хотя в общем романы последнего быстрее и легче вошли в литературный обиход Запада, чем романы Толстого и Достоевского¹¹. Однако если в первые годы знакомства зарубежных писателей и критики с творчеством русских романистов романы Толстого и Достоевского вызывали у них частные упреки в «бесформенности», хаотичности, отсутствии четкой композиции и т. д., то впоследствии за этой лишь кажущейся «бесформенностью» западноевропейская критика постигает (так же как в свое время романтики в драмах Шекспира) присутствие неизвестной ей прежде, но от этого не менее реальной и ощутимой, архитектурной целесообразности. Созданная Толстым и Достоевским новая форма романа, при которой романист стремится как бы охватить и воспроизвести в романе целиком движущийся широкий поток жизни человека и общества со всеми свойственными ему «неправильностями», внезапными перебоями, замедлениями и ускорениями темпа, вызывает теперь горячее восхищение наиболее чутких и передовых представителей мирового искусства, становится для них исходным пунктом в их исканиях, в их работе над художественным воплощением жизненных конфликтов и характеров современности.

¹¹ См.: *Brewster D. East-West Passage: A study in literary relationships. L., 1954. P. 219—229.*

В статьях о Пушкине В. Г. Белинский высказал замечательную мысль о том, что значение великих явлений литературы и искусства не представляет собой некоей раз навсегда данной, постоянной величины, так как оно растет и развивается вместе с развитием и изменением самой жизни. История распространения и влияния русского классического романа за рубежом подтверждает эту мысль Белинского.

Историю восприятия русского романа зарубежным читателем нельзя рассматривать только с узкой, историко-литературной точки зрения — как изолированный и замкнутый процесс. Усвоение на Западе русского романа, ставшего явлением общемировой культуры, было тесно связано в XIX в. с общим усилением влияния передовой русской культуры на передовую культуру других народов, с развитием русского освободительного движения, превратившегося в передовой отряд международного революционного движения. Вместе со сменой исторической обстановки в самой России, вместе с созреванием в ней могучих революционных сил и перемещением центра мирового революционного движения в Россию рос и постоянно увеличивался во второй половине XIX и в начале XX в. интерес к русской литературе и к русскому роману в Западной Европе и во всем мире.

Уже в 40-е и 50-е годы XIX в. на ряд западноевропейских и славянских языков переводятся прозаические произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Герцена. Не только среди многочисленных культурных деятелей в славянских странах, но и среди выдающихся умов других стран Запады русские роман и повесть находят себе в это время отдельных тонких и проницательных ценителей, какими были, например, К. Фарнгаген фон Энзе в Германии или П. Мериме во Франции.

«Если теперь вообще время читать романы, — писал в 1851 г. в рецензии на первый роман А. И. Герцена «Кто виноват?» один из немецких журналов, — то стоит читать одни русские. . . Этот народ открывает перед человеком новый мир. Русским романам присущи не меньший дар наблюдательности и практическая твердость, чем английским, но по сравнению с последними они обладают тем огромным преимуществом, что не отдают себя на служение тривиальным традициям давно уже пережившего себя мировоззрения, но с полнейшей интеллектуальной свободой раскрывают в своих художественных образах все вопросы, волнующие человечество»¹².

В 50—60-е годы революционная деятельность Герцена, возраставшие и крепнувшие связи между деятелями русского и славянского освободительного движения, пропаганда русской литературы за рубежом, осуществлявшаяся Тургеневым, его близкое общение с французскими и немецкими литераторами способствуют более широкому, объективному и всестороннему ознакомлению западноевропейского читателя с русской культурой и литературой¹³. Возросший в годы Крымской войны и в особен-

¹² Deutsche Monatsschrift. 1851. Bd. II. № 6(1). S. 366--375.

¹³ Роль Тургенева как популяризатора творчества русских романистов на Западе подробно освещена в ст.: Алексеев М. П. Тургенев — пропагандист русской литературы на Западе // Тр. Отдела новой рус. лит. М.; Л., 1948. Т. 1.

ности в период крестьянской реформы интерес широких слоев населения западноевропейских стран к России и к русской культуре явился предпосылкой для оживления в 60-е годы изучения русского языка и переводческой деятельности с русского на западноевропейские языки.

В 1868 г. Мериме, публикуя свои статьи о Пушкине и Тургеневе, отмечал популярность Тургенева во Франции и называл его одним из вождей реалистической школы в мировой литературе. В 60-е и 70-е годы романы Тургенева завоевывают широкое признание на Западе и в США, вызывая горячее восхищение таких популярных в эти годы немецких критиков, как Ю. Шмидт, таких англо-американских писателей, как Г. Джеймс, Т. Перри и Д. Хоуэлс, которые кладут принципы Тургенев-романиста в основу своей литературно-эстетической программы.

«Чем более я изучаю вас, тем более глубоко изумляет меня ваш талант. Я восхищаюсь этой сдержанной страстностью, этим сочувствием к самым маленьким людям, одухотворенностью картин природы... Какое сочетание нежности и иронии, наблюдательности и красочности! И как все это согласованно!... Какая уверенная рука!... Но более всего заслуживает похвал ваше сердце, то есть постоянная взволнованность, какая-то особенная восприимчивость, слaboкое и потaенное чувство», — писал Г. Флобер Тургеневу после знакомства с «Рудиным» и «Записками охотника»¹⁴. Позднее чтение романа «Новь» вызывает у Флобера новый прилив восхищения, побуждая его воскликнуть: «Как он оригинален, как хорошо построен!... ни одного лишнего слова! Какая неистовая, потaенная сила!»¹⁵

По совету Тургенева Флобер, Г. Мопассан, А. Додэ, Э. Гонкур, Э. Золя в 1877—1879 гг. знакомятся с «Войной и миром» — романом, вызвавшим у Флобера «возгласы восхищения»¹⁶. В этот же период западноевропейская революционная молодежь, деятели славянского национально-освободительного движения получают доступ к «Что делать?» Чернышевского. В 80-е и 90-е годы переводы романов Толстого и Достоевского, а также других русских романистов — вплоть до многочисленных переводов произведений романистов второго и третьего плана — довершают знакомство передового западноевропейского и вообще зарубежного читателя с творчеством русских романистов. Прочное вхождение русского романа с 70—80-х годов в круг мировой классической литературы порождает постоянно растущую с этого времени критическую литературу о русском романе на западноевропейских языках, весьма разнообразную и острую по своей идеологической окраске, а также способствует формированию за рубежом специальных квалифицированных кадров переводчиков русской классической литературы (К. Гарпент в Англии, И. Хэнгуд в США и др.). Вслед за многочисленными рецензиями на русские романы, критическими статьями о Гоголе, Тургеневе, Толстом, появившимися на различных языках в период с 50-х по 80-е годы, в 80-е годы выходят зарубежные книги о русских писателях-романистах — монографии Э. Дюлюи (1885), М. Вогюэ (отдельное изд. — 1886) и т. д.

¹⁴ Новый мир. 1955. № 6. С. 305.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Флобер Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1938. Т. 8. С. 56.

Особенно большую известность на Западе приобрела в 80—90-е годы книга французского критика Мелькиора де Вогюэ «Русский роман», переведенная на многие западноевропейские языки. Заслуга Вогюэ состоит в том, что он в середине 80-х годов прошлого столетия с большой силой поставил вопрос о реализме русского романа, указав на его связь с гуманизмом русской литературы, с ее этическим пафосом, отзывчивостью к человеческим страданиям, вниманием к внутреннему миру человека. Но, выступив в качестве горячего пропагандиста русского романа на Западе, Вогюэ был в то же время родоначальником многих ложных, путаных представлений о нем, получивших в последующие десятилетия широкое хождение в буржуазной критике. Консерватор и идеалист, Вогюэ рассматривал русский роман в отрыве от общественной жизни России и освободительной борьбы, стремился тенденциозно представить его в качестве выражения непознаваемых, вечных и неизменных свойств русского национального характера. Тем не менее книга Вогюэ сыграла значительную роль как источник информации о творчестве русских романистов, в особенности Толстого и Достоевского.

В 1886 г. А. Н. Пыпин в связи с выходом книги Вогюэ отмечал «настоящее торжество» русской литературы на Западе, выразившееся в «целом дожде переводов» и в многочисленных отзывах зарубежных писателей и критики, единодушно писавших о новизне и оригинальности русского реализма»¹⁷. «Знаменитые английские романисты умерли, не оставив преемников. Господствующее положение, которое утратил французский роман, наследует не английский, а... русский роман, — писал влиятельнейший английский критик М. Арнольд. — Последний приобрел сейчас величайшую славу, которую он заслуживает. Если новые литературные произведения поддержат и укрепят ее, то всем нам придется заняться изучением русского языка»¹⁸.

Горячий энтузиазм, который вызвали у западноевропейских читателей и критики в 70—90-е годы романы Тургенева, Толстого, Достоевского, способствовал повсеместному росту в этот период интереса также к другим эпохам и к остальным жанрам русской литературы — к рассказу, повести и драматургии. По замечанию одного из исследователей развития европейского романа в конце XIX в., русский роман, значение которого как «наиболее выдающейся основы всего реалистического повествовательного искусства», «вершины человеческого творчества» в этом жанре было осознано в 80—90-е годы, сыграл для Западной Европы решающую роль в деле «открытия» мирового значения русской литературы в целом¹⁹.

По выражению английского критика Г. Фелпса, русский роман стал с конца XIX в. неотъемлемой частью «европейской классики»²⁰. Его возрастающее влияние явилось, по свидетельству английского писателя Д. Голсуорси, «великим живительным течением в море современной литературы»²¹. Высокая идейность русского романа, его гуманизм, свой-

¹⁷ Вестник Европы, 1886. № 9. С. 301.

¹⁸ Matthew Arnold. Essays in Criticism. Second series. L., 1888. P. 254.

¹⁹ Gerschmann. Studien über den modernen Roman. Königsberg, 1894. S. 40, 117.

²⁰ Phelps G. The Russian novel in English fiction. L., 1956. P. 11.

²¹ Там же. Ср.: Воробьева М. И. Д. Голсуорси о русской литературе // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина, М., 1958, Т. СХХХ. Вып. 3.

ственный ему энциклопедический охват общественной жизни, его публицистичность и политическая страстность — все эти черты производили огромное впечатление на передовых писателей и читательскую аудиторию Западной Европы. «Та страстная горячность, с которой русские писатели в своих романах стремятся решать проблемы, которые в Западной Европе обычно были достоянием ученого, политика или публициста, оказала живительное и освежающее действие на все литературы Запады», — писал в 1920-е годы, выражая общую оценку значения русского романа для мировой литературы, сложившуюся к этому времени за рубежом, один из многочисленных авторов статей о русской литературе²².

Выше уже отмечалось, что одной из особенностей русского романа, рано осознанной и передовой литературой, и литературной критикой Запады, была свобода от привычных на Западе сюжетных шаблонов и условностей. Русский роман в 70—80-е годы стал для крупнейших писателей Запады и США классическим образцом отрицания мертвой дидактики, книжных шаблонов и литературных схем во имя свободного, широкого и всестороннего изображения правды жизни, — изображения, проникнутого высоким гуманизмом, верой в достоинство и ценность человеческой личности²³. Вместе с тем уже в эти годы наиболее передовые и проницательные умы Запады подошли к пониманию того, что эстетические открытия великих русских романистов, характер их реализма были нераздельно связаны с общественным, гражданским пафосом русской литературы, с характером ее патриотизма, который сделал русскую литературу литературой «борьбы»²⁴. Если Э. Золя видел в Толстом прежде всего «мощного аналитика» и «глубокого психолога»²⁵, то те зарубежные писатели и критики, которых не удовлетворял реализм Золя и его школы, указывали, что источником превосходства русского реализма над французским являются гуманизм русских романистов и их вера в творческую активность человека. Сопоставляя произведения романистов русской реалистической школы с произведениями французских натуралистов, многие писатели Запады считали решающим различие между теми и другими то, что в отличие от французских натуралистов, видевших свою задачу по преимуществу в изображении физической и духовной нищеты и приниженности, русские романисты, напротив, стремились показать активность своих героев, их стремление к борьбе, умели вызвать в читателе (даже тогда, когда их герои не могут победить силы враждебных обстоятельств и вынуждены им уступать) гордость за людей, которые способны переносить свои страдания с такой нравственной высотой, стойкостью и отзывчивостью к окружающим²⁶. «Он писал романы и драмы, — заметил в 1884 г. о Тургеневе один из его первых американских почитателей Генри Джеймс, — но настоящей, великой драмой его жизни была борьба за лучшее положение вещей в России»²⁷.

²² Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. B., 1928—1929. Bd. 3. S. 133.

²³ См.: Gellman R. A. Turgenev in England and America. Urbana, 1941. P. 28—82.

²⁴ См. об этом: Прийма Ф. Я. Начало мировой славы Л. Толстого // Рус. лит. 1960. № 4. С. 48.

²⁵ Zola E. Mélanges, prefaces et discours. P., 1929. P. 255.

²⁶ См.: Brewster D. East-West Passage. P. 150—155.

²⁷ Ibid. P. 102—103.

Русский роман XIX и XX вв. явился одной из вершин реализма в мировой литературе. И вместе с тем этот роман в классических образах запечатлел для народов других стран, для современных и будущих поколений те особенности духовного склада русского народа, которые с наибольшей силой проявились в его революционно-освободительной борьбе, приведшей к победе социалистической революции в России. Эта связь передовой русской литературы с освободительным движением сделала ее огромной, могучей по своему воздействию на умы жизненной силой.

«Слава русских романистов вытеснила славу английских благодаря их правдивости, — писал о русском романе один из исследователей новейшей английской литературы. — В отличие от англичан, русские романисты никогда не стремились быть только мастерами смеха и слез. . . В умах их зарождались философские системы, планы революционных преобразований. Антагонизм по отношению к современной цивилизации — таков основной тон их учений»²⁸. С еще большей энергией и убежденностью ту же мысль выразил в годы второй мировой войны английский критик В. Притчет: «Большим преимуществом русских романистов было то, что они должны были содействовать решению русского вопроса, который стал вместе с тем всеобщим вопросом человечества — вопросом о значении и необходимости подъема народных масс»; «Если мы попытаемся определить то качество русского романа, которое способствовало его исключительному престижу, решающим для нас явится слово «реализм». У русских романистов за непосредственно изображаемыми ими образами всегда стоял иной мощный образ, который поднимал русский реализм на несколько дюймов над землей, — судьба России. . . А кто произносит слово «Россия», тот говорит одновременно: „человечество“»²⁹.

Огромное освободительное влияние русского романа переживают в этот период не только уже сложившиеся писатели старшего поколения, но и молодые Томас и Генрих Манн, Ромен Роллан, Джон Голсуорси, Теодор Драйзер и другие формировавшиеся тогда многочисленные представители гуманистической литературы Запада и Востока.

В автобиографических записях и «Дневниках» Роллана, в его «Жизни Толстого» (1911), в книге Т. Манна «Гёте и Толстой» (1922) и в ряде позднейших высказываний его о творчестве русских писателей-романистов, в книгах и статьях о русских писателях А. Франса, С. Цвейга, Б. Шоу, Д. Голсуорси, Э. Гарнета, А. Беннета и многих других прогрессивных писателей Запада начала XX в. отражена та огромная дань уважения и признательности, которую испытывали к ним их западноевропейские современники. «Создатель эпических полотен Толстой, — писал А. Франс, — наш общий учитель во всем, что касается описания внешних проявлений характеров и скрытых движений души; он наш общий учитель по богатству созданных им образов и по силе творческого воображения, он наш общий учитель по безошибочному отбору тех обстоятельств, которые дают читателю ощущение жизни во всей ее бесконечной сложности. . . Толстой служит нам также неподражаемым примером нравственного благородства, мужества и великодушия. С героическим спокойствием

²⁸ *Frierson W. C. The English Novel in Transition. 1885—1940. University of Oklahoma Press, 1942. P. 135.*

²⁹ *New Statesman and Nation. 1942. 17 January; 25 April.*

и грозной добротой он разоблачил все преступления общества, которое требует от законов лишь одного — закрепить присущую им несправедливость и насилие»³⁰. «Борцы и герои... мученики великой ответственности перед идеей человечества», по выражению Т. Манна³¹, русские писатели-романисты в условиях того идеологического кризиса, который был вызван эпохой империализма, помогли укреплению линии новой демократической и гуманистической литературы на Западе и в США. Не случайно, отвечая в 1927 г. на вопрос о двенадцати лучших романах мировой литературы, Д. Голсуорси назвал среди них два романа Л. Толстого и три Достоевского, а его современник А. Беннет отнес к числу лучших романов вообще только произведения русских романистов (Гоголя, Тургенева, Достоевского и Толстого). В то же время творчество русских романистов помогло писателям Китая, Индии и других стран Востока в поисках тех путей, которые вели в этих странах к созданию новой национальной литературы — литературы, возникшей на основе ломки старых, средневековых литературных традиций, широкого приобщения писателя-романиста и повествователя к запросам современной социальной жизни своего народа и всего человечества.

«Русская литература, — писал китайский писатель Лу Синь, — раскрыла перед нами прекрасную душу угнетенного, его страдания, его борьбу; мы загорались надеждой, читая произведения сороковых годов. Мы горевали вместе с героями произведений шестидесятников»³². Из русского классического романа китайские писатели, по свидетельству Лу Синя, «поняли самое важное, что в мире существуют два класса — угнетатели и угнетенные»³³.

В XX в. произведения русских романистов переводятся на все основные восточные языки, входят в широкий читательский обиход в Индии, Китае, Корее, Японии, в арабских странах и Латинской Америке. В переводах и популяризации русского классического романа активно участвуют крупнейшие писатели этих стран, в том числе Лу Синь, Прем Чанд, Р. Тагор³⁴.

При огромном воздействии русского романа в конце XIX и в начале XX в. на литературу всего мира неудивительно, что мимо творчества русских романистов не могли пройти нередко представители самых различных, иногда прямо противоположных литературных и общественно-политических направлений и группировок. Превращаясь в явление общеевропейской и мировой культуры, русский роман, как каждое крупное литературное явление, в специфических условиях каждой страны и эпохи воспринимался неодинаково; разные литературные школы и группировки осознавали его смысл и значение по-разному, извлекали из него для себя далеко не однородные уроки, раскрывали в своих высказываниях о рус-

³⁰ Франс А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 718.

³¹ Современный Запад. 1923. № 3. С. 241.

³² Лу Синь. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 99.

³³ Там же.

³⁴ О воздействии русского классического романа на литературу Востока и Латинской Америки см.: Крачковский И. Ю. Русско-арабские литературные связи // Крачковский И. Ю. Избр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1956. Т. 3. С. 267—332; Астуриас М. А. Русская литература в странах Латинской Америки // Культура и жизнь. 1958. № 3. С. 46—49.

ском романе различные пласты его идейного и психологического содержания. Вокруг оценки творчества русских романистов на Западе и вообще за рубежом зачастую вспыхивала острая литературная полемика, напряженная идейная и эстетическая борьба, в которой сталкивались между собой передовая и реакционная литературно-эстетическая мысль. На творчество русских романистов, на их художественные принципы стремились по-своему опереться не только представители передовой гуманистической и демократической литературы, но и писатели идейно сложные, противоречивые, а нередко и прямо реакционные. Отсюда большая сложность и многообразие проблем, связанных с изучением судеб русского романа за рубежом, необходимость конкретного анализа идейного и политического содержания различных откликов на русский роман, его многообразного влияния на творчество зарубежных писателей-романистов³⁵.

Как ни было значительно в конце XIX и начале XX в. влияние русского романа на зарубежные литературы, его значение было бы неверно сводить только к воздействию на развитие мировой романистики. Не менее велико было значение русского романа для революционного движения, его влияние на формирование умов передовой демократической и социалистической молодежи во всем мире. Эти стороны идейного и эстетического содержания русского романа получили отражение в отзывах о нем крупнейших деятелей международного революционного движения.

Изучая экономическую и социально-политическую жизнь России второй половины XIX в., К. Маркс наряду с русской экономической литературой и публицистикой уделил пристальное внимание «Евгению Онегину» Пушкина, произведениям Гоголя и Тургенева, сатирическим циклам Щедрина. В 1885 г. Ф. Энгельс в письме к М. Каутской отметил идейные и художественные достоинства превосходных романов русских писателей³⁶ — достоинства, ставшие особенно ощутимыми для зарубежного читателя в последней четверти XIX в., на фоне многочисленных симптомов реакционного перерождения и упадка буржуазной культуры в капиталистических странах Западной Европы. Высокую оценку русскому роману как великому, подлинно классическому литературному явлению в следующий период дали Ф. Меринг, Р. Люксембург, К. Цеткин, Г. В. Плеханов. Как уже говорилось, широкое и многостороннее освещение вопрос о мировом значении русской классической литературы в начале XX в. получил в работах В. И. Ленина.

Наряду с произведениями Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Щедрина с конца XIX в. усиливается влияние на мировую литературу

³⁵ Различное с идеологической и эстетической точек зрения восприятие разными писателями и литературными группировками творчества русских романистов, борьба передовой и реакционной литературно-эстетической мысли в связи с оценкой русского романа за рубежом освещены в ряде исследований советских ученых. См.: Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М., 1973; Русская литература и ее зарубежные критики. М., 1974; Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М., 1981; Лит. наследство: Толстой и зарубежный мир. М., 1985. Т. 75, кн. 1, 2; Л. Н. Толстой и всемирная литература. М., 1980; Мотылева Т. Толстой и Достоевский за рубежом // Мотылева Т. Л. Роман — свободная форма: Статьи последних лет. М., 1982; Фридлиндер Г. Достоевский и мировая литература. М.; Л., 1982.

³⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Гл. 36. С. 333.

«Былого и дум» Герцена, «Что делать?» Чернышевского, «Записок революционера» П. А. Кропоткина, романов С. М. Степняка-Кравчинского и других произведений русских писателей-демократов, в которых получили отражение идеалы русского революционного движения, образы его непосредственных героических участников. Особенно большое значение «Что делать?» Чернышевского, автобиографические произведения Герцена и Кропоткина, романы Степняка-Кравчинского и других народнических революционеров имели на Западе для революционной молодежи, для тех писателей западных и южнославянских стран, стран Востока и США, которые в своем творчестве были непосредственно связаны с революционным и социалистическим движением.

Исключительно велико было значение творчества русских романистов для развития культуры, литературы, общественной мысли народов СССР, для культуры славянских народов. Под идейным и эстетическим влиянием русского классического романа в XIX и начале XX в. формировались украинская и белорусская проза, совершалось становление и развитие жанра романа в эстонской и латышской, грузинской и армянской литературе, в литературах Польши, Чехии, Болгарии. Г. Сенкевич, М. Конопницкая, Б. Прус, Э. Ожешко в Польше, А. Ирасек в Чехии, И. Вазов в Болгарии сумели во многих своих произведениях живо и творчески воспринять принципы русского реалистического романа и развить их в национальном духе. Созданный Тургеневым образ болгарского революционера-патриота Инсарова — борца за освобождение своей родины от турецкого ига — сыграл исключительную роль в истории умственного пробуждения нескольких поколений передовой болгарской молодежи. Еще более глубокий след оставил, по свидетельству Г. Димитрова, в сознании деятелей последующего демократического и пролетарского движения славянских стран Запада образ героя «Что делать?» Чернышевского — Рахметова.

Подъем русского крестьянского и пролетарско-социалистического движения в начале XX в. революция 1905—1907 гг. раскрыли для широкого международного читателя в русской классической литературе в целом, и в русском романе в частности, новые стороны. В эти годы во всем мире усиливается интерес к творчеству основоположника социалистического реализма М. Горького, воспринятому в органической связи с развитием русской революции и подъемом освободительной борьбы русского рабочего класса. Одновременно возрастает интерес к предшественникам и современникам Горького, большим и малым, что находит отражение в новой волне переводов произведений русских романистов на иностранные языки, в посвященных им критических статьях и исследованиях.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новый период в истории мировой славы, мирового влияния и критического истолкования за рубежом русского классического романа.

Русский роман стал после Октября для миллионов людей во всем мире одним из главных источников приобщения к истории, культурным и литературным традициям, духовным ценностям того народа, который первым совершил у себя на родине социалистическую революцию и открыл человечеству путь к социализму.

Победа социализма в СССР побудила представителей прогрессивной

интеллигенции и передовых читателей Запада и Востока взглянуть на русскую классическую литературу с новой точки зрения — как на отражение того исторического пути, который привел пролетариат и народные массы России к революции и к социализму. Этот новый подход к классическому русскому роману, свойственный Т. Манну, А. Цвейгу, А. Зетере, Л. Арагону, Ю. Фучику, Лу Синю, явился серьезным шагом вперед в освоении зарубежным читателем русского классического романа, в раскрытии его социального содержания, общественных и моральных идеалов.

Выше отмечалось, что история распространения и восприятия русского романа за рубежом сопровождалась на всем ее протяжении глубокой идейной и эстетической борьбой, которая продолжается и в наши дни. Не только лучшие, передовые романисты Запада и США стремились и до сих пор стремятся в своей борьбе с империалистической реакцией опереться на идейные и эстетические традиции русского реалистического романа. К творчеству Толстого и Достоевского обращались и обращаются в наши дни нередко представители реакционных литературных и общественных сил, стремясь использовать их наследие в своей борьбе с миром демократии и социализма.

Идейную и идеологическую неоднородность, которая характеризовала в прошлом и характеризует в наши дни восприятие русского классического романа передовыми зарубежными читателями и писателями, с одной стороны, и представителями реакционных литературно-общественных сил — с другой, необходимо учитывать и при оценке многочисленных зарубежных работ о русском романе и отдельных его представителях.

Мировая слава русского классического романа, его огромное международное влияние в наши дни, интерес к нему широких масс читателей во всем мире вызвали к жизни многочисленные статьи и исследования ученых буржуазных стран Западной Европы и США о русском романе, о распространении произведений русских романистов за рубежом и их влиянии на многих крупных деятелей зарубежной литературы. Однако исследования эти далеко не однородны по своему характеру и целям. Среди них есть немало добросовестных трудов серьезных ученых, искренне любящих русскую классическую литературу и русский роман, стремящихся способствовать развитию культурных связей между своими народами и народами Советского Союза. Но встречаются среди зарубежных работ о русском романе и враждебные советским людям, лживые писания, далекие от целей подлинной науки. В таких работах реакционных буржуазных ученых русский классический роман противопоставляется советской литературе, роману социалистического реализма, а идейное и художественное содержание произведений великих русских романистов искусственно приспособляется к потребностям модернистских школ и групп с характерным для них субъективизмом и ущербным психологизмом.

В этих условиях важная роль выпадает на долю работ советских ученых и ученых других стран социалистического лагеря, трудов прогрессивных писателей и историков литературы, деятелей коммунистических и рабочих партий капиталистических стран, которые посвящены раскрытию подлинного идейного и социального содержания и эстетических принципов русского классического романа, истории его развития и мирового влияния, выяснению значения его традиций для литературы социалистического реализма, для всей передовой литературы нашего времени.

ТИПОЛОГИЯ РУССКОГО РОМАНА. ЕГО ВКЛАД В МИРОВУЮ ЛИТЕРАТУРУ

Проблема мирового значения русской классической литературы не нова. На эту тему существует множество исследований. Рассматривался с этой точки зрения и русский роман XIX в. И все-таки закономерно возвращение к этой проблеме, ибо она чрезвычайно широка и многоаспектна. Свидетельство тому — многие доклады, прозвучавшие на IX Международном съезде славистов, который в этом плане подвел некоторый итог¹.

Сам факт мирового значения русской литературы и русского романа превратился в некий постулат, в систему «отсчета», которая предопределяет логику изучаемых конкретных явлений. В настоящее время сравнительное изучение творчества русских и зарубежных писателей распространяется вширь.

Один из участников IX съезда славистов К. Каспер (ГДР), цитируя Генриха Манна, верно подчеркнул: «Сто лет великой литературы — это русская революция до революции»². Эта мысль соответствует принципиальному методологическому положению, сформулированному В. И. Лениным в статье «Л. Н. Толстой»: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»³.

Это общее положение в конкретных исследованиях реализуется (сознательно или стихийно, в зависимости от идеологической позиции ученого) в разных аспектах: в аспекте изучения процесса «проникновения» русской литературы в зарубежные литературы⁴; в аспекте изучения влияния как результата контактных связей, предполагающих «ученичество»⁵; в аспекте рассмотрения функционирования литературных явлений, которые осмысливаются в иной литературной и культурной среде в соответствии с условиями воспринимающей стороны⁶; в аспекте

¹ См.: IX Междунар. съезд славистов: Резюме докл. и письменных сообщений. М., 1983.

² Каспер К. Проблемы развития реализма в русской и белорусской литературах начала XX века // Там же. С. 263.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 19.

⁴ См., напр.: Edgerton W. B. The penetration of nineteenth century Russian Literature into the other Slavic countries // American Contributions to the fifth International Congress of Slavists. Sofia, 1963. P. 44—78.

⁵ Novacović A., Petrač V. Тургенев у хорватов // IX Междунар. съезд славистов. С. 309.

⁶ Barbotić C. Понятие «сравнительного славянского литературоведения» // Там же. С. 354; Maatje Frank C. Der Doppelroman. Literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen. Groningen, 1964.

исторической поэтики, когда литература анализируется как художественный феномен, демонстрирующий уровень образного постижения мира.

К этой сфере изучения, широко представленной работами многих успешных славистов, относится и настоящее исследование.

М. Б. Храпченко, намечая проблемы исторической поэтики, выделяет несколько направлений. Одним из них он считает изучение эволюции «отдельных видов и средств художественного воплощения, а также судеб отдельных открытий в области поэтики, например, психологического анализа, „непрямого“ изображения действительности и др.»⁷. В это направление входит и исследование развития различных жанров прозы и поэзии. Думается, что роман в этой проблематике должен занять одно из ведущих мест. Жанр романа можно изучать в типологическом плане, абстрагируясь от конкретных творческих индивидуальностей. Однако может быть и другой подход.

М. Б. Храпченко пишет: «Выдающиеся художники слова часто становятся основоположниками новых литературных направлений либо вносят в их развитие новые важные черты и начала. Под их творческим воздействием происходит трансформация литературных жанров. Поэтика крупных писателей является органическим звеном в эволюции способов и средств образного раскрытия жизни, одним из движущих стимулов этой эволюции»⁸. На этом основании М. Б. Храпченко делает вывод о том, что «анализ поэтики выдающихся мастеров может и должен занять свое самостоятельное место как во всеобщей исторической поэтике, так и в исторической поэтике отдельных национальных литератур»⁹.

Не подлежит сомнению, что для построения «всеобщей исторической поэтики» имеет очень большое значение анализ поэтики великих русских романистов, ее особенностей, ее эволюции. Эта проблема вызывает интерес многих ученых. Их внимание привлекают прежде всего вершинные явления в истории русского романа, во многом определяющие и общий уровень развития романного жанра в мировой литературе. Восхождение русского романа к «вершинам» совершалось поэтапно в результате исторической эволюции поэтики жанра. Для того чтобы проследить этапы и звенья этой эволюции, необходимо уточнить предмет исследования, на который существуют различные точки зрения.

А. Н. Веселовский предлагал в качестве исходного элемента рассмотрение «мотивов» и процесс выстраивания их в сюжет, который можно проследить в различных национальных, хронологических и жанровых «срезах». При этом, как мы знаем, он становился в тупик перед явлениями литературы нового времени, ибо в новое время изменились законы сюжетосложения. Г. М. Фридлендер по этому поводу замечает: «Вместо постоянных в принципе, повторяющихся, лишь варьирующихся в каждом произведении типических сюжетов-схем возникла потребность в многообразных, живых и гибких сюжетах, которые каждый раз рождались бы заново из самой жизни...»¹⁰

⁷ Храпченко М. Историческая поэтика: основные направления исследования // Вопр. лит. 1982. № 9. С. 73.

⁸ Там же. С. 80—81.

⁹ Там же. С. 81.

¹⁰ Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971. С. 57.

Для романистики XIX в. сюжетные мотивы не имеют такого значения, как для фольклора или древней литературы. В иерархии поэтических элементов, составляющих художественную структуру целого, сюжет далеко не всегда занимает ведущее положение. Более универсальной категорией являются формы времени и хронотопа, как это показал М. М. Бахтин. Он не исключает важную роль, которую играет в хронотопе сюжет. «В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение»¹¹. Однако ученый не останавливается на этом. Анализируя формы времени и хронотопа в романе, он выходит к «образу человека», в связи с которым уясняются и особенности сюжетных моментов.

К образу человека как центру художественного мира произведения обращаются многие исследователи. На материале литературы Древней Руси принципиальное значение образа человека глубоко раскрыто в трудах академика Д. С. Лихачева¹². На важность этой проблемы для реалистической поэтики XIX в. указывает Г. М. Фридлендер¹³.

Образ человека в литературах различных эпох трактовался по-разному. В XIX в. произошла резкая автономизация личности в социально-историческом плане. Она потеряла связи с «общим», «целым». Разрыв этих связей был показателем крушения мира, когда-то находившегося в гармоничном «эпическом состоянии», породившем эпопею. Разрушение «эпического состояния мира» привело к «современной буржуазной эпопее», к роману нового времени, как это отметил еще Гегель. Новый европейский роман фиксировал период «прозаического бытия». Он выдвинул и соответствующую концепцию личности. М. Б. Храпченко замечает: «Прозаическим эпохам свойственна разобщенность личности и общества, подчиненное положение самой человеческой индивидуальности. Личность в своем частном бытии не вдохновляется крупными целями, она не стремится и принять на себя ответственность за совершающееся в мире»¹⁴.

Русский классический роман, естественно, не мог пройти мимо обособившейся личности как явления времени. Но великие русские писатели были одержимы идеей гармонии мира. В художественной сфере они пытались утвердить эпическую форму, создать образ человека, вдохновляемого крупными целями, берущего на себя всю полноту ответственности за все, совершающееся в мире. Русский «эпос нового времени» воздвигался на основе «мысли народной», с которой соотносилась концепция личности. Благодаря этому личность становилась средоточием субстанциальных сил и возможностей нации. Задача создания эпической картины мира и соответствующей концепции личности решалась на путях создания совершенно оригинальных жанровых форм.

Но перед исследователем в связи с этим встает задача не столько разграничить жанровые формы, дифференцировать поэтические приемы (советское литературоведение этим занималось и продолжает заниматься),

¹¹ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 398.

¹² См.: Лихачев Д. С. *Человек в литературе Древней Руси*. М., 1970.

¹³ Фридлендер Г. М. *Поэтика русского реализма*. Л., 1971. С. 77.

¹⁴ Храпченко М. Б. *Горизонты художественного образа*. М., 1982. С. 18–19.

сколько под историческим углом зрения проследить пути их схождения, интеграции, установить типологические особенности национального художественного фонда, ставшего органической частью системы мировой романистики. Ибо, при всем разнообразии творческих индивидуальных писателей, несходстве их художественных принципов, многообразии тенденций и устремлений, русскому роману XIX в. свойственны некоторые общие черты, дающие возможность говорить о нем как об определенном эстетическом единстве, устанавливая общие закономерности его развития, по-разному преломляющиеся в творчестве отдельных романистов.

* * *

Новый этап развития русской романистики, ее классический период, начинается с творчества А. С. Пушкина, хотя до него уже наметилась некоторая национальная традиция, представленная довольно значительным количеством произведений романного жанра¹⁵. Пушкин в восьмой главе «Евгения Онегина» словами «даль свободного романа» очень точно определил характер своих творческих исканий в области романического жанра. Он создавал в русской литературе роман нового типа, который не укладывался в традиционные жанровые границы. Пушкинский роман синтетичен, он объединяет не только различные романские формы и модификации этих форм, но смело сопрягает элементы других жанров.

Характерны пушкинские высказывания по поводу романического жанра: он определил роман широко — как «историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании». Это определение возникло в связи с оценкой исторического романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский». Но в своей творческой практике Пушкин еще раньше наметил этот принцип в неоконченном историческом романе «Арап Петра Великого». Его создание предопределило во многом дальнейшее романное творчество поэта. Следует учитывать, что этот роман, опережая по времени роман в стихах, был задуман и отчасти реализован, условно говоря, в «допрозаическую эпоху» пушкинского творчества. Работа над ним позволила поэту выйти в область теории исторического романа и дать его лаконичное определение.

Это определение в контексте рецензии на произведение Загоскина не воспринимается, однако, как относящееся только к историческим сюжетам. Акцент поставлен на верности изображения исторической эпохи в произведении. Развивая это определение, Пушкин настаивает и на психологической точности образов, их соответствии духу времени. Под пушкинское определение романа подходит и «Евгений Онегин», который В. Г. Белинский недаром считал историческим произведением, несмотря на то, что там нет ни одного исторического лица.

Пушкинский роман проникнут историзмом: это и выводит жанр за пределы чистого вымысла. Более того, вымысел Пушкин рассматривал не как безудержный полет фантазии, а как явление, передающее дух

¹⁵ См.: Чичерин А. В., Копытянская Н. Ф., Рубанова Г. Л. Связь жанровых модификаций со смысловыми направлениями в славянских литературах // IX Міжнародний з'їзд славістів: Слов'янські літератури: Доповіді. Київ, 1983. С. 147—148.

и характер времени. В своих произведениях поэт воплощает исторически и социально-психологически обоснованную форму вымысла, форму фантазии, часто используя различные, соответствующие духу времени жанры, в том числе и не традиционные и даже не литературные, а фольклорные. Подобно древнерусским авторам, поэт использовал как основу жанровые «каноны», которые вводил в особую систему, предполагающую «игру» на жанровой фактуре, на том или ином стиле.

Вымысел Пушкина нередко связан с жанром анекдота, который, как нам кажется, не оценен по достоинству в исследованиях по поэтике и стилистике. А ведь анекдот был той жанровой структурой, в которой сливались в единое художественное целое повествование об историческом событии с вымышленным. Пушкинский романтический принцип как бы изначально заложен в анекдоте. Поэт в своем творчестве «реконструировал» исторический путь развития романа. Исследователи считают, что роман как достаточно четко выраженный жанр возник в конце эпохи Возрождения и был связан с ренессансной новеллой. Сама же новелла генетически восходила к анекдоту, который в «свернутом» виде представлял поэтическую структуру новеллистического жанра.

В творчестве Пушкина обнаруживается повышенный интерес к анекдоту как специфической форме воплощения действительности. Особенно органичны для него анекдотические стилизации. Он демонстрирует емкость смысла в жанровое разнообразие анекдота: от придворной сплетни до «гласа народного». Поэта привлекает в анекдоте осмысление на разных идеологических уровнях какого-либо реального исторического происшествия. Анекдот, сочетая в себе историю и вымысел, нередко имел фольклорный характер. Он представлял собой как бы социально-психологическую призму, через которую просвечивала эпоха.

Анекдотический материал удерживал фантазию строго в пределах исторической достоверности, так как анекдот — это вымысел в границах правдоподобия. Стилизуя и варьируя анекдотические формы и разновидности, сочетая их в определенной системе, Пушкин достигал высокого мастерства. При этом он доказывал, что фантазия художника должна быть свободна от субъективизма и произвола и опираться на широко трактуемый исторический факт.

Кроме того, анекдот создавал основу для приобщения автора и читателя к эпохальным событиям не только текущего времени, но и прошлого. Поэт разрушал «эпическую дистанцию», создавая своего рода контактную зону с современностью характеров и событий прошлых эпох. В этой зоне оказывались и исторические личности. Не случайно Пушкин высоко ценил произведения Вальтера Скотта. Поэт указал на то, что главная прелесть сочинений Вальтера Скотта заключается в изображении прошедшего времени, событий истории «домашним образом». В его романах «подлинно то, что мы видим», без напыщенности и чопорности, в предельном приближении к объекту изображения — такому, каков он есть.

Уже после смерти Пушкина П. Мериме в переписке с И. С. Тургеневым критиковал позицию Вальтера Скотта, который, по его словам, позволяет себе «делать великого человека участником ничтожных событий». По мнению П. Мериме, в основе исторического романа должен быть

«действительно великий характер»¹⁶. Пушкину такого упрека адресовать было нельзя. Он хотя и низводил исторические личности с эпических «высот», но никогда не мельчил характеры, сохраняя масштабы личности и ее исторических деяний.

Пушкин шел от частных, единичных явлений к универсальной картине жизни. Его внимание привлекали различного рода «человеческие документы» — предания, семейные записки, воспоминания. Основываясь на подобного рода «документах», Пушкин строил здание эпического романа. На этом пути появляются и знаменитые «Повести покойного Ивана Петровича Белкина».

«Повести Белкина» представляют собой единый цикл не столько потому, что объединены личностью рассказчика, имеют общее композиционное обрамление, сколько благодаря своему ансамблевому построению, необыкновенно гармоничной внутренней архитектонике. Частные, мелкие события и разрозненные образы-характеры отдельных повестей подчинены одной идее и спаяны единым чувством¹⁷. Все это дает основание считать белкинский цикл прообразом русского прозаического романа. Это был второй подступ Пушкина к роману в прозе, при этом чрезвычайно перспективный. Недаром Л. Н. Толстой в период создания «Анны Карениной» обратился к пушкинской прозе как к примеру и образцу. Для Толстого, как и для Пушкина, очень важна была гармония целого, сочетание, говоря толстовскими словами, «мелочности» и «генерализации». Ведь на таком сочетании строились и теории, и практики толстовского романного эпоса.

«Повести Белкина» открывают новую страницу в творчестве художника, за которой логично следует романное продолжение — создание «Капитанской дочки».

В основе этого произведения лежат частные «семейственные предания», которые включены в поток истории, осмыслены в контексте крупнейших событий классовой борьбы. «Капитанская дочка», согласно первоначальному замыслу, — повесть о любовных приключениях и взаимоотношениях героя и героини. Но в процессе создания она (и это ощущается при чтении) трансформируется в исторический роман о крестьянской войне.

Чрезвычайный интерес представляют планы и замыслы Пушкина, а также его незаконченные произведения. Их системное изучение открывает «план обширный», который в перспективе мог бы привести Пушкина к созданию подлинной «эпопеи». В широкой панораме незавершенных замыслов поэта открывается «даль свободного романа» в прозе, родоначальником которого он и явился в русской литературе XIX в.

Пушкин, можно сказать, предчувствовал необходимость и закономерность появления в России романного эпоса. И в этом отношении он явился «пророком». За выполнение поставленной Пушкиным задачи взялся Н. В. Гоголь. Но из-под пера Гоголя вышел не эпический роман, а нечто своеобразное и парадоксальное — поэма «Мертвые души», которая

¹⁶ См.: *Левин Ю. Д.* Неосуществленный исторический роман Тургенева // И. С. Тургенев: Ст. и материалы. Орел, 1960. С. 99—100.

¹⁷ Подробней об этом см.: *Одинокое В. Г.* «И даль свободного романа...». Новосибирск, 1983. С. 110—134.

сразу возбудила противоречивые толки и суждения, не умолкающие до сих пор.

Широкий обзор дискуссий о Гоголе в современном советском литературоведении содержится в книге А. А. Елистратовой «Гоголь и проблемы западноевропейского романа». Формулируя свое понимание «поэмы» Гоголя, А. А. Елистратова утверждает, что это произведение обладает «несомненным эпическим размахом»¹⁸.

Многое в этом плане проясняет монография Ю. В. Манна «Поэтика Гоголя». Автор обращает внимание на «угол зрения», под которым увидена жизнь и который организует всю поэтику произведения. «Угол зрения в „Мертвых душах“ характерен тем, — пишет исследователь, — что Россия открывается Гоголю в целом и со стороны. Со стороны — не в том смысле, что происходящее в ней не касается писателя, а в том, что он видит Россию всю, во всей ее „громаде“»¹⁹.

Определение жанрового своеобразия «Мертвых душ» и их места в русском и мировом литературном процессе вызвало острые споры и в XIX в. Вспомним полемику В. Г. Белинского с К. С. Аксаковым, поставившим Гоголя, автора «Мертвых душ», рядом с Гомером и Шекспиром. К. С. Аксаков был убежден, что писатель создал новую «Илиаду». В. Г. Белинский справедливо критиковал К. С. Аксакова за антиисторизм его взглядов, за натяжки и неточности его рассуждений. Конечно, Гоголь не был Гомером XIX в. По мнению В. Г. Белинского, значение его произведения ограничивалось только Россией, хотя критик указывал на «озарения» гениального художника, которые впоследствии вывели его на мировую орбиту.

В. Г. Белинский связывал творчество Гоголя не с традицией гомеровской поэзии, а с принципами, воплощенными в творениях Вальтера Скотта. Это замечание весьма симптоматично, так как прочерчивает некую общую европейскую традицию, к которой примыкал не только Гоголь, но и Пушкин. Конечно, русские писатели вносили в эту традицию свой особый вклад, базирующийся на специфических особенностях русского художественного мышления, связанного с идеей эпической гармонизации поэтического мира.

Гоголь предпринял дерзкую попытку создать «эпос» на основе материала, который по характеру своему был бесконечно далек от классической эпической формы. Однако писатель в системе особой поэтики преодолел это «сопротивление материала» и создал эпическое произведение. Именно это и подчеркивал К. С. Аксаков: «Явление же такой полноты художественного воплощения, такого совершенства создания, какое находим у Гоголя, считаем мы важным явлением не только у нас, но вообще в сфере искусства. Тем более важно и велико последнее его произведение; тайна русской жизни, думаем мы, заключена в нем, и мы многое увидим и узнаем и почувствуем, чего не видали, и не знали, и не чувствовали. Но оно важно и в другом отношении: это поэма, ибо в ней я вижу эпическое созерцание и эпическое повествование; не анекдот и не интригу, но целый, полный, определенный мир, разумеется, с лежа-

¹⁸ Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 21.

¹⁹ Манны Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 277.

щим в нем глубоким значением, стройно предстающий — чего и не вижу в романах и повестях»²⁰.

Гоголь в качестве эпического «поэта» не противостоял Пушкину, роман которого, как уже сказано, вырос из анекдота, широко использовавшегося и европейской романистикой. Не противостоял потому, что пушкинский «анекдотизм» функционировал в системе художественных сцеплений, формировавших эпическую форму и, соответственно, эпическое содержание.

В то же время Гоголю принадлежит новое слово в русской романистике. Он воссоздал в «Мертвых душах» качественно новый обобщающий образ. Не образ-характер, а некий «сверхтип», выражающий субстанцию русского национального самосознания, сущность «русского духа». Писатель дает возможность читателю почувствовать и его мощь, и его противоречивую сложность. Все это предопределило путь к художественным открытиям Достоевского.

Художественный мир Гоголя в «Мертвых душах» все время находится на грани перехода из одной сферы в другую. Такой эффект создается «сцеплением» пошлого, мелкого, раздробленного и высокого, озаренного светом авторского идеала. Поэтические «сцепления» создают впечатление удивительного единства, целостности произведения, не исключающих, разумеется, резкого различия между беспощадным обличением всего уродливого и вдохновенными лирическими отступлениями, заключающими веру писателя в светлое будущее.

Писатель достиг этого сложного единства в особой системе стилистики, в широком использовании метафоризации.

Стиль в «Мертвых душах» открывает дверь в иной мир, в мир глубоких мыслей и тонких чувств. Читатель входит в область авторского идеала, бросающего свой свет на пошлое, заземленное бытие героев гоголевской поэмы. Гоголь-реалист не нашел в жизни, да, очевидно, и не мог найти, такой типический характер, который бы воплотил в себе его грандиозную идею. В. О. Ключевский писал по этому поводу: «Пораженный грандиозной мыслью... он чувствовал, что должен создать что-то великое, и по мере того, как подвигалась его работа, в нем росло недовольство самим собой, досада, что исполнение ниже замысла. Это недовольство местами сказывается уже в первой части. Он убеждает читателя не судить о труде по его началу, по бедным и невзрачным характеристам, здесь нарисованным; зато впереди он обещает им «колоссальные образы». Но эти колоссальные образы пока были не более как художественные порывы, туманные замыслы, не получившие твердых и ясных очертаний»²¹.

В. О. Ключевский считал, что «„Мертвые души“ писаны напряженно и тревожно, т. е. преждевременно»²². Да, они написаны «преждевременно», в том смысле, что являются собой первый опыт подобного жанра в русской литературе. Да, Гоголь не создал «колоссального» образа, его

²⁰ Аксаков К. С. Объяснение (по поводу рецензии В. Г. Белинского на «Несколько слов о поэме Гоголя...») // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 154—155.

²¹ Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 314.

²² Там же.

создала последующая литература. Гоголь это предвидел, предсказал. Писатели, шедшие за Гоголем, создали действительно «колоссальный» образ, хотя им был и не «супергерой», не «сверхчеловек», а «обыкновенный человек», представлявший собой, однако, целую «вселенную».

Гоголевский завет состоял в том, чтобы найти в будничном, повседневном выражение сути народного и национального бытия. Н. Я. Берковский, касаясь отношения Запада к «маленькому» герою русской литературы, отмечал: «Русская поэзия личности, как она представлена в большой нашей литературе, не всегда была доступна Западу, она возникла в условиях нового эпоса, смысл которого еще не пробился в западное сознание. Обычным на Западе было такое возражение против русского искусства: русские пренебрегают большим человеком, гением, героем, они им жертвуют ради «малых сих», они выравнивают человечество, где у них Фауст, где Манфред, Жюльен Сорель? — они всех опустили до роста Платона Каратаева или Акима, никому не позволено поднять голову»²³.

Русская классическая литература произвела принципиальную переакцентовку оппозиции «великий — маленький». Платон Каратаев из «Войны и мира», Аким из «Власти тьмы» и в системе поэтики Толстого, и в процессе функционирования выступают как начала не только общенациональные, но и общечеловеческие. Русский роман усвоил идею двуполюсности мира: народ — личность. Эта идея реализовалась по-разному в художественной структуре произведения, определяя его жанр. Здесь мог возникнуть и роман-эпопея и роман-«биография», в центре которого стояла личность, биографически иногда с народом и не связанная, но поэтически воплощавшая проблемы народной и национальной жизни. В этом русле создавались романы Гончарова и Тургенева. Но прежде, чем коснуться проблемы героя и жаяра гончаровского и тургеневского романов, следует сказать о «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова.

Герой лермонтовского романа пришел из романтической сферы, он нес на себе печать байронизма, демонизма — одним словом, «сверхгероя». Генетически этот образ связан с мировыми образами романтического искусства, которые выражали вселенскую скорбь и трагедию человека. Лермонтов в своем романе показал трансформацию такого героя. Он сделал его личностью сугубо национального плана, сохранив вместе с тем и общечеловеческие черты в его облике.

Лермонтов построил свое произведение на основе циклизации «малых» жанровых форм, продолжая традицию «Повестей Белкина». Роман состоит из отдельных самостоятельных частей, обретающих единство не только благодаря сквозному действующему лицу — Печорину, но и единству мысли, связывающей их в единое целое. Поэтический план романа отличается значительной сложностью, обусловленной эпохой, в которую появилось произведение, и соответственно — характером главного персонажа, порожденным русской жизнью, показанным типичным героем времени.

Исход конфликта в романе, как это отметил еще В. Г. Белинский,

²³ Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 54—55.

оставляет читателя как будто бы без всякой перспективы, без веры в будущее. Единственной отдушиной является внушаемая романом мысль, что если и существует «предопределение», то оно ни в малейшей степени не может и не должно парализовать активность, волю человека. Но этот тезис обретал оттенок трагической безнадежности. Лермонтов, однако, преодолевал трагедию. Выход определялся позицией автора, его отношением к личности и судьбе Печорина.

Двойственность, присущая характеру Печорина (некоторые его поступки выглядят непривлекательными, но другие — положительными, он творит «зло» и «добро»), не вредит целостному восприятию образа, потому что внутренний антагонизм, раздвоение Печорина поданы преимущественно с нравственной точки зрения; В. Г. Белинский определил эту общую философско-психологическую тональность романа как «воплъ страдания, но вопль, который облегчает страдание».

Лермонтов показал несостоятельность исторического явления, которое может быть обозначено как «печоринство» и которое выступает как одна из последних фаз русского «демонизма». Тем самым он в чем-то поколебал трагический статус героя. «Демонизм», опущенный на землю, выступил далеко не тем возвышенным явлением, каким он представлялся в романтической поэме.

«Герой нашего времени» представляет модификацию жанра, воплощавшего переходные явления жизни, находящиеся на перепутье от возвышенного к комическому. К. Маркс писал: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»²⁴. Романтический герой, созданный Лермонтовым, «умирал» дважды: в поэме «Демон» и в романе «Герой нашего времени». Трагедия Печорина запечатлена художником в тот момент, когда общественные и социальные формы жизни, породившие «печоринство», сами переживали глубокий кризис.

В историческом аспекте этот переход знаменует безвозвратное исчезновение старых форм жизни, с которыми человечество расстанется «весело», и становление новых форм. Переход возвышенного, трагедийного в комическое порождает «очищение», своеобразный катарсис. Наступление катарсиса, просветление эмоционального горизонта и есть то главное ощущение, которое поражает читателя в лермонтовском романе и придает ему удивительное единство.

Идя от личности Печорина к характерным признакам эпохи, писатель предвосхищал будущее. История функционирования романа Лермонтова «Герой нашего времени» обнаружила в главном персонаже такие потенции и возможности, которые сам автор, очевидно, не мог в должной степени предположить и оценить. Революционер-демократ Д. И. Писарев увидел в Печорине, несколько неожиданно на первый взгляд, зерно натуры

²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 1. С. 418.

Базарова, героя романа Тургенева «Отцы и дети». Писарев подчеркивал разницу эпох, в которые жили эти герои, но утверждал сходство их натур: «Печорины и Базаровы совершенно не похожи друг на друга по характеру своей деятельности; но они совершенно сходны между собою по типическим особенностям натуры...»²⁵

Писарев тут же заметил, что Печорины и Базаровы выделяются из одного материала, но формируют их разные эпохи. Это паблицизм, полное глубокого исторического смысла. Оно объясняет характер того переходного момента в русской истории, вследствие чего менялся и характер «героя времени». Писарев переосмыслил образ Печорина в соответствии с новыми социально-общественными и историческими условиями. Он выделял в лермонтовском герое то, что пригодилось и новой эпохе, и забракеровал «печоринство» как порождение прошлого. В какой-то мере трактовке Писарева соответствовал авторский замысел, если принять во внимание тенденцию развития романтического героя в творчестве Лермонтова.

Преодоление «демонизма» в романе идет синхронно с преодолением романтических настроений и образов в художественном сознании эпохи. Революционно-демократическая трактовка Печорина была предопределена самим Лермонтовым, хотя с точки зрения социально-генетического анализа критический акцент в характеристике героя был слабее, чем пафос его утверждения.

Лермонтов предпочитал нового героя, но в исторической действительности прозреть его не мог. Он, однако, с гениальной силой воплотил сущность такого характера, который трансформировался в героя времени второго этапа освободительного движения в России. В прошлом остались условия, среда, которая сформировала Печорина, остались его «одежды», преобразованные позднее, в конце 50-х годов, художественной и литературно-критической мыслью в обломовский халат. «Печоринство» как явление историческое и социальное превратится в сознании общества в «обломовщину». Н. А. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» обращает внимание именно на новое переосмысление явлений и типов прошлого. Он говорит не о том, кем бы могли стать герои, подобные Печорину, в иных условиях, а о том, как относятся к этим типам русской жизни современные «новые люди», осознавшие необходимость «настоящего дела».

Обобщенная эпохальность образов свойственна и творческой манере И. А. Гончарова. Даже роман «Обломов» — повествование о байбаке-помещике — превратился в произведение о «мертвом» и «живом», подобно тому как это характерно для сказочного эпоса. По законам народного эпоса оказался построенным и финал романа: живое, доброе начало побеждает зло. В романе «Обломов», как и в «Мертвых душах» Гоголя, на первый план выходит не столько борьба характеров, сколько столкновение противоположных сил — положительных и отрицательных. Характеры Гончаров создал сложные, совмещающие противоположные начала, т. е. вполне романские, но центральный конфликт в «Обломове» можно охарактеризовать как эпический.

²⁵ Писарев Д. И. Соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 3. С. 28—29.

Гончаров провел своего героя и через горнило страсти, выявившей в нем остатки «живой жизни», и через испытание «вечным сном». В личности Обломова переплелись жизнь и смерть. Ольга Ильинская очень тонко интерпретирует характер Обломова: она видит и его эгоизм, и «обломовщину», и вместе с тем искреннее волнение души — признак человечности.

Обломов, как и гоголевские «Филеон и Бавкида», несет с собой нечто положительное. Ольгу тревожит «тьма и свет» в натуре Обломова. Она наблюдает в нем процесс борения жизни со смертью, и эта трагическая «игра» становится ее жизнью, ее личной драмой.

Конечно, с точки зрения «большой жизни» эта «игра» была «мелким шумом природы». Но в художественной системе романа она соотносима с проблемами шекспировского масштаба. Ведь Обломов совершал подвиг. Он «выламывался» из огромного «геологического» слоя привычек, представлений, традиций своей среды. При этом он боролся не только с внешними обстоятельствами, но и с самим собой. А это была гигантски трудная работа.

Гончаров разрушает тесные границы «микромира» героя. Он раскрывает тайники его натуры, потенциальные возможности «выделки в человека». Обломов активно не способствовал торжеству ни добра, ни зла. У него «не доставало характера явно признать учение добра». Зато «ни одного пятна, упрека в холодном, бездушном цинизме, без увлечения и без борьбы, не лежало на его совести». Гончаров создал в романе систему «проекции» героя, которые подчеркивали его положительный морально-нравственный потенциал. Вместе с тем писатель наметил и социальную перспективу Обломова как определенного общественного типа: она завершается образом Захара, олицетворяющего в сгущенном виде все характерные признаки «обломовщины».

Изучение поэтики романа «Обломов» натолкнуло американских исследователей творчества Гончарова — А. и С. Лингстед — на сопоставление ее с поэтикой «Дон-Кихота» Сервантеса. Ученые отметили, что отношения между Обломовым и Захаром напоминают отношения Дон-Кихота и Санчо Пансы. Сходство это возникает благодаря тому, что Обломов и Дон-Кихот — мечтатели, а их слуги — целиком земные люди. Действительно, Обломов — мечтатель, напоминающий тип героя, созданного не только Сервантесом, но и Достоевским. Правда, авторы исследования уточняют, что Обломов — скорее анти-Дон-Кихот, ибо презирает всякую деятельность и пребывает в постели. Захар же «ассоциируется со своим господином, так как он находится в симбиозе с ним. Он гротескный двойник Обломова, стоящий на низшем социальном уровне»²⁶.

Роман Гончарова, следуя русской традиции, действительно захватывает в свою поэтическую орбиту и художественные принципы европейского романа. Концепция личности в «Обломове», преемственно связанная с пушкинской и гоголевской и обогащенная собственным опытом автора романа, оказалась весьма перспективной. Ведь прослеженная в романе «выделка в человека» — это совершенствование личности, которая в результате своего нравственного развития обязательно должна

²⁶ Lyngstad A., Lyngstad S. Ivan Gontcharov. N. Y., 1971. P. 77.

прийти к постановке кардинальных проблем бытия, в конечном итоге и к проблеме социальных преобразований, как это доказывает роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Создавая особый тип романа, Гончаров органично «вписывался» в процесс развития реализма XIX в., посвоему объединяя две решающие для него тенденции — сосредоточенность на анализе личности и стремление к синтезу. Пристальное исследование «выросшей» личности в критические, переломные моменты исторической жизни России породило «Обрыв», вызвало к жизни появление «необыкновенной истории» Веры и Марка Волохова. В финале этого романа писатель, акцентируя обобщенность, типичность образов, обращается даже к символике, ассоциируя образ бабушки с образом России.

Русские писатели-романисты остро ставили проблему «укрупнения» личности до общенациональных масштабов. Свой вклад в решение этой проблемы внес и И. С. Тургенев. Писатель в начале творческого пути обратился к теме народа, крестьянства. В «Записках охотника» он показал русского крестьянина с такой стороны, «с которой к нему никто еще не заходил», как свидетельствовал В. Г. Белинский. Обращение к народу закономерно привело Тургенева к мысли воплотить наряду с людьми из народа «гениальную натуру», как второго носителя общенациональной «идеи». Такая концепция вытекала и из теоретических взглядов Тургенева, сформированных «под воздействием» берлинского круга московских гегельянцев²⁷.

Когда же Тургенев приступил к художественному воплощению «гениальной натуры» в своем первом романе «Рудин», он создал «лишнего человека», порожденного резким расхождением «субстанциального» с конкретными общественными и государственными формами жизни России того времени, на что обратил внимание еще Белинский в связи с «Мертвыми душами». В дальнейшем Тургенев приходит к идее показать «сознательно-героическую натуру», которая не только заключает в себе положительные общенациональные качества и особенности, но и борется с обстоятельствами, мешающими проявлению лучших свойств национального, народного характера.

Творческая установка Тургенева на создание «крупной личности» привела его к эпическому роману, основанному на «мысли народной». Начав с «романа-эскиза», художник приходит к романному эпосу. Эпичность у Тургенева проявляется как тенденция, как «конечная цель» в серии романов, заявляя о себе в видоизменении поэтики жанра, которое происходит изнутри: роман-эскиз перерастает свои границы по мере того, как формировалось жанровое содержание романа эпического.

Тургенев осознавал, что «красивый герой», натура недюжинная, иногда действительно «гениальная», представляет из себя все-таки, говоря словами Л. Н. Толстого, «заблуждение индивидуальности». Он не подводил к решению остро занимавшей Тургенева проблемы смерти, неизбежность которой Тургенев ощущал как глубочайшую трагедию личности. Это проявилось даже в наиболее оптимистических его романах 50—60-х годов — «Накануне» и «Отцы и дети», заканчивающихся трагической

²⁷ Biefeldt S. Критика романтизма в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // IX Международный съезд славистов. С. 289.

смертью их главных героев. Тургенев стремился несколько просветлить финалы мотивом примирения человека с вечной природой, однако трагедия одиночества избранного героя осталась непреодоленной.

И вот Тургенев сделал очень мудрый и значительный шаг в своем творчестве. Оказавшись вместе со своим «красивым героем» в безнадежном разладе с вечными, могучими силами жизни, писатель стал искать выхода из одиночества и разъединения с миром. Выход был найден им, как и Л. Н. Толстым, в сфере народного сознания и мироощущения: Тургенев возвратился к истокам своего творчества. В 70-е годы он стал продолжать «Записки охотника», вновь сосредоточив внимание на крестьянской среде.

Начавшийся глубинный процесс общественного созревания народных масс в период пореформенного развития привел к окончательному отказу от «красивого героя». После «безгеройного» романа «Дым», в котором ярко проявились и ноты общественного скептицизма, и поиски характера в сфере национальной «хоровой жизни», Тургенев изобразил окончательное падение деятеля прежнего типа в романе «Новь». В этом произведении писатель обратился к «безымянной Руси», к «русской сути». В таком направлении поисков он сближался с Л. Н. Толстым.

Мучительный и сложный, полный внутренних терзаний и озарений путь Тургенева вел его к эпической форме романа. Это подтверждается и усилением эпичности его «малой» прозы, в границах которой писатель также пытался воссоздать и воссоздал русский национальный характер.

Русский роман последовательно стремился к постижению и воплощению универсального смысла жизни. Эта тенденция реализовалась двояко, в своих крайних формах: в форме биографии отдельной личности и в форме повествования о народной жизни.

А. И. Герцен в статье «О романе из народной жизни в России» отметил важное значение этого типа романа в русском литературном процессе первой половины XIX в. Обращаясь к переводчице «Рыбаков» Д. В. Григоровича, Герцен говорит: «И тем не менее вы хорошо поступили, обратившись к роману из народной жизни. В последнее время он приобрел известное значение в русской литературе. И весьма примечательно то, что роман этот — отнюдь не пастушеский или идиллический, а вполне реалистический, написанный в патриархальном духе и преисполненный симпатии к крестьянину, — следует непосредственно за романом иронии, отрицания, протеста, а быть может, и ненависти. Это представляется мне признаком больших перемен в направлении умов»²⁸.

Классическая форма эпического жанра в русской романистике была представлена творчеством Л. Н. Толстого. Великий художник соединил достижения психологического романа, в центре которого стояла личность, с романом из народной жизни. Народ, крестьянство в толстовском романе-эпопее стали не только предметом изображения, но и определили концепционный принцип его творчества, сформулированный Л. Н. Толстым как стремление проникнуть в «мысль народную» и воплотить ее.

Чтобы понять особенности поэтики романов Л. Н. Толстого, целесообразно начать издавлек: от первых его неосуществленных замыслов, от произведений, возникших в результате поисков «большой формы»,

²⁸ Герцен А. И. Соч.: В 9 т. М., 1958. Т. 7. С. 124.

которые составляют оригинальный ансамбль — первый эскиз будущих эпических полотен: «Войны и мира», «Анны Карениной», «Воскресения». Сложная внутренняя динамическая взаимосвязь ранних произведений писателя открывает картину проникновения и воплощения «мысли народной», явившейся тем надличным началом, которое объединяло разнородный и многоликий художественный материал в стройную гармоничную систему. «Мысль народная» в произведениях Толстого не статична. Она развивается как в идейном, так и в художественном планах, определяя поэтическую структуру всех его романов.

«Мысль народная» у Толстого выступает прежде всего в психологическом плане в соответствии с его оригинальным даром: способностью раскрывать «диалектику души». М. Б. Храпченко подчеркивает эпико-психологическое искусство Толстого: «Автор „Войны и мира“ явился основоположником эпико-психологического искусства. В его эпических произведениях „аспект внутренней жизни“ занял важнейшее место. Рисуя человека в его соприкосновении с разнородными явлениями действительности, Толстой отмечает решающие точки пересечений потока событий и потока внутренней жизни человека»²⁹. В другом исследовании ученый указывает: «Синтез эпического и психологического открыл перед литературой огромные возможности эстетического освоения действительности»³⁰.

И целое всего художественного мира Толстого зиждется на основе «мысли народной». В буржуазном же литературоведении этот синтез нередко интерпретируется как явление вненациональное и даже внеа национальное. Так, в широко известной монографии английского ученого Р. Кристиана главный «фокус» романа «Война и мир» представляется в виде проблемы «возвышения» личности³¹. Аналогичный методологический подход можно отметить и в работе американского исследователя Джона Бейли. Общечеловеческое значение «Войны и мира» истолковывается им в отрыве от национальной специфики произведения. Д. Бейли видит идейно-философский центр романа не в народности, а в некотором абстрактном «женском начале». Он цитирует Толстого: «Но на жене его (Пьера. — В. О.) отражалось только то, что было истинно хорошо; все не совсем хорошее было откинута» — и добавляет: «Это можно взять в качестве эпиграфа к философии «Войны и мира»³², где господствует «глубокий женский взгляд на жизнь»³³. Обходится принцип народности и при рассмотрении проблемы «человек и история»³⁴.

²⁹ Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник. М., 1965. С. 487. А. В. Чичерин высказывает аналогичные мысли: «... автор занят обнаружением таких законов, которые одинаково значительны и в истории, и в частной человеческой жизни» (Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1965. С. 226). Это подтверждается и текстологическими наблюдениями. См.: Зайденшпун Э. Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Создание великой книги. М., 1966. См. также: Wedel E. Die Entstehungsgeschichte von L. N. Tolstoj's «Krieg und Frieden». Wiesbaden, 1961.

³⁰ Храпченко М. Б. Типологическое изучение литературы и его принципы // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 34.

³¹ Christian R. F. Tolstoy's «War and Peace». Oxford, 1962. P. 106.

³² Bayley S. Tolstoy and the novel. N. Y. 1967. P. 106.

³³ Ibid. P. 104.

³⁴ См., напр.: Braun M. Tolstoj. Eine literarische Biographie. Göttingen, 1978. S. 161.

«Мысль народная» как основополагающий идейно-художественный принцип была выдвинута самим художником, и нельзя пренебрегать ею, чтобы не исказить характера и перспективы его творчества. Ведь и «Анна Каренина» и «Воскресение» воздвигнуты на этом принципе. Роман «Анна Каренина» с ее «мыслью семейной» тем не менее ориентирован на народную мысль. В народном сознании, в принципах народного бытия Толстой видел самый мощный источник морального совершенствования человека. Но в «хаосе переворотившихся» событий путь к народу оказался необычайно трудным и драматичным. Ясная перспектива характеров, которая наблюдалась в «Войне и мире», была нарушена в «Анне Карениной». Это прежде всего относится к образу Анны, в душе которой происходила жестокая борьба добра со злом, исход которой не знаменует очевидную победу добра, ибо зло вошло в сплав ее характера.

С этим связана запутанность и сбивчивость мотивов и побуждений Анны, приведших ее к самоубийству. Смерть для нее не только избавление от нравственных мук, не только искупление «стыда и позора» Алексея Александровича и Сережи, но и месть Вронскому, «средство наказать его и одержать победу в той борьбе, которую поселившийся в ее сердце злой дух вел с ним». Смерть Анны, разрубив субъективный узел противоречий, доказала вместе с тем нерасторжимость ее связи с добром, с живой жизнью.

С типологически близким социально-психологическим конфликтом мы сталкиваемся в романах «Герой нашего времени» и «Преступление и наказание». В отличие от названных произведений в «Анне Карениной» Толстой заострил «мысль народную», открывшую выход из трагического тупика. Генетически же проблематика толстовского романа восходит к Пушкину, который оказал на Толстого, особенно в эту пору, большое влияние. Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя» за 1877 г. утверждал, что автор «Анны Карениной» принадлежит к «пушкинской плеяде» писателей, которые в своем творчестве реализовали два великих завета Пушкина: мысль о всемирности России и «упования» на силу народа, в котором «обретем мы всецело весь наш русский гений и сознание назначения его»³⁵.

Достоевский считал: «Книга эта («Анна Каренина»). — В. О. — прямо приняла в глазах моих размер факта, который бы мог отвечать за нас Европе, того искомого факта, на который мы могли бы указать Европе»³⁶. Конечно, рассуждает Достоевский, это всего лишь литература, какой-то роман, что «смешно так преувеличивать и с романом являться в Европу»³⁷. Но главное здесь в том, что «если гений русский мог родить этот факт, то, стало быть, он не обречен на бессилие, может творить, может давать свое, может начать свое собственное слово и договорить его, когда придет времена и сроки»³⁸.

При ряде спорных положений, которые выдвигает Достоевский

³⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 200.

³⁶ Там же. С. 199.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

в своих размышлениях по поводу толстовского романа, несомненно ценным и справедливым является оценка «Анны Карениной» как «факта особого значения», как вклада не только в европейскую литературу, но и науку, занимающуюся проблемами общественного устройства мира. Нужно учитывать, что вклад в мировую литературу вносили не только отдельные произведения Толстого, но и вся его идейно-художественная система, взятая как целое. На это указал В. И. Ленин в статьях о Л. Н. Толстом.

В «Воскресении», которое создано писателем после перехода на позиции патриархального крестьянства, мотив счастья и жизни неотделим от резкого осуждения социального и морального зла. Нравственные муки и конечное «воскресение» обнажают глубокую порочность социальных и моральных устоев общества. Психологизация и драматизация, присущие воплощению социального зла, а также утверждение возможности нравственно-религиозного возрождения человека роднят роман «Воскресение» с «Преступлением и наказанием».

Нехлюдов, как и Раскольников, наказан судом совести. Как тот, так и другой спасаются «ладшими» женщинами, сохранившими глубокие и святые человеческие чувства. Как тот, так и другой открывают для себя в Евангелии великую правду и закон жизни.

Обратим внимание на типичный для Толстого и Достоевского эпохальный конфликт, отражающий период ломки всех старых устоев, когда все «переворотилось» и в результате сложнейших социальных, общественных, психологических причин личность оказывается перед проблемой конечного выбора — жить или умереть. При этом выбор обусловлен не только средой, обстоятельствами, но и философской позицией героев, их нравственным чувством.

Нужно заметить, что у некоторых толстовских героев жизненная перспектива не была такой мрачной, как у героев Достоевского. И все-таки они нередко стояли на грани трагической безвыходности. Так как конкретные социальные пути спасения личности были не всегда ясны авторам, снятие коллизии совершалось, как правило, в результате философско-этических исканий героя, обретающего внутреннюю гармонию.

Толстой при этом обращается к определенным сторонам духовного и жизненного народного опыта. Смысл жизни и выход из нравственного тупика открывается, по мнению Толстого, тогда, когда человек сливается с «общим», с жизнью народа, с природой. Герой Толстого преодолевает трагическую ситуацию разрывом с той средой, к которой он принадлежал по рождению и воспитанию. Отсюда берет начало тема «ухода», которая связана у Толстого с бунтарством против того мира, который покидает герой, и с обретением нового мира через «покаяние» и «паломничество». Сам Толстой жизнью своею подтвердил идею «ухода». В теоретической и жизненной позиции писателя по-своему преломляются и революционно-бунтарские настроения народа, и его религиозно-этические представления, которые наблюдаются, как показал В. И. Ленин, особенно четко в патриархальных слоях русского крестьянства.

Эту толстовскую черту как «историческую закономерность» обосновывает Ф. М. Достоевский, рассуждая по поводу «восточного вопроса» в романе «Анна Каренина». Достоевский констатирует факт «ревности»

народа ко всему доброму, который проявляется либо в форме «покаянной», либо в виде паломничества или жертвенности³⁹.

Герой самого Достоевского совершает только нравственное паломничество, ибо ему некуда двигаться в социальном пространстве: он буквально «зажат» окружающим. Отсюда перенаселенность художественного пространства произведений Достоевского. Эффект перенаселенности возникает из-за того, что художник не придерживается иерархического принципа в построении образной системы. У Достоевского почти нет второстепенных персонажей. Поэтому любое физическое и нравственное движение героя вызывает мгновенную реакцию того целого, которое представлено системой образов. Эта реакция тотчас же «моделируется» и сознанием героя, который находится в диалогических отношениях со «всем миром».

Естественно, что «уход» в такой ситуации может быть только «в себя». Такой уход есть не что иное, как принципиальный индивидуализм, выступающий как типическая черта персонажей Достоевского. Индивидуализм — источник их трагического мироощущения. Снятие трагизма затрудняется тем, что герою Достоевского, по сути, некуда идти. Личность не сливается с общим в своем эгоистическом сознании. В области художественной формы это ведет к замене эпоса трагедийной формой.

Толстой своей эпической концепцией романа утверждает мысль, что трагедия мира — это трагедия человека. Достоевский же доказывает, что трагедия человека — это и есть трагедия мира. Отсюда возникает укрупнение личности до «универсального» масштаба.

Такая позиция Достоевского сопрягается с романтизмом. Относительно романтизма Достоевского существует множество различных мнений. Одним из весьма представительных является точка зрения известного японского слависта Тоёфусы Киноситы. В докладе на IV Международном симпозиуме по творчеству Достоевского, который проходил в Италии в августе 1980 г., он сформулировал не лишнее оснований положение: «Итак, романтизм как предпосылка творчества и мировоззрения Достоевского имеет первостепенное значение»⁴⁰. Сам Тоёфуса Киносита, решая проблему романтизма на уровне поэтики образа, подчеркивает романтическое самосознание героев.

Самосознание героев Достоевского действительно претендует на то, чтобы включать в себя «весь мир». Этим они напоминают романтический тип, скорее даже «сверхтип», героя.

А. И. Герцен, ссылаясь на Г. Гейне, отмечал, что каждый человек есть вселенная и под каждым надгробным камнем погребена целая всемирная история. Достоевский художественно подтверждал эту мысль. Характерно, что в идейном плане Раскольников приравнивал себя к такой «сверхтипической» личности, как Наполеон. Правда, реализация «сверхтипа» в конкретном образе-характере приводит к его дискредитации. Это можно было наблюдать и у Лермонтова в «Герое нашего времени».

Тоёфуса Киносита считает, что парадокс образа Раскольникова заключается в том, что он «подменил историческое наполеоновское

³⁹ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1877 год // Полн. собр. соч. Т. 25. С. 217.

⁴⁰ Тоёфуса Киносита. Отношение Ф. М. Достоевского к романтизму // Journal of the College of Sciences, Chiba University, B-13. 1980. November. P. 159.

„я“ эмпирическим „я“ отдельной личности, личности мечтателя». Поэтому Раскольников «на уровне идеи, отрицая предопределение судьбы, утверждал безграничное своеволие, а на уровне акта — поработен силами предопределения и лишился свободы своих действий»⁴¹.

Следует уточнить, что трансформация романтического «прототипа» в произведениях Достоевского не всегда носит «обличительный» характер. Так, в замысле романа «Идиот» первоначальные контуры образа главного персонажа напоминали романтического «супергероя». Недаром доминантой образа Достоевский предполагал сделать гордость. Гордость ставит Идиота, как и Раскольникова, над людьми. Он жаждет «насладиться своею высотой». Писатель предполагал следующий план характера: «Все эти характеры, но над всеми Идиот, тоскующий, себя презирающий и до бесконечности гордый характер, всеми овладевающий, чтоб насладиться своею высотой, а их ничтожеством, ненавидит и не уважает до отвращения свой успех и свои наслаждения, тоскующий, наконец, от своей роли. . .»⁴²

Характер, задуманный Достоевским, — романтический. В каноническом тексте произошла перенастройка образа. Писатель «разгрузил» его. Такое, например, чувство, как гордость, несвойственное Мышкину — Христу, было переадресовано Настасье Филипповне. Другие черты князя Мышкина, намеченные в первоначальных вариантах, перешли к Рогожину.

Тенденция Достоевского создать «колоссальный образ», отражающий существенные стороны русской национальной жизни, идет от Гоголя. Вместе с тем толстовская идея соотношения мыслей и поведения героя с народной правдой также присутствует в романах Достоевского. Указывая «пункт соединения с народом», писатель, однако, выражает «недоверие» жаждущему этого единения герою. Не случайно он не поверил даже «чистому сердцем» Константину Левину, который, по мнению Достоевского, порвал в «обособление». Еще больше «норовили» в обособление герои романов самого Достоевского, чем и обуславливалось их трагическое положение.

Воспроизводя трагические состояния души своих героев, Достоевский тем не менее стремился к преодолению хаоса и дисгармоничности изображаемого им мира. Польский литературовед Х. Бжоза, сравнивая тургеневский художественный мир с миром Достоевского, пишет: «. . . тургеневская нормативная модель действительности опирается на законы жизни природы, в которой трагедия составляет закономерность». Поэтому противоречие, по мнению исследователя, разрешается гармонически. «Для прозы Достоевского, — замечает Х. Бжоза, — характерна „упорядоченность второго уровня“, следующая художественной логике оттачивания и диссоциации. Художественный мир этой прозы — открытый и трагический. . .»⁴³

Думается, что открытость трагического мира Достоевского ведет

⁴¹ Тойфуса Кинсита. Отношение Ф. М. Достоевского к романтизму. С. 157.

⁴² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 171.

⁴³ Бжоза Н. Философская концепция человека у И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского // IX Междунар. съезд славистов. С. 291.

в перспективе к преодолению трагизма личности на пути ее сближения с вечно живым, возрождающимся на новых основаниях миром.

Преодоление трагедийности личности у Достоевского связано со смеховым началом, которое своими корнями уходит в народную почву⁴⁴. Резкое заострение противоположностей, комическое снижение, беспощадное пародирование у Достоевского генетически связаны с традиционной демократической поэтикой, которая отражала идеологическую позицию народных масс. Это особенно наглядно иллюстрируется на образцах фольклора и древнерусской литературы⁴⁵. Выражение мысли народной в особой поэтической организации произведения имеет давнюю традицию в русской литературе. Разумеется, в поэтике XIX в. она бесконечно усложняется, и функциональное значение народного смеха, иронии, пародии, буффонады ступенчато и становится порою трудно распознаваемым в генетическом плане. И все же остается питательной почвой романа, сохраняющей поразительную устойчивость, несмотря на постоянное обновление. При этом следует помнить, что жанр вбирает в себя не только форму, но и элементы традиционного содержания.

Национальный уровень романного жанра соиздавался яркими, весьма непохожими друг на друга творческими индивидуальностями, деятельность которых должно рассматривать как историческое единство. Русские романисты двигались по разным, но сопряженным орбитам, которые в совокупности и формировали оригинальную поэтическую систему. В этой системе творческое развитие каждого писателя находится в соответствии с общим литературным развитием. Известно, что в логике всякого творческого процесса отражается общая историческая закономерность. Историческая закономерность развития русского классического романа характеризуется устремленностью к воссозданию эпической картины мира на основе «мысли народной», утверждению утраченной личностью внутренней гармонии. На этом нелегком пути русские романисты достигли величайших творческих результатов, которые предстают новой ступенью в художественном развитии всего человечества.

⁴⁴ Об этом см.: Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1963. С. 72.

⁴⁵ См.: Богатырев П. Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре // Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. М., 1968. С. 314—315; Лизачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. С. 137; Лизачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 9—90.

НОВЫЕ ПУТИ ПОЗНАНИЯ ЛИТЕРАТУРОЙ ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА

(Развитие психологизма в русской классике XIX века)

Три соображения вынуждают нас, заговорив о мировом значении русской литературы XIX в., неизбежно обратиться к вопросу о психологизме: в какой мере психологизм крупнейших художников можно рассматривать как особое качество художественного человековедения, ранее неизвестное в мировой литературе, в чем проявилась сущность открытий их в этой области и как эти открытия сказались далее на художественном сознании человечества.

Человек в литературе предстает издавна как характер, как определенный тип поведения, чувствования и мышления.

На основе стихийного понимания характеров людей в разные эпохи крупнейшие художники мира создали необычайно широкую галерею национальных, социальных, общечеловеческих типов. Русские писатели XIX в. внесли немалый вклад в эту галерею, частью развил уже известные и, в особенности, представив ранее неизвестные мировой литературе характеры.

1

Расширение галереи характеров совершалось на различной основе, было неравномерным, но постепенно переросло национальные рамки.

Увеличение сферы изображаемых типов поведения, чувствования и мышления наряду с вовлечением новых пластов жизненного материала отражало еще одну закономерность литературного процесса, которая тогда только зарождалась, только обозначалась и лишь впоследствии проявилась в новом качестве художественных обобщений. Речь идет о попытках создания своего рода сверхсистем характеров в одном или нескольких литературных произведениях. Такие сложные произведения, отличающиеся богатством характеров, придают необычайную широту изображаемой картине жизни. За каждым из характеров возникает перспектива тех многообразных проявлений российской действительности, под воздействием которых складывались не только характеры, но и особый жизненный уклад со своими идейно-нравственными устоями. Иногда критики упрекали русских художников в «избытке» деталей, в своеобразной «перенаселенности» произведения и даже прямо указывали на то «лишнее», не идущее к делу, что будто бы без ущерба для художественного достоинства «Евгения Онегина», «Мертвых душ» или «Героя нашего времени» (а впоследствии «Обломова», «Обрыва», «Войны и мира» и ряда других произведений) возможно удалить. Однако это было ошибочное понимание того, как прокладывала себе путь в мировом лите-

ратурном процессе тенденция к созданию эпических полотен, где характеры героев раскрываются в максимальном многообразии социальных и личных связей.

Тенденция к подобному подлинно эпическому изображению личной и общественной жизни персонажей первоначально наметилась в виде особого рода *энциклопедичности* повествования. Так, уже Грибоедов попытался воссоздать целый мир резко очерченных характеров, которые в совокупности воспроизводят московское барство. С еще большей широтой и полнотой русская жизнь преддекабристской поры предстала в романе «Евгений Онегин». Здесь показано не только столичное и поместное дворянство, но и значительное число персонажей, за характером которых видится народ. Именно здесь явственно выразилась та творческая установка, которую Пушкин сформулировал тогда же, но в связи с трагедией «Борис Годунов»: судьбы человеческие, судьбы отдельных персонажей раскрываются на фоне судеб народных, на фоне исторического развития русской культуры.

Сходным образом (но с еще большей настойчивостью) решал свою творческую задачу Гоголь. Первоначально целый мир народной украинской жизни возник в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Затем это стремление к созданию образных сверхсистем проявилось в цикле «Миргород» и в петербургских повестях Гоголя. И в комедии «Ревизор» отозвалось это стремление: собрать все дрянное, все дурное в России и разом посмеяться над ним. Наконец, в «Мертвых душах» он намеревался сделать нечто подобное, но в еще большем масштабе: хотя бы с одного боку, но показать всю Россию. И этот замысел осуществился достаточно полно: в «Мертвых душах» действительно предстала практически вся крепостническая Россия, раскрылись почти все типические для нее характеры помещиков и чиновников. И все это предстало на фоне народной жизни, где в перспективе возникают и прошлое и желаемое будущее.

Трудно указать на какого-либо другого из западных художников, кроме Бальзака с его «Человеческой комедией», кто одновременно с Пушкиным и Гоголем — и на эстетическом уровне, доступном им, — поставил бы подобную творческую задачу: дать энциклопедию своей эпохи, исчерпывающе раскрыть основные социально-исторические и духовные факторы, формирующие почти все важнейшие характеры. Разумеется, французская действительность революционной поры и в условиях реставрации была несравненно богаче и сложнее российской жизни той поры. Типаж «Человеческой комедии» поэтому оказался несравненно шире. Но примененный Пушкиным и Бальзаком принцип преломления и образного воссоздания действительности, по существу, является однотипным, если не считать заметного различия в понимании каждым из них природы человека¹.

Для русской литературы карамзинской и пушкинской поры чрезвычайно показательным было стремление к переосмыслению на самобытной

¹ Не утратили интереса соображения по этому вопросу А. Лежнева в кн.: Проза Пушкина. М., 1937; в широком контексте он рассмотрен также в кн.: Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма. М., 1970. С. 197.

национальной почве общечеловеческих характеров. Так, появляются образы русского романтика, русского демона, русского средневекового героя-правителя, рыцаря, защитника родины или, наконец, злодея, чернокожижника, двойника и т. п. Подобные характеры интересовали в особенности Пушкина и Лермонтова: в их произведениях предстают в романтической и реалистической интерпретации самые различные воплощения демонических натур и злодеев, созданных на основе собственно русского материала или восточных и западных преданий. Особенно «повезло» типу *двойника*. Это тот самый двойник, открытие которого в современной жизни ставил себе в заслугу Достоевский. Однако не он первым открыл его: впервые двойник (как оборотень или как фантом, в телесной оболочке которого существуют две личности) появился в произведениях западных романтиков. Появлялся он и у Гоголя, дважды преобразовавшись: сначала он предстал в романтическом облике в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и в «Портрете», а затем в «Ревизоре» и в «Мертвых душах» появились двойники в масках, созданных художником-реалистом.

Эта же тема отзывалась и в целой галерее «лишних людей», образы которых самым различным светом освещались в произведениях Герцена, Некрасова, Гончарова, Тургенева. Впоследствии этот интерес к двойничеству и порождавшим его причинам проявился у Л. Толстого и Чехова. И наконец, уже в XX в. к этому типу, который приобрел поистине всемирный резонанс, обращались Блок, Сологуб, Есенин, Маяковский, многие художники Запада и Востока, и, пожалуй, исчерпывающим образом он был изучен и изображен Горьким в «Жизни Клима Самгица».

Чем была обусловлена такая долгая жизнь этого социально-психологического типа? И почему именно в русской литературе он, возникнув еще в пушкинскую пору, предстал в столь большом числе воплощений? Объяснению помогает следующее предположение.

Известно, что именно в России крушение старого мира феодально-крепостнических отношений происходило с известным отставанием, но зато с особенной стремительностью, драматизмом и укрупненностью, обостренностью противоречий. Нередко на протяжении жизни одного поколения основные идейно-нравственные понятия как бы раздваивались. Переходя из одной сословной среды в другую, человек не просто изменял стиль поведения, речевого общения, идеалы и представления о долге и т. п. Изменялись также понятия, являвшиеся краеугольными в идеологической системе каждой из групп. Как отмечал К. Маркс, при переходе в новый мир буржуазной действительности «человек не только в мыслях, в сознании, но и в *действительности, в жизни, ведет двойную жизнь, небесную и земную, жизнь в политической общности, в которой он признает себя общественным существом, и жизнь в гражданском обществе, в котором он действует как частное лицо, рассматривает других людей как средство, низводит себя самого до роли средства и становится игрушкой чуждых сил*»².

При этом следует учесть, что в России утверждавшаяся буржуазная действительность, в отличие от наиболее передовых западноевропейских

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 1. С. 390—391.

стран, не воспринималась как безусловно новая и тем более справедливая система отношений: в ней самой беспрестанно мерцали проблески сознания собственной несправедливости и явственно обозначался порыв к будущему, безусловно справедливому общественному укладу.

Если справедливо замечание Белинского о том, что карамзинский и отчасти пушкинский период отмечены стремлением к освоению почти всего того, что было накоплено мировой литературой предшествовавших эпох, то не менее справедливо и другое его замечание о том, что Жуковский, Грибоедов, Крылов, Пушкин, Лермонтов при этом вступали в творческое *соревнование* со своими предшественниками и старшими современниками на Западе и добивались результатов, которые нередко превосходили достижения, полученные за рубежом одновременно с ними. Подобные замечания возникали у Белинского неоднократно в его годовых обзорах русской литературы и в статьях о Пушкине, Гоголе, Лермонтове. В какой мере справедливы они?

Русские художники уже в тот ранний период смогли пополнить мировую галерею общечеловеческих типов. С еще большим размахом эта творческая деятельность продолжалась их последователями. Так, например, Пушкин в романе «Евгений Онегин», следуя за Л. Стерном, отчасти за Ж.-Ж. Руссо, создает образ лирического повествователя, который не только помогает решить ему ряд композиционных задач, но и принимает на себя ряд ответственных функций идеологического порядка. Лирический повествователь здесь — не просто авторский лик или его посредник: это законченный образ с собственным характером. Пушкинский повествователь — личность многогранная, необычайного духовного богатства, огромной творческой мощи.

Можно предполагать, что Пушкин в образе лирического повествователя попытался воплотить представление о своем идеале: поэт воспроизвел многие из черт, присущих лучшим из русских людей эпохи дворянской революционности в России. Пушкин укрупнил, представил возвышенно, опозитизировал такие их качества, как активное общественное начало и творческое отношение к жизни, к наследию прошлого, свободолюбие и самостоятельность суждений, а также искренний гуманизм их побуждений.

После Пушкина в русской литературе появился целый ряд подобных героев-повествователей. К их числу следует отнести лирического повествователя в «Мертвых душах», условного издателя «Журнала Печорина» в романе «Герой нашего времени», охотника-повествователя в «Записках охотника», повествователей в повестях и крупных произведениях Герцена, в циклах очерков Салтыкова-Щедрина, в его «Истории одного города», в «Господах Головлевых», в «Современной идиллии» и «Пошехонской старине». . . Среди самых разных повествователей русских художников следует выделить этот тип — представителя передовых общественных сил, носителя высших нравственных понятий, правомерного произносить приговор российской действительности в духе той высшей субъективности, о которой писал Белинский как о положительном художественном качестве.

Мировая галерея общечеловеческих типов пополнилась еще одним характером, с наибольшей полнотой и убедительностью разработанным

в русской литературе XIX в. В строгом смысле образ «лишнего человека» впервые появился до Грибоедова и Пушкина, но именно у них, а затем у Лермонтова он получил истолкование, какого не знала мировая литература.

Генетически образ Печорина восходит к типу, сложившемуся в западноевропейской действительности в революционную и послереволюционную пору. Это одна из тех личностей, которые были раскрепощены в ходе социальных переворотов и осознали свою незаурядность.

Таков и Печорин, однако не вполне: многое существенно отличает его от Чацкого и Онегина, от Жюльена Сореля, от Растиньяка и многих других персонажей, в которых предстал этот реальный тип, освещаемый и оцениваемый различным образом у Шатобриана, Стендаля, Бальзака, Пушкина, Грибоедова и Полежаева.

В образе Печорина проявилось не просто романтическое неприятие существующей действительности. Бунтарское начало в его натуре получает практическое воплощение. Его протест против существующей действительности непрерывно переводится в план *практического* приложения его могучих духовных сил. Он почти никогда не произносит проклятий, но на всем протяжении романа *вмешивается* в ход событий, пытается по-своему их изменить и неизбежно нарушает их течение. Мятельный по своей натуре, он стремится в самонаблюдениях уяснить собственное назначение и приходит к неожиданному выводу: он — орудие кары или мщения в руках неких сил, управляющих миром. Судьбе угодно с его помощью разрушать чужое счастье, надежды, благополучие или отнимать жизнь.

Было бы грубой натяжкой устанавливать прямую связь между Печориным и Родионом Раскольниковым, однако многое из печоринского дневника напоминает рассуждения Раскольникова, изложенные в его статье. Натяжкой было бы и стремление объяснить известное их сходство влиянием Лермонтова на Достоевского; вернее предположить, что они оба обратились к одной философской проблеме, которую впервые поставил Гегель и объяснение которой в 1886 г. предложил Ф. Энгельс.

Какую роль играет насилие в мировой истории? В какой мере насилие — как общепризнанное зло — можно истолковать двигателем истории? Ф. Энгельс писал: «У Гегеля зло есть форма, в которой проявляется движущая сила исторического развития. И в этом заключается двойкий смысл. С одной стороны, каждый новый шаг вперед необходимо является оскорблением какой-нибудь святыни, бунтом против старого, отживающего, но освященного привычкой порядка. С другой стороны, с тех пор как возникла противоположность классов, рычагами исторического развития сделались дурные страсти людей: жадность и властолюбие»³.

Таков мятежный персонаж Лермонтова, если попытаться дать ему философское осмысление. В его образе воплощено зло, каким оно видится консервативным дворянским верхам. Ведь каждый его шаг — это оскорбление их мнимых святынь! Он разрушает привычный им уклад. Но у Печорина в рамках его эпохи нет героев, близких по духу: надобно выйти

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 296.

за ее границы, чтобы обнаружить такое же мятежное начало в образе Базарова или Раскольников.

«Натуральная школа» представила такие типы человеческого поведения, которые раньше либо не привлекали особенного внимания русских и западных авторов, либо не считались достойными художественного изучения и изображения. В литературу толпой хлынули *гробовщики, лавочники, дворники, извозчики, лакеи, горничные*, оброчные крестьяне на заработках в Петербурге или Москве. . . *Маленькие люди*, занимавшие низшие уровни социальной иерархии и ранее казавшиеся маленькими личностями, они неожиданно укрупнились, выступили со своими претензиями на внимание читателя к ним. Это было одним из проявлений несомненной демократизации художественной характеристики.

Но как и с какой целью совершалось это возвышение персонажей из народа до создания образа Макара Деушкина? Чернышевский в статье «Не начало ли перемены» (1861) пояснял: это была идеализация персонажей из народа, затемнявшая некоторые из важных черт национального русского характера. «Ведь в самом деле Акакий Акакиевич был смешной идиот»⁴ — так резко оценивал Чернышевский героя гоголевской «Шинели» (1842). Но не смиренные же идиоты воплощают в себе главные качества русского человека, создавшего мировую державу и внесшего существенный вклад в культуру человечества! Духовно оцепенелый Башмачкин у Гоголя оказался своего рода придатком к гусиному перу, бумаге, песочнице и канцелярскому столу в чернильных пятнах. При всем сочувствии Гоголя, его персонаж — это страдающее существо, которое не в состоянии понять ни меры, ни причины своих страданий и, тем более, не могущее отважиться на самостоятельность, не обладающее общественной активностью. Лишь перед смертью, в бреду он невинно попытался выразить свое, надо полагать, возмущение мироустройством, но этот бунт умирающего никого не мог взволновать, ибо даже квартирная хозяйка ничего не поняла, и лишь всеведущий автор косвенно обозначил «неблагоданность» ропота Башмачкина. Персонаж Гоголя — *жертва* российской действительности. Жертва почти бессловесная, не имеющая собственной концепции миростроения или своего места в существующей действительности. При всей выпуклости этого характера, при всей его социальной типичности, он выглядит психологически обедненным.

Герой Достоевского принадлежит к тому же социальному типу. Писатель довольно широко определил его рамки: это тип людей *бедных*. Впоследствии Достоевский пополнил формулу этого типа, добавив еще два уточняющих эпитета: люди *униженные и оскорбленные*. Но в подавляющем большинстве они у Достоевского люди несравненно более богатые в психологическом отношении, нежели власть имущие.

При создании образа Макара Деушкина выразилась иная жизненная позиция писателя и высказалось иное понимание природы человека. Как социалист-утопист, Достоевский исходил из представления о равенстве всех людей. К тому же он полагал, что страшный и казавшийся всеокрушающим обвал николаевской реакции не прекратил освободительного движения в народе. Политические формы борьбы, разумеется, оказались

⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. 7. С. 857.

невозможными. Жандармы могли удвоить и утроить усилия по выискиванию «крамолы», устраивать провокации и обыски, перехватывать письма, рыться в дневниках, но они не могли проникнуть в душу человеческую. Внутренний мир оставался неподвластным ни им, ни чувству отчаяния, ни уговорам казенных оптимистов или религиозных утешителей. А именно там, в особой форме нравственных исканий, в раздумьях о том, что есть добро, зло, совесть, красота, истина и справедливость, и проявлялось отношение маленького человека к существующему строю и к «вечным» проблемам человечества. Именно поэтому в сознании маленьких людей, как полагал Достоевский, не могли не складываться пусть неполные или неловко сформулированные, но законченные в своем существе концепции мира.

Тип «маленького человека» начал формироваться в литературе задолго до первого романа Достоевского. Но только в образе Макара Деушкина черты человека бедного, униженного, оскорбленного органично соединились с чертами социального бунтаря. Герой Достоевского пришел к отрицанию существующего уклада, считая всю систему общественных отношений нравственно несправедливой. Маленький человек с высших позиций гуманизма судил самодержавно-крепостнический строй и отверг его, как несправедливый.

К этому типу восходит множество героев в произведениях писателей последующего этапа развития мировой литературы. У западных авторов середины и второй половины XIX в. преобладание получила своеобразная вседозволенность: социальный бунтарь становится как бы нравственным нигилистом и занимает позицию крайнего индивидуализма. У писателей в России индивидуализм в большинстве случаев не получает одобрения. Такие бунтари, как Деушкин, Родион Раскольников, Базаров, мечтают о благе для всех тех, кого придавила нужда и несправие.

Еще более бурное и плодотворное расширение галереи социально-психологических типов произошло в 1860—1890-е годы. В ее состав теперь входят характеры, сформированные пореформенной действительностью. Крушение феодально-крепостнического уклада с разной степенью остроты социальных противоречий происходило во всем мире. А потому сходные по социальной сущности явления получали близкое художественное освещение. Но в России все это происходило с особым ускорением и выразилось в развитии литературы с особенной выпуклостью. Г. В. Плеханов писал в статье об Успенском: «Уничтожение крепостного права поставило перед мыслящими людьми в России целый ряд вопросов, которых нельзя было решить, не отдавши себе предварительно отчета в том, как живет, что думает и куда стремится наш народ. Отсюда возникло естественное стремление изучить народ, выяснить его положение, мирозерцание и потребности. Началось всестороннее исследование народной жизни»⁵.

Объективно это означало подъем на более высокий уровень в развитии мирового художественного сознания. Представители как «народнического направления», так и другие писатели-демократы с большей точностью и глубиной проникали в сущность социального прогресса. Произведения

⁵ Плеханов Г. В. Сочинения. М.; Пг., 1925. Т. 10. С. 9.

их отличаются несомненно большей социальной зрелостью. Однако изменился метод образного опосредования: разгадка психических состояний, исследование психологии отдельных *личностей*, как полагает Плеханов, отодвинулись на второй план, а на первое место выдвинулся вопрос о быте целой *массы*⁶. Художественная характерология русской литературы стремительно пополнялась новыми типами, каких ранее не изображали, каждый из которых мог бы претендовать на роль поэтической формулы всероссийского, а подчас и всемирного значения. Таковы некоторые из щедринских градоначальников, персонажи романа «Господа Головлевы», герои пьес Островского о пореформенной России («Бешеные деньги», «На всякого мудреца довольно простоты», «Волки и овцы») и большого числа повестей Чехова, Мамина-Сибиряка, Короленко, Л. Толстого.

Особое значение в этом плане следует придать исканиям и открытиям Г. И. Успенского. Он создал не только большое число типических характеров пореформенной поры, но и свел их в своего рода сверхсистемы, что позволило ему очертить такие грандиозные процессы, как «раскрестьянивание», разрушение быта земледельца под натиском капитализма. В его циклах точный социальный анализ причин, которые порождали эти типы, сочетался с удивительно ярким описанием того, что происходит во внутреннем мире «раскрестьяниваемого» пореформенного крестьянина. В строгом смысле это не создание отдельной, неповторимой личности: это чрезвычайно выпуклое выявление ведущих черт социальной психологии крестьянина-собственника, мучительно переживавшего утрату своей незначительной собственности.

В какой-то мере и этот тип поведения не был вполне новым: до Гл. Успенского к изображению выходцев из деревни обращались некоторые писатели Запада, а в России их изображали еще с конца 1850-х годов Писемский, Н. Успенский, Левитов, затем Решетников, Слепцов, Наумов, Федоров-Омулевский, Каронин-Петропавловский, Златовратский и др. Но в демократической русской литературе уже в 1860—1870-х годах этот тип стал одним из главных объектов художественного изучения и изображения. Не обошли его даже самые крупные и проницательные из художников, для кого решение важнейших проблем современности не сводилось к уяснению судеб русской деревни. Этот тип получил различное воплощение у Некрасова и Тургенева, у последовательных народников или у Станюковича и Кушневского, у Л. Толстого и у Чехова, наконец, у Бунина или Горького и Серафимовича.

Расширение социально-психологического диапазона русской литературы и увеличение числа новых типов, введенных в мировую галерею характеров, — факт неоспоримый и примечательный во многих отношениях. Прежде всего из этого следует вывод: русская литература не только набирала массу нового жизненного материала — в литературном процессе происходило смещение идейно-эстетических акцентов. Количество переходило в новое качество. Дело не в том, что *рядом* с литературой господствующих верхов оформлялась и набирала силу литература, представители которой поставили своей целью служение народу, —

⁶ Там же. С. 14.

русская литература в наиболее значимых своих явлениях становилась *народной*. Она не просто овладела народностью как особым художественным качеством: все лучшее, что было создано в 1820—1890 гг., служило просвещению и духовному раскрепощению народа. Она постепенно становилась частью общенародного освободительного движения в России.

Развитие психологизма не сводится к расширению типологии социально-психологических характеров. С этим понятием с начала XIX в. стало связываться представление о глубине раскрытия внутреннего мира человека и о достоверности раскрытия протекающих в тайниках души процессов зарождения и движения чувства и мысли.

2

Разумеется, и до XIX в. великим художникам мира не раз удавалось представить впечатляющую картину внутренней жизни своих героев. Во всяком случае, уже у Сервантеса и Шекспира предстают персонажи, создание которых возможно лишь на высоком уровне психологизма. В их внутреннем мире присутствуют кричащие противоречия, его раздрают могучие страсти, которые оттеняют тончайшие настроения, нежнейшие просливы ощущений, впечатлений и едва зарождающихся или формирующихся соображений по поводу происходящего.

У Белинского незадолго до смерти сложилось убеждение, что великий художник всегда является великим психологом-сердцеведом и «освещает пламенником своей фантазии все сердечные изгибы своих героев»⁷. Он также полагал, что мера таланта писателя определяется «способностью быстро постигать все формы жизни, переноситься во всякий характер, во всякую личность»⁸. В этой способности художника к *перевоспложению* и заключается принципиальная разница между научным, системно-аналитическим и художественным познанием внутренней жизни человека.

Напомним: психологизм — не единственное проявление художественной характерологии; устойчивые признаки натуры человека и результаты процессов, протекающих во внутреннем мире, могут проявляться в поступках, в исповедях, во взаимных характеристиках, в авторском комментарии и других опосредованиях. Психологизмом принято считать преимущественное внимание именно к процессам внутренней жизни — к тому, что как бы таится в глубинах души и никогда не раскрывается вовне с достаточной полнотой и адекватностью.

Подобный принцип художественного познания и изображения характера был обусловлен многими обстоятельствами социально-исторического и культурного порядка. Как принцип или, скорее, как настоящий *метод* психологического анализа человека и общества это открытие принадлежит XIX в. и ранее возможно было лишь в единичных проявлениях величайших гениев литературы, стихийно добивавшихся результатов, которые стали доступными к началу XX в. даже писателям второго плана.

Открытие этого принципа справедливо оценивалось как шаг вперед

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1966. Т. 10. С. 42.

⁸ Там же. С. 319.

в развитии художественного сознания всего человечества. В. Ф. Одоевский сравнил его с открытием Америки. «В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали какие-то баснословные предания, — его *душу!*»⁹ — так писал он в «Русских ночах» (1844), связав творческие успехи сентиментализма и романтизма в этой области с концепцией немецкого теоретика.

То, что сказал в 1856 г. Чернышевский о «диалектике души» Л. Толстого как о высшем проявлении психологизма той поры, отчасти могло быть отнесено и на счет элегического психологизма романтиков, на счет Андрея Тургенева, Жуковского, Лермонтова. Уже у Пушкина («Воспоминание», «Элегия», «Осень», «Вновь я посетил») в реалистической интерпретации предстала эта сложная картина внутренней жизни, о которой писал Чернышевский, анализируя ранние сочинения Л. Толстого: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем»¹⁰.

Правда, у Чернышевского имеется соответствующая оговорка о том, что уже сравнительно давно все вело к утверждению психологизма как наиболее перспективного (в тот момент) средства раскрытия души. Исходя из этого, Г. А. Гуковский полагал: «Жуковский открыл русской поэзии душу человеческую, психологический анализ»¹¹.

Однако дело не в том, чтобы указать, кто первым обратился к развернутому психологическому анализу в русской или мировой литературе. Путь таких поисков бесперспективен: ведь психологизм — это особое качество художественной характерологии, и историк литературы при желании может обнаружить стремление к психологическому анализу в древнеегипетских, старинных китайских, японских повестях или в психологизированных жизнеописаниях Плутарха, Тацита, Светония. Суть проблемы, вероятно, заключается в ином: надо определить, когда, при каких условиях и в какой мере углубленный психологизм стал одним из главных признаков современного художественного сознания и в каких формах он проявился в русской литературе середины XIX в.

Следует пояснить одно существенное обстоятельство.

Когда мы говорим об утверждении принципа историзма в художественном и научном мышлении, то мы связываем это с целым рядом конкретных исторических обстоятельств и уясняем себе: историзм появился в начале XIX в. — и ранее не мог утвердиться. Когда мы говорим

⁹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 15—16.

¹⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 422.

¹¹ Гуковский Г. А. Очерки по истории русского реализма: Пушкин и романтики. Саратов, 1956. С. 29.

о социальной детерминированности характеров, то связываем это с творческой практикой крупнейших художников-реалистов первой половины XIX в. и подчеркиваем, что ранее было невозможно утверждение этого принципа в мировой литературе.

Учитывая эти соображения, вполне естественно поставить вопрос: возможен ли был метод психологического анализа, подобный «диалектике души», в творческой практике Державина, Фонвизина, Ломоносова или Бомарше, Дидро, Мольера? Имелись ли какие-то существенные обстоятельства, которые препятствовали художникам до Лермонтова и Л. Толстого обращаться к развернутому психологическому анализу? Или просто не было потребности в литературе такого рода — в психологическом романе, повести, драме, поэме и т. п.?

Здесь необходимо отступление.

Говоря о глубоком проникновении извне во внутренний мир человека, следует различать два существенно несовпадающих пути познания чужой души.

Первый — это путь интуитивного угадывания, это стихийное переположение в иную личность с настроем на возможные реакции человека, оказавшегося в той или иной ситуации. Угадывающий в абсолютном большинстве случаев не в состоянии ни проверить научным образом путь своих догадок, ни степень их достоверности. Он опирается на повышенную наблюдательность, позволяющую ему подмечать скрытую связь между обстоятельствами и едва заметными внешними проявлениями внутренних состояний человека. Догадка в какой-то мере подтверждается жизненным опытом и проверяется на практике. Никакого откровения тут нет, но в глазах окружающих подобные догадки подчас выглядят как таинственное прозрение или даже как чудесное прояснение истины.

Именно так могли поступать выдающиеся художники-сердцеведы. Люди с обостренной наблюдательностью, они как бы читали в чужих душах. Романтики XIX в. попытались возвести в культ подобное проникновение в тайну личности. По всей вероятности, они уже ощущали общественную значимость эффективного изучения психологии. Опыт Французской буржуазной революции 1789—1794 гг. несомненно свидетельствовал о том, как преобразается человек, вырвавшись из-под гнета политического и духовного закрепощения. Разбитые, бегущие армии собирались вновь в колонны, откликаясь на призыв пропагандистов революции, и одерживали славные победы. Низы Парижа могли неистовой толпой громить тюрьмы и уничтожать всех, кого подозревали в роялизме или в связях с врагами республики, но могли и проявлять высокую сознательность, революционную бдительность и героическую самоотверженность.

Но что именно происходило в их душах? Что могли чувствовать, о чем думали республиканцы и вандейцы, что испытывали защитники Сарагосы или участники Бородинского сражения, что творилось в душах тех бесчисленных масс людей, которые (как это уже осознавалось Пушкиным) творили историю, но никак не выразили в литературе своего мнения, — все это оставалось в области догадок и предположений. Нужен был достоверный метод познания психологии, а не отвлеченные или схоластические рассуждения о ней, подкрепляемые ссылками на древних авторов

и церковные авторитеты. Художественному познанию человека был надобен метод психологического познания, который давал бы неоспоримые результаты.

Карамзин в 1811 г. начал свою записку Александру I утверждением: «Настоящее бывает следствием прошедшего»¹². И в своих художественных произведениях он поступал примерно таким же образом: он отступал в прошлое своих героев, чтобы объяснить положение, в котором они оказались к моменту завязки сюжетного действия. Немногим более четверти века спустя Лермонтов в предисловии к «Журналу Печорина» заявил: «История души человеческой, хотя бы и самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». Метод, применявшийся историками для создания картины социальных движений, стал применяться для создания картины движений души, изображения процесса внутреннего развития человека. Примененный вначале романтиками в элегических картинах своего рода *путешествия* по внутреннему миру¹³ и открывавший первоначально отдельные состояния в процессе их становления, этот метод теперь Лермонтовым осознается как средство познания всего внутреннего мира Печорина — во всем многообразии и сложности.

История души, разумеется, еще не диалектика души: описание процессов формирования характера в период, предшествовавший началу сюжетного действия, чаще всего имеет конспективный вид. Связи между обстоятельствами и возникающими под их давлением свойствами человеческой натуры при этом приобретают «распрямленный» вид. Вся картина этой прошедшей жизни воспринимается как бы издали, на расстоянии подчас многих лет.

Такой предстает история души Онегина: пока он, двадцатилетний, в сущности, зрелый человек, с вполне сложившимся характером, разочарованный и в чем-то даже опустошенный, летит «в пыли на почтовых», повествователь делает краткое отступление в далекое прошлое, к детским годам героя, а затем оттуда, из прошлого, движется к остановленному моменту настоящего, к завязке сюжетного действия. Пушкин проявил удивительное искусство, создав описание *одного* дня из жизни Онегина, который заменяет собою почти восемь лет петербургского существования среди постоянной толчеи светского быта, истощавшего все силы человека, не умеющего вполне *быть своим* среди дворянской черни, но желающего *казаться* неотличимым от других. И только закончив отступление, объяснившее непонятное на первый взгляд опустошение души, погруженной в блеск и наслаждения вечно длящегося праздника жизни, Пушкин начинает сюжетное действие: оно течет соответственно натуре героя, события нанизываются на нить его убеждений, привычек, вкусов. История души определила и течение событий, и структуру произведения, и в конечном счете отношение к персонажу.

Гоголь отнес историю души Чичикова в финал первого тома, в одиннадцатую главу. Тургенев, подобно Пушкину, сделал отступление в прош-

¹² Карамзин Н. М. О древней и новой России. Берлин, 1861. С. 1.

¹³ Один из самых блистательных образцов предстал в элегии Жуковского «Славянка» (1815); в «Осени» (1833) Пушкина подобное преображение души лирического героя изображено уже на реалистической основе.

лое Рудина, Лаврецкого, Елены Стаховой, Литвинова, Нежданова, начав сюжетное действие, а затем прервав его и отступив в прошлое. Так же поступил Гончаров в романе «Обломов»: все сюжетное действие продолжается около полугода, а за это время сделаны отступления к детским годам героя и объяснено, как могла под влиянием *обломовщины* сложиться душа этого удивительного героя, в образе которого заключено социально-психологическое обобщение огромной силы, не достигнутое никем из писателей мира до Гончарова. Не избегали обращения к этому творческому приему Чернышевский, Л. Толстой, Чехов, Горький. Художественное человековедение, несомненно, было обогащено в очень большой мере, когда писатели всего мира стали настойчиво применять этот прием в своей творческой практике.

Однако сам Лермонтов так и не дал сколько-нибудь развернутого отступления в прошлое Печорина. Представление о душе этого странного героя создается из наблюдений над сиюминутными процессами в его душе. В приложении к роману Лермонтова справедливо замечание С. Г. Бочарова: здесь психологический анализ выступает как основной, весьма «особенный, специфический способ художественного изображения»¹⁴. Наблюдения повествователя над внешними проявлениями характера, рассказ Максима Максимыча о Печорине, его собственный рассказ о происшествии в Тамани — все это только в сочетании с исповедями Печорина и его желанием разобраться в собственных побуждениях создает полное представление о личности. Это еще не толстовская «диалектика души», но самое непосредственное ее предварение. Во всяком случае, уже Лермонтову удастся уловить и воспроизвести тонкие, зыбкие, трудно уловимые процессы внутренней жизни, которые до него улавливали и воспроизводили лишь в лирике Жуковский и Пушкин.

Нельзя сказать, что мировой литературе до Лермонтова была неизвестна такая творческая установка и подобная структура произведения. И до Лермонтова русские и западные писатели показывали, как в результате жизненных потрясений или резкого изменения обстоятельств бытия существенно менялся характер героя. На протяжении трилогии Бомарше меняется характер основных героев. К концу путешествия Дон-Кихота произошел сдвиг в его душе. Прозрение нисходит на короля Лира. Также совершаются сдвиги в душе героев Руссо. В трудно читаемом романе Эмина господствующей оказывается та же творческая установка: его Эрнест за годы переписки с Дораврой не только прочитал уйму книг, не только приучился к системному, последовательному мышлению — он и чувствовать стал иначе, характер его явно изменился, чувства стали возвышеннее, светлее, чище!

Правда, до Лермонтова все это выглядело скорее как результат внутреннего *перелома*, результаты которого видны, а процесс во многом остается погруженным в затемнение. Это был все-таки *итог* перерождения или перевоспитания, а иногда и как неожиданное потрясение души, которое повлекло за собой изменение характера. Пожалуй, из всех

¹⁴ Бочаров С. Г. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького // Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960. С. 90.

предшественников Лермонтова только у Пушкина в романе «Евгений Онегин» история души Татьяны естественным образом сплетается с продолжающимся уже в сюжетном действии процессом взросления, развития ее личности. Так, Татьяна после отъезда Онегина посещает его парк, его дом, его кабинет, всматривается в то, что окружало Онегина, что он видел, читал, трогал руками, — и постепенно перед ней вырисовывается ответ на вопрос: кто же он такой, ее кумир?

Здесь каждое отдельное состояние в сочетании с историей души дает убедительное представление о сокровенном движении души героини. А у Лермонтова и затем у Л. Толстого этот процесс внутренней жизни осознается и изображается как единственно возможная форма бытия внутреннего мира. Он постоянно в движении: *текучесть* всех его состояний — это естественное его качество. Причем у Лермонтова подобный принцип изображения души персонажа распространяется лишь на Печорина, а у Л. Толстого впервые в русской и мировой литературе становится универсальным принципом, прилагается не только к рефлектирующим натурам, но и к персонажам из низов, к людям, неисхитренным в самоанализе, чуждым рефлексии.

Было ли здесь открытие? Что, собственно, нового дал Лермонтов?

Главное внимание в романе Лермонтова сосредоточено на описании внутреннего мира Печорина: читателю показана человеческая душа в движении. Если сюжетно «выправить» структуру, изложить в хронологической последовательности то, что произошло с Печориным за пять с небольшим лет его пребывания на Кавказе, то перед читателем явственно обозначатся сначала исходное состояние, затем те утраты и горестные приобретения, которые изменяют его личность, и наконец, в заключительной сцене, когда Печорин предстает в последнем звене сюжета, в момент его отъезда в Персию, появляется совсем иной человек. Деятельный, любознательный, не чуждый тщеславия и даже мстительности, заметно огорченный жизненными неудачами, горько вопрошающий судьбу, за что преследует она его, — таков он в начале. Согнувшись, пошкивнув, с усталым взглядом и выражением усталости в каждом жесте и в самой фигуре, может быть, опустошенный духовно и утративший надежду на лучшее будущее, вызывающий впечатление обреченности, — таков он в финале сюжетного действия.

Но почему он таков? Что сломило этого незаурядного человека?

Казалось бы, социальный мир остался целиком за пределами психологического анализа. Из повествования Лермонтова ушли почти все упоминания о тех обстоятельствах самодержавно-крепостнической действительности, которые уродливо изменяли благие порывы честных людей, заглушали ростки добрых чувств и положительные качества души, обращали в их противоположность. Означает ли это, что установка на глубокий психологизм влечет за собой известную отстраненность от острых социальных проблем современности? Истории мировой литературы известны подобные произведения, но известно также, что психологический анализ не является непременно следствием или оборотной стороной социального детерминизма. Все дело в том, с какой целью применяется психологизм: чтобы затушевать острые социальные проблемы или особым образом осветить их.

К роману Лермонтова приложимо положение, высказанное в иной связи У. Р. Фохтом: «В связи с главенствующим значением проблемы личности и недавним господством романтизма художническое внимание реалистов этой поры сосредоточивается в первую очередь на внутреннем мире человека; социальные отношения изображаются не столько непосредственно, сколько преломленными внутренним миром героев»¹⁵.

Психологизм нового типа, так настойчиво разрабатывавшийся в XIX в., именно потому и приобрел всемирное значение, что наблюдения над явлениями внутреннего мира человека не заслоняли происходящего вовне души героев. Но это было не поэтическое изображение социальных причин и психологических следствий, когда художник поочередно изображает происходящее в этих двух мирах, а именно *совмещенное*, как бы одновременно возникающее перед читателем.

В романе Лермонтова отчетливо проявилось это новое свойство художественного сознания: прямой план с психологическими наблюдениями особым образом воздействует на читателя и вызывает (в меру его разумный) в воображении этот опосредованный социальный план в виде собственных читательских «додумываний» о том, что могло вызвать те или иные движения души героя. Читатель по следствиям судит о причинах. Для этого необходима определенная культура читательского восприятия, надлежащий жизненный опыт и навыки установления причинно-следственных связей. Может быть, потому-то психологизм такого рода и был невозможен ранее XIX в. Пока что нет однозначного, научно достоверного ответа на вопрос о причинах возникновения такого двухпланового повествования — одновременно социального и психологизированного. Было ли это следствие тех художественных открытий в лирике, которые, несомненно, осваивались в эпосе? Или здесь проявилось стремление к уплотнению, большей концентрированности повествования под влиянием некоего закона экононого описания? Можно ли считать это проявлением общего процесса все более повышавшейся значимости личности, раскрепощенной революционными преобразованиями?

Совмещение психологических описаний с изображением социальной действительности происходило различным образом.

Так, у героя-романтика эти оба плана не совмещались, ибо в его сознании далеко не всегда и неполно могли преломляться и осмысляться социально-исторические обстоятельства его бытия. Онегин, Ольга, Ленский и даже Татьяна не в состоянии этого сделать — так же, как Печорин, Бельтов, Круциферские в романе Герцена «Кто виноват?» или Александр Адуев в «Обыкновенной истории» Гончарова. Не в состоянии, потому что ни уровень их образования, ни круг интересов, господствующих в их среде, не дали им подобных навыков и стремлений. Не могли этого сделать и прагматичные персонажи, подобные Чичикову, Собакевичу, Коробочке, или разнообразные помещики в «Записках охотника» Тургенева. И тем не менее все названные произведения содержат в себе отражение российской действительности с резко выраженным осуждением присущего ей социального неравенства. Психологизм не мешал ни одному из крупных русских художников представить в зеркале литературы

¹⁵ Фохт У. Р. Пути русского реализма. М., 1964. С. 51.

уродливые гримасы крепостнического быта и напомнить о надругательстве над личностью. Как это достигалось?

У Пушкина в романе «Евгений Онегин», в поэме Гоголя «Мертвые души», у Тургенева в «Записках охотника» рядом с персонажами проходят повествователи. Безымянные, без биографических примет, не участвующие непосредственно в сюжетном действии, они обладают собственным характером, каждый из них — незаурядная личность, способная осмыслить почти все, что происходит с персонажами или вокруг них. С их-то помощью и достигается тесное соединение двух планов повествования. Попробуем в духе Белинского (неоднократно использовавшего этот прием анализа) сделать мысленный эксперимент: уберем из названных произведений образ повествователя. И тогда каждое из них рассыплется, страшно обеднится в идейно-нравственном своем содержании. Эти повествователи додумывают и досказывают за героев то, что осталось недоступно пониманию большинства из них. Вместе с образом повествователя в художественную систему произведения входит значительная доля содержания.

В известной мере такой же эффект возникает у Гончарова и Герцена: с помощью доктора Крупова или старшего Адуева, человека житейски умудренного и мыслящего, вносится своеобразная коррекция к высказываниям Александра Адуева, Бельтова или Круциферского. Кроме того, и в этих произведениях присутствуют повествователи — только с менее отчетливо выраженными признаками характера. Зато у Герцена в «Былом и думах» как бы удваивается главный герой — и удваивается совмещенный план социально-психологического повествования. Рядом с Герценом, выступающим в роли героя, появляется Герцен-повествователь. И тогда издали, с расстояния пережитого и пройденного, уже зрелый человек, прекрасно осведомленный в социальных и философских учениях, рассматривает и оценивает жизнь своих родителей, быт своей среды, главные события той эпохи, собственные поступки и мотивы, которыми он руководствовался.

Несколько иначе поступает Достоевский в романе «Бедные люди»: его герой сам, без помощи повествователя или какого-либо иного посредника, пытается разобраться в социальных причинах своих бедствий. Лишь в немногих случаях ему понадобилась помощь — и он при посредстве пушкинских и гоголевских образов уточняет собственную систему мироздания, которую он возводит на глазах читателя. Здесь нет истории души в ее традиционном виде — как развернутого отступления в прошлое, которое помогает объяснить формирование характера героя и ту связь событий и поступков его, которая образует сюжетное действие. Пожалуй, весь роман «Бедные люди» — это и есть непосредственно развертывающаяся история души Макара Девушкина в форме его исповедей перед Варей Доброселовой и самим собой, напоминающая точно так же развертывающуюся перед читателем психологизированную историю души Печорина.

Иным образом поступает Гончаров в романе «Обломов»: социальные обстоятельства бытия получают в сознании Обломова относительно незначительное опосредование. Да они практически так и не вторглись в его жизнь: в Обломовку он (на протяжении сюжетного действия)

не попал, последние десятилетия он провел в Петербурге, по улице, о которой он знает чуть ли не понаслышке, проходит в редчайшем случае. Но обломовский быт воспроизводится в его снах, Обломовка напоминает о себе то недоимками, то благими пожеланиями произвести там реформы. Само же понятие *обломовщина*, представление о той страшной силе, которая ломает и перекраивает характеры, формулируется с помощью Штольца.

Если у Пушкина, Гоголя, Тургенева, отчасти у Герцена история души главных героев оставалась в значительной мере обособленной от сюжетного действия и, в сущности, служила ему, оставалась в подчинении задачам его развертывания, то у Лермонтова и вслед за ним у Достоевского она сама заполняет все художественное время и пространство их романов. Тем самым был сделан важнейший шаг к открытию «диалектики души», принципиально нового, ранее неизвестного в мировой литературе метода психологического анализа. Это открытие было подготовлено всем ходом развития русской литературы. Открытие Л. Толстого отвечало уже назревшей потребности иначе, чем прежде, не только изображать, но и понимать внутреннюю жизнь человека, что убедительно показал Чернышевский¹⁶.

Взаимоотношения человека с окружающей средой стали рассматриваться не как поочередное воздействие обстоятельств на внутренний мир и последующие реакции на это воздействие, а как непрерывный, сложный, диалектический процесс. Соответственно изменилось представление и об устойчивости характеров: их развитие теперь осознается не как перелом, воскресение духовного порядка и вообще неожиданный переход из одного качества в другое. Причем очень важное обстоятельство заключается в появлении альтернативы вместо прежней единственной закономерности: личность деградирует под властью дегуманизирующей среды. Так, персонажи Бальзака в подавляющем большинстве нравственно падают или гибнут: сила буржуазного общества с господствующими в нем законами неодолима ни для Растиньяка, ни для Вотрена, ни для Гобсека и тем более для Люсьена Рюампре. Диккенс и Теккерей ради благополучных финалов вынуждены были прибегать к явным натяжкам, чтобы временно «освободить» своих героев от власти денег или феодальных традиций. Персонаж Стендаля на своем пути вверх закономерно приходит к пропасти: Жюльен Сорель в погоне за жизненными благами задолго до рокового выстрела стал готов к убийству.

В русской же литературе ранее, чем на Западе, сложилось и окрепло предположение о наличии альтернативы этому неизбежному нравственному падению человека. Она предстала не только в сочинениях Л. Толстого, Чернышевского и Некрасова: в какой-то мере она угадывается уже в финале романа «Евгений Онегин», когда Татьяна и повествователь решительно отодвигают в сторону героя, переставшего быть главным. Эта альтернатива виделась русским художникам в возможности не просто утопического совершенствования отдельного человека, каким-то образом отъединившегося от общества, о чем с явным недоверием писал еще Ф. Эмин в романе «Письма Эрнеста и Доравры» (1766). Она представ-

¹⁶ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 3.

лялась в подавляющем большинстве случаев как неизбежность бунта личности против существующего правопорядка.

Неодинаковым образом Гоголь изобразил цевнятный бунт Башмачкина и сильный эмоциональный порыв — по существу, бунт — повествователя в «Мертвых душах», отказавшегося признать «законность» мира мертвых душ. Бунтуют персонажи Достоевского, Тургенева, Герцена, но в большинстве своем это отнюдь не бунт нигилиста, всесокрушающий и бесперспективный. С протестом их героев против существующего строя, как правило, связывается представление о неизбежности духовного преобразования личности — в виде нравственного *воскресения* и обновления изуродованных душ.

Это представление могло утвердиться лишь с учетом соображений о возможности некоторой *автономии* внутреннего мира от внешнего. Художник предполагает, что влияние среды на внутренний мир происходит лишь в *конечном* счете, так как человеческая душа живет по своим законам. Впечатления бытия преломляются сквозь призму относительно устойчивого сознания. Но в процессе их освоения, по мере вхождения во внутренний мир человека, эти сиюминутные впечатления в конечном счете размывают даже самые устойчивые основы характера и изменяют душу.

Так, у Л. Толстого даже такой персонаж, близкий к гоголевским мертвым душам, как Каренин, не просто реагирует на происходящее в соответствии со своими окостеневшими понятиями: он под воздействием новых для него ситуаций и следствий отходит от одних соображений и приобретает новые. Душу его затронула неизбежная потребность заново адаптироваться к изменившейся среде.

С еще большей резкостью это проявляется у Салтыкова-Щедрина в романе «Господа Головлевы». Казалось бы, уже умерла душа в законченном лицемере и негодяе, казалось бы, несостоятельна попытка художника обнаружить в ней какое-то движение — и Гончаров в одном из писем настойчиво подчеркивал наибольшую убедительность именно такого финала для Иудушки Головлева. Однако же Салтыков-Щедрин исходил из убеждения, близкого толстовскому положению: даже эта, по его определению, «одичалая душа» способна откликнуться на властный зов проснувшейся совести.

В еще большем числе подобные случаи изображали впоследствии Чехов и Горький: многочисленные их персонажи, по определению Горького, как бы «выламываются» из своего сословия, рвут опутавшие их предрассудки, пробуждаются к новой жизни, уходят или пытаются уйти из мира окостеневших отношений. Далеко не всегда у них доставало сил для того, чтобы до конца пройти по пути героев Чернышевского и найти сферу общественного (тем более революционного) приложения сил для своей деятельности вне мира мещанских, собственнических интересов, однако и в этом случае совершалось то, что изобразил Л. Толстой в случае с Нехлюдовым в своем последнем романе, — персонаж духовно *воскресал* для новой жизни.

Следует ли рассматривать подобную творческую установку русских писателей второй половины XIX в. как утопизм особого рода? Как неизбежную иллюзию в общественном сознании в стране, где научное познание

законов общественного развития еще не получило признания как единственно достоверное?¹⁷

Нет, ибо история свидетельствует о неполной или, точнее, извечно весьма подвижной зависимости характеров от социальных обстоятельств. Русский реализм середины XIX в. потому и поднялся на новую ступень и обнаружил новые возможности более точного художественного познания и изображения действительности по сравнению с «натуральной школой» и разного рода новациями западного натурализма, что подавляющее большинство художников России отказалось рассматривать характер как точный слепок с ведущих обстоятельств окружающей социальной среды. Насколько сложна данная проблема, можно судить по размышлениям К. Маркса в «Тезисах о Фейербахе». В 1845 г., размышляя о соотношении надстроечных и базисных элементов в общественной жизни и общественном сознании, он заметил: «Материалистическое учение о том, что люди суть продукты обстоятельств и воспитания, что, следовательно, изменившиеся люди суть продукты иных обстоятельств и измененного воспитания, — это учение забывает, что обстоятельства изменяются именно людьми и что воспитатель сам должен быть воспитан»¹⁸.

К тому же, как это теперь стало особенно явственно, изображение подобного «зазора» между внутренней жизнью с ее естественными потребностями и уродующим ее воздействием социальных обстоятельств собственного мира позволило художникам XIX в. еще на одном уровне осудить антигуманную действительность.

Открытие «диалектики души», как мы теперь понимаем, стало возможным в русской литературе на основе осмысления и творческого развития опыта мировой литературы. Это открытие оказалось необычайно продуктивным во многих отношениях. Оно сказалось на процессе обновления почти всех эпических жанров — и в первую очередь на жанре романа. Оно особым образом отозвалось в новой европейской драме 1870—1890-х годов — и в первую очередь наиболее резко именно в русской драматургии, в новаторских преобразованиях Островского и Чехова.

Уже в повести Л. Толстого «Детство» по-новому представленная история души — развернутая на протяжении всего произведения — явно подчинила себе сюжет. Перипетии сюжетного действия стали не просто средством для обоснованного «заглядывания» вовнутрь души: они стали сюжетным оформлением перипетий внутренней жизни, все произведение приобрело вид как бы зримо выявленных процессов, скрыто протекающих в глубинах души. Эпизоды из взаимоотношений персонажей перестают быть поводом для рассказа о том, что чувствует, по мнению писателя, герой в подобных ситуациях, они приобретают вид цепи *состояний* души. На первый план выдвигается интерес писателя именно к анализу эмоциональных состояний и их осмысления самим персонажем.

Внутренняя жизнь в изображении Л. Толстого здесь и в последующих его произведениях, разумеется, остается в зависимости от внешней, но она приобретает подчеркнутую автономность, развертывается по соб-

¹⁷ См.: Баталов Э. Я. Социальная утопия и утопическое сознание в США. М., 1982.

¹⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 3. С. 2. (Впервые опубликовано Ф. Энгельсом в 1888 г.).

ственным законам и предстает как сложная, многоплановая картина непрерывного накопления новых впечатлений, которые, размывая прежний опыт человека, в отдельные моменты толчком, решительно изменяют некоторые признаки личности, образуют новые эмоциональные и идеологические доминанты, сквозь которые даже неизменившиеся воздействия внешнего мира преломляются и воспринимаются уже иначе, а подчас и совсем не так, как совсем незадолго до того.

Новаторство Л. Толстого особенно наглядно предстает в таком сравнительно небольшом по объему произведении, как повесть «Казак» (1863), замысел которой возник у писателя еще в годы работы над самыми ранними его произведениями. Взяв один год из жизни молодого светского человека с уже вполне сложившимся кругом знакомств, с устойчивыми (хотя и ложными, по мнению писателя) убеждениями, с налаженным бытом, с четко намеченным будущим. Через год Оленин — это уже совсем другой человек. Что же именно произошло в течение одного года?

Из Москвы на Кавказ Оленин выехал, еще радуясь незамысловатым утехам того круга «золотой молодежи», среди которого проходила его жизнь. О страшной развращающей силе этого круга Л. Толстой писал не один раз и всегда с гневным обличением его. Оленин уезжает, может быть лишь подсознательно испытывая смутное недовольство своим образом жизни. По дороге на Кавказ беглые впечатления уже в силу своей новизны постепенно отодвигали в прошлое, заставляли тускнеть черты прежнего «незабываемого» образа жизни. Живее представлялись степные и горные пейзажи, резко входили в воображение решительные лица, незнакомый говор, непривычные интонации, одеяния, интересы, нравственные ценности.

Всего лишь год провел Оленин в станице, на просторе, перед лицом постоянно грозящей опасности, среди людей, живущих по своим законам. Жизнь Оленина, небогатая внешними событиями, наполняется думами о себе и об окружающих. По натуре он — человек, близкий романтическим героям, которые сосредоточены преимущественно на прожитом и пережитом им. Оленин много думал в течение этого года, сравнивал, пытался разгадывать характеры, искал ответа на поистине проклятые вопросы, мучившие человечество на протяжении тысячелетий. Что есть счастье? Достижимо ли оно здесь, на земле, при существующих условиях? В чем смысл человеческого бытия? Останется ли после нас хоть что-нибудь на земле, в память и в назидание потомкам? Что это значит: жить по совести? И что такое долг, честь, любовь?

Через год Оленин стал другим человеком, хотя внешне почти не изменился. Но зато внутренне он уже не чета ни Онегину с присущими ему эгоизмом, душевной сухостью и черствостью в отношении к окружающим, ни Печорину, кипящему «в действии пустом», ни Рудину с Бельтовым и Лаврецким, ни даже Базарову или Инсарову. Оленин в конце повести предстал необычайно богатой внутренне личностью: духовно он много богаче названных персонажей, хотя и они были для своего времени образами весьма незаурядных личностей. Его долгие раздумья, пространные описания его психологических состояний завершаются особым рода озарением. Оленин нашел, как ему кажется, ответ на ключевой вопрос в его собственной системе понятий и необходимый в любой

системе рассуждений о благе общественном и личном. Оленин во время охоты, почувствовав себя наедине со всем миром, открыл, как ему кажется, всеобщий закон: человек рожден для счастья. Не для религиозных подвижничеств, не для жертвы во имя неких возвышенных соображений, не ради навязанных ему представлений о долге, а именно ради собственного счастья. Но оно при всеобщем несчастье невозможно. Нельзя добиваться счастья за счет других.

А где же большой план социальных наблюдений, без которого, как все мы утверждаем, невозможно полноценное произведение в современном мире?

Он здесь присутствует как бы в подтексте, в плане читательских «додумываний», дорисовок, досказываний. Сравним раздумья и выводы Оленина с тем, что наполняло в 1850—1860-е годы страницы русских журналов, или сопоставим их с тем, о чем размышляют современные нам философы, публицисты, политические деятели. И тотчас сквозь размышления Оленина, сквозь план психологических описаний Л. Толстого отчетливо проступают контуры этих главных проблем, не утративших своего значения на протяжении ста с лишним лет. Оленин является в начале повести, в сущности, весьма заурядным человеком, представляющим сословную среду с узким кругом интересов, мало осведомленную во всем, что располагается за ее пределами — в огромном мире такой державы, как Россия середины XIX в. Практически это была поверхностно образованная среда: культурный слой ее был очень тонким — несколько десятков действительно культурных администраторов, военных, дворянских публицистов на несколько десятков миллионов народа. И вот один из таких молодых людей, представляющих «золотую молодежь» дворянской России, в течение года поднимается до уровня европейских мыслителей, приходит к выводам, ранее доступным лишь всемирно признанным мыслителям или поистине исключительным героям литературы.

Что сказалось здесь в первую очередь: новый подход к человеку, основанный на предположении, что в каждом из нас изначально, от рождения заключена возможность восхождения к вершинам общественной и творческой деятельности? Или это следствие нового психологического анализа, поистине ошеломляющие результаты рассмотрения внутренней жизни, давшие нам представление о том, какие удивительные ценности духовного и нравственного порядка таятся в глубине души?

В творчестве Л. Толстого на основе «диалектики души» создавались персонажи с самой различной психологией. Не только Пьер Безухов с его рефлектирующей натурой или молодой Болконский с присущей ему концентрацией интересов на государственных вопросах, но и героини с их быстро меняющимися настроениями, люди высшего сословного круга и выходцы из низов, русские и иностранцы — все они в изображении Л. Толстого предстают прежде всего как люди с глубокой, сложной, подвижной, вечно обновляющейся психикой. Насколько достоверна создаваемая им картина внутренней жизни, свидетельствуют научные комментарии к ней в фундаментальной работе И. В. Страхова¹⁹. Удивительная способность уловить и изобразить персеверирующие образы и зыбкие

¹⁹ *Страхов И. В.* Л. Толстой как психолог. Саратов, 1947.

сновидения, насильственное воздействие устойчивых доминант на быстро меняющиеся впечатления, спутанные мысли и другие проявления этого клубка настроений, беглых ощущений, старых образов из запасников памяти — вот что отличает психологизм Л. Толстого.

Размышляя над проблемой раскрываемости конкретной личности в системе общественных связей, Л. Толстой записывал в 1870 г.: «Человек рождается, это значит, что он индивидуализируется — получает способность видеть все индивидуально. Он живет. Это значит — он больше и больше стирает свою индивидуальность и перестает быть один и сливается со всеми... он перестает быть индивидуумом. Индивидуальность тяготит его»²⁰.

Но как же быть тогда с примером Оленина? С духовным возрождением Нехлюдова? С множеством других персонажей Л. Толстого, которые, не утрачивая своей самобытности, движутся по восходящей линии — иногда вплоть до смерти, как это происходит с Иваном Ильичом? Вероятно, следует допустить предположение о том, что Л. Толстой догадывался сам и подводит к такому выводу своего читателя: в России середины XIX в. помимо старой, издавна сложившейся среды узаконенных сословий стала складываться иная, более высокая сравнительно со всеми официальными условиями. В этой среде решают мировые проблемы и создают духовные ценности общенародной, общечеловеческой значимости. В этой среде создают шедевры национальной культуры и готовят основу для будущей демократической культуры русского народа. Мыслящие, мятущиеся, обаятельные или не вполне симпатичные персонажи Л. Толстого в своем развитии перестраивают индивидуальность в соответствии с нравственными и эстетическими ценностями этой новой среды, зародившейся в пору декабризма и отчетливо обозначившейся в середине века.

* * *

Была ли «диалектика души» методом, приспособленным для нужд литературы прошлого, и ушла ли она из мирового искусства, как только в ней миновала надобность? Является ли она универсальным методом психологического анализа? В какой мере и каким образом она была принята и освоена крупнейшими художниками мира в XX в.? В состоянии ли она была заменить и вытеснить из литературы все другие виды психологизма? В какой мере она соотносится, в частности, с психологизмом таких крупнейших мастеров, как Достоевский, Салтыков-Щедрин, Чехов, Горький? В чем конкретно прослеживается влияние Л. Толстого в этой области на Ремарка, Хемингуэя, Фолкнера, Маркеса и ряд других зарубежных авторов? Эти и многие другие вопросы выходят за пределы данной работы. Заканчивая ее, нам остается подчеркнуть следующее обстоятельство, имеющее непосредственное отношение к задачам данного коллективного труда.

²⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 48. С. 128—127.

РУССКАЯ КЛАССИКА В СУДЬБАХ ЛИТЕРАТУР НАРОДОВ СССР (Дооктябрьский период)

В наше время отчетливее, чем прежде, видна благотворная роль русской литературной классики в больших исторических процессах — в создании цивилизации исторически нового типа. Деятельное участие русской классической литературы в преобразовании общественного сознания народов нашей страны, воспитании их нового мировоззрения — факт общепризнанный, но, к сожалению, малоисследованный.

Русская классика оказывала серьезное влияние на социальную, историческую и философскую мысль народов страны. Она принимала деятельное участие в ломке отживших представлений, в пробуждении угнетенных масс к сознательному историческому творчеству. Взаимодействие с русской литературой, с ее гуманистическими идеалами невероятно ускорило формирование новой нравственно-политической культуры всех народов нашей страны. Русская классика, становясь важной частью самосознания народа, духовно обогащала человека, воздействовала на умы и совесть людей, перестраивала мышление и психологию масс, вооружала их новым пониманием действительности.

Общение с русской классической литературой — закономерность общероссийского литературного процесса¹.

Под влиянием идей и образов русской классики в толщах народных масс многонациональной России росло чувство сопричастности к общей борьбе за счастливую долю, укреплялись чувства интернациональной солидарности, симпатии и взаимопонимания. Взаимодействие с русской классикой усиливало, в свою очередь, «обратное» воздействие национальных литератур на историю, ускоряло самый ход общественного развития. Без освоения духовных богатств русской классики невозможно было приобщение народов многонациональной России к философии социального действия, к научному социализму. Невозможно было само превращение патриархальных народов из объектов в субъекты истории.

Отношения взаимной дополняемости между культурами народов страны отчетливо просматриваются уже на первом этапе освободительного движения. Характерная особенность общественной жизни России XVIII—

¹ Россия и до XVIII в. не была конгломератом чужеродных культур, а представляла собою, по удачному определению Д. С. Лихачева, *сообщество народов* и взаимно дополняющих друг друга культур. (Лихачев Д. С. Заметки о русском // Новый мир. 1980. № 3. С. 21). Это обстоятельство подчеркивал в своих трудах Л. В. Черепнин, отмечавший, что уже Киевская Русь была многоэтнической державой с преобладающим славянским ядром. См. также: Пашуто В. Т., Флоря Б. Н., Хорошкевич А. Л. Древнерусское наследие и исторические судьбы восточного славянства. М., 1982.

первой половины XIX в. — неравномерность экономического, социально-политического и духовного развития народов. Страна представляла собою совокупность обществ, находившихся на разных стадиях общественной эволюции. Главенствующий способ производства — капиталистический — объединял различные уклады. На литературном процессе XVIII—XIX вв. сказалась неоднородность характера общественной эволюции народов, их культурно-идеологической среды. В общероссийский литературный процесс взаимодействия вступали разновременные, а по сути, разностадиальные литературы.

Переход от феодализма к капитализму потребовал глубокого преобразования общественного сознания и культуры народов, прежде всего коренного изменения социального, политического и нравственного мироощущения масс. Идейный переворот, связанный с перестройкой массового сознания, большинство народов европейской части страны переживало в исторических условиях первой половины XIX в. Задача воспитания деятельной, идейной, социально активной личности, осуществления массового мировоззренческого сдвига — иными словами, создания антифеодальной демократической идеологии, отвечающей требованиям новой эпохи и широких закрепощенных слоев населения, вставала в масштабах, каких не знала мировая история.

Взаимодействие национальных литератур с русской классикой носило универсальный характер. Оно осуществлялось по многим направлениям. Главными были два направления.

Во-первых, русская литература наряду с естествознанием и общественными науками помогала народам России строить новую общетеоретическую концепцию мира и человека в нем. Во-вторых, народы России овладевали через посредство русской литературы общественно-историческим опытом человечества. Произведения русских писателей, насыщенные глубокой нравственной проблематикой, открывали доступ к достижениям мировой общественной мысли. Сходную роль играла философско-историческая проблематика русской литературы — будь то социальная теория российского Просвещения XVIII в. или философия революционного демократизма, ее идейный арсенал служил прочной опорой, с помощью которой национальные литературы, перерабатывая идеи религиозного протеста масс в социальную теорию, сами поднимались на уровень современной художественно-философской мысли. Встреча с литературой великого братского народа, подготовленная веками предшествующего историко-культурного взаимодействия, несла в себе прочный положительный заряд, была для народов всей России жизненной необходимостью, выполняя отчасти не успевшие сложиться у народов России общественные функции естественнонаучного и социального мировоззрения.

На фоне бесчисленных фактов, связанных с формированием общепроизводных и культурно-идеологических предпосылок общероссийского литературного движения, возникающего на волне народных движений XVII—XVIII вв. и освободительной борьбы первой половины XIX в., следует особо выделить по своей культурной значимости взаимодействие национальных литератур с российским Просвещением.

Именно российское Просвещение, его социальная философия и созданная им общепроизводная картина мира, необычайно ускорило переход

народов европейской части страны от средневекового мировоззрения к новой нравственно-политической культуре с ее идеалом гражданской личности. Народы России, прежде всего Украины и Белоруссии, преодолевали устои феодализма, осваивали опыт западноевропейского Просвещения, идейные атрибуты ранних буржуазных революций XVII—XVIII вв. в особых исторических условиях, одновременно с Великобританией, а главное, опираясь на идейные достижения российского Просвещения, провозгласившего главной целью общественного прогресса достижение «всеобщей пользы».

Мощным фактором, ускорившим переход народов многонациональной России к новой духовной культуре, были естественнонаучные концепции русской литературы. Достижения российской науки, быстро сложившейся в многоотраслевой комплекс благодаря открытиям М. Ломоносова, Л. Эйлера, Д. Бернулли, фундаментальные идеи механики Галилея — Ньютона, рационалистической философии Р. Декарта и Б. Спинозы, идеи английских и французских материалистов — все это теоретическое наследие могучим потоком вливалось в общественное сознание народов России через посредство поэзии Ломоносова и лирики Державина, в корне меняя природоведческие представления украинских, белорусских, прибалтийских литераторов и общественных деятелей.

Выход российского просветительства на рубежи всеобщего разоблачения феодализма, его страстный протест против самовласти, защита крестьян и самобытных начал русской культуры, его национальная самокритика, раскрывающая античеловеческую суть крепостничества и абсолютистского государства (А. Н. Радищев), сделали героем русской литературы XVIII в. неудовлетворенную феодальным миром, критически мыслящую личность. Преобразования Петра, американская и Великая французская революции, крестьянские восстания в России XVII—XVIII вв. поставили социальную философию русских просветителей перед новыми проблемами. С появлением трудов В. Н. Татищева, прокомментировавшего в 1739 г. «Судебник» Ивана Грозного, историко-социальная мысль российских просветителей провозгласила своей целью освобождение закрепощенного русского народа². Естественнонаучные взгляды М. Ломоносова, Л. Эйлера, Д. Бернулли, основанные на мировоззренческой культуре философского материализма, антифеодальные идеи русских мыслителей В. Н. Татищева, Я. П. Козельского («Философические предложения», 1768), С. Е. Десницкого («Юридическое рассуждение о разных понятиях, какие имеют народы о собственности. . .», 1781), украинского философа Гр. Сковороды, Д. С. Аничкова («Рассуждения из натуральной богословии о начале и происшествии натурального богопочитания», 1769), доказавшие историческую и юридическую незаконность крепостного права, обогатили социальную философию мирового Просвещения.

Выдающийся вклад в политическую идеологию и нравственную культуру эпохи Просвещения внесла русская литература. Антифеодальная сатира Н. И. Новикова («Отрывок путешествия в ***И *** Т***» и

² Макогоненко Г. П. Из истории формирования историзма в русской литературе // Проблемы историзма в русской литературе конца XVIII—начала XIX в. Л., 1981. С. 4.

«Письма к Фалалею»), комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль», оды-сатиры Г. Р. Державина, сатира («Почта духов», «Каиб») и пьесы И. А. Крылова, произведения Н. М. Карамзина и А. Н. Радищева остро обнажали социальные коллизии русской действительности, выражали гневное и грозное слово протеста народных масс. Они нанесли сильный удар идеологии абсолютизма, позиции которой были еще сильны в России и Европе. Данная в этих произведениях критика крепостничества и самодержавия подняла художественно-философскую мысль народов России на идейные рубежи всеобщего разоблачения устоев феодализма и его духовной культуры. Сложившийся в России союз научно-материалистической и художественной мысли с большой силой заявил о себе в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева. Мощным идеологическим звеном мировоззренческой системы русских просветителей были труды по истории³. Сочинения Ломоносова — «Показание российской древности», «Краткий российский летописец», «Древняя российская история», — В. Н. Татищева — «История Российская с самых древнейших времен» — ставили вопрос о роли России в мировой истории.

Отечественная война 1812 г., в ходе которой гегемония и историческая инициатива перешла к «низам», ускорила наметившиеся в русской общественной мысли тенденции соединения идеалов крестьянской революции с идеологией русского Просвещения. Именно эту задачу решали экономические, юридические и исторические сочинения декабристов П. Пестеля, Н. Муравьева, М. Фонвизина, философские сочинения Н. Крюкова, А. Бялятинского, политические трактаты В. Раевского, подводившие общественную мысль к революционным и утопически-социалистическим выводам⁴.

Украинские и белорусские просветители широко использовали историко-философский опыт российского Просвещения. Русская литература открыла перед общественным сознанием народов России возможность поэтапного овладения научно-философской проблематикой эпохи Просвещения.

Антифеодалная идеология, корни которой в Белоруссии и на Украине восходили к народно-освободительным движениям XVI—XVII вв., развивалась в широком взаимодействии с народной сатирой, песенной лирикой, пародийно-сатирической литературой. Народная смеховая культура была важным средством разрушения основ феодального сознания. Белорусская литература XVII—начала XVIII в., продолжая традиции Фр. Скарины, Н. Гусовского, С. Будного, М. Смотрицкого, обличала пороки феодалов и духовенства («Речь Мелешки», «Письмо к Обуховичу») ⁵. Безбоязненное разоблачение крепостнического общества, свойственное белорусским просветителям К. Нарбуту, А. Довгирду, М. Почобут-Одлянницкому, рождалось, во-первых, в формах, понятных сознанию демократических масс; во-вторых, под влиянием идеалов французских, польских, русских просветителей. Поэтическое сознание молодой белорусской

³ Проблемы историзма в русской литературе. Л., 1981. С. 47.

⁴ Каменский З. А. Философские идеи русского Просвещения. М., 1971.

⁵ История белорусской доктябрьской литературы. Минск, 1977. Мальдис А. И. На перекрестке славянских традиций: Литература Белоруссии переходного периода (вторая половина XVII—XVIII в.). Минск, 1980 (на белорус. яз.).

нации складывалось в атмосфере активного взаимодействия как общероссийского революционного движения, так и национально-освободительных устремлений польского народа.

Те же линии взаимодействия с русской литературой, помогавшие переплавлять традиции народной поэзии и полемической литературы украинского барокко в антифеодальную идеологию, религиозное свободомыслие — в свободомыслие философское, наблюдаем в произведениях украинских мыслителей Г. Сковороды, И. Котляревского, П. Гулак-Артемовского, Г. Квитки-Основьяненко, Е. Гребенки. Широкое обращение русской, украинской и белорусской литератур к народному поэтическому творчеству (народные анекдоты, сатирические сказки о помещиках и плутах-подъячих) способствовало решению теоретических проблем общеввропейского значения — соединения идеалов крестьянской революции с научно-философской проблематикой Просвещения⁶.

Ярчайшим выражением идеалов русской общественно-политической и философской мысли 1820-х годов была поэзия Пушкина. Вобравшая в себя интеллектуальные ценности XVIII в., политическая лирика Пушкина (ода «Вольность») формировала новую традицию русского народного свободомыслия⁷. Стихотворения «К Чаадаеву», «Деревня» (1819) и др. соединяли нравственно-политические идеи ранних этапов освободительного движения с темой природы, крепостной деревни. Гражданские стихи Пушкина, В. Кюхельбекера, А. Бестужева, пропагандируя принципы свободы и «самодержавия народа», отрицали систему условных ценностей дворянско-буржуазной культуры, создавали образ деятельной личности, общественно активного человека, гражданина и патриота.

Агитационно-политические стихотворения Пушкина — «Дочери Карагеоргия», «Война» («Война, подъяты наконец. . .»), «Послание В. А. Давыдову, «Узник» и др. — формировали мироощущение передовой личности, мир ее возвышенных идеалов. Герои Пушкина — реальные исторические лица, современники, граждане, непосредственно принимавшие участие в битвах за свободу родины. Это Карагеоргий, Брут из стихотворения «Кинжал», Чаадаев, генерал Пушин («Генералу Пушину»), герой стихотворения «Гречанка верная! не плачь, — он пал героем», «Гречанке». Лирика Пушкина приобщала народы России к урокам Великой французской революции («Андрей Шенье»), крестьянских войн в России и освободительных движений Западной и Юго-Восточной Европы, изменяла масштаб оценки человека и понимания истории. В исторический процесс внедрялся новый тип активного человека, политического деятеля и гражданина.

Важный источник освоения социальных идеалов русских просветителей XVIII — начала XIX в. — басни Крылова. В них было подмеченное самим Пушкиным и впоследствии теоретически осмысленное В. Г. Белинским («Басни Ивана Крылова») ⁸ качество народности. Русская сатира

⁶ См.: Нечкина М. В. Движение декабристов. М.; Л., 1955. Т. 1—2; Восстание декабристов. М., 1959. Т. 7: Декабристы и русская культура.

⁷ См.: Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин, Л., 1982. С. 43; Маймин Е. А. Пушкин: Жизнь и творчество. М., 1982. С. 29—31.

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 150—151, Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 31, 32.

XVIII в., басенное творчество Сковороды, «Энсида» Котляревского и, наконец, пушкинская «Гавриилиада», равно как и его «Сказки» 30-х годов, художественно претворяли просветительские идеи и нравственный опыт трудового народа⁹, служили для общественной мысли народов России неиссякаемым источником материалистических идей и деятельной любви к народу.

«Южные» поэмы Пушкина — их лютый герой — разочарованный, тоскующий по «иной жизни» Пленник («Кавказский пленник»), жаждущий счастья и не нашедший применения своим неаурадным силам Алеко («Цыганы»), дакая в этих произведениях острая критика индивидуализма — выдвигали на первый план идейной жизни страны проблему активно преобразующего жизнь сознания¹⁰.

Активность, жажда полноты бытия, стойкость гражданских, нравственных, политических убеждений, интеллектуализм, бескомпромиссная критика моральных ценностей дворянско-буржуазной цивилизации — эти и другие отличительные черты характера героя русской литературы (Чацкий, Онегин, Татьяна) внедряли в исторический процесс многонациональной России тип человека с новыми социальными и психологическими качествами. Они воспитывали личность деятельную, духовную, живущую по внутреннему закону совести, личность, в чьем сознании присутствует установка преданности общественным интересам. Этот процесс общения с русской литературой был одновременно актом народного самосознания, самопознания, уяснения коренных свойств своего национального характера, его обогащения. Щедрая самоотдача, искренность и симпатия к другому народу, образованность, скромность, глубина проникновения в жизнь и душу иной национальности, человеческая отзывчивость, свойственные герою лирики Пушкина, рождали ответный отклик в сердце передовой национальной интеллигенции, доверие к революционной мысли русского народа.

Поэмы Пушкина, составившие, по определению Д. Д. Благого, «целый период в духовной жизни русского общества»¹¹, выявили ограниченность просветительской «социологии страстей». В мире пушкинских образов потерпела крушение умозрительная идея неизбежного торжества «просвещенного разума»¹². Поэзия Пушкина, заключавшая в себе действительное знание русской жизни, была подлинной школой воспитания общественно активной личности.

Следующий этап слияния социальной философии с духовно-нравственными идеалами русской литературы — поэзия Лермонтова. Поэзия Лермонтова, как бы вырастающая из коллизий русского романтизма 1820-х годов, из «южных» поэм Пушкина, была первой попыткой соединить революционные идеи (опыт французского и русского Просвещения)

⁹ См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. С. 365; *Маймин Е. А.* Пушкин: Жизнь и творчество. М., 1982. С. 38.

¹⁰ История романтизма в русской литературе 1825—1840 гг. М., 1979.

¹¹ *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина. М., 1950. С. 269.

¹² *Соколов В. В.* Человек, общество, государственность и культура у западноевропейских теоретиков естественного права XVII в. // История философии и вопросы культуры. М., 1975. С. 272—273. *Мировский Б. В.* Английские моралисты XVIII в. о «природе человека» (А. Шефтсбери, Ф. Хатчесон, Б. Мандевиль) // История философии и вопросы культуры. М., 1975. с. 288.

с разрабатываемой немецкой и русской философией концепцией духовной личности. Герои Лермонтова — Измаил-Бей, Хаджи-Абрек, Селим-Зара, безымянный герой стихотворения «Прощание» — люди горячего сердца, истового темперамента, страстно защищающие свое человеческое достоинство, свободу своей родины. Их дела и поступки воплощают идеал гражданина, утверждают этику общественного долга, идею священных народных прав. Раздвоенности «я» центрического сознания поэзия Лермонтова противопоставила цельность человека, философию героического подвига, самоотверженность и благородство; лжи и лицемерию — прямоту и честность. Измаил-Бей и Хаджи-Абрек, Селим и Акбулат, гордый и мятежный Мцыри — не просто одинокие герои, а люди возвышенного духа, героические, пламенно любящие свой родной край. Драматизм самокритического погружения в себя, императив служения долгу, общественным интересам и целям, определяющие линию поведения лермонтовского героя при всех, даже трагических, обстоятельствах его существования, формируют в нем качества вдохновляемого передовыми гражданскими идеалами деятельного индивида.

Советские литературоведы накопили, начиная с известной работы В. М. Жирмунского «Пушкин и Байрон» (1924), значительный литературный и фольклорно-этнографический материал, свидетельствующий о том, какой живой интерес проявляли русские романтики 1820—1830-х годов к образу жизни и социальному быту народов различных краев и областей России. Исключительно богатый и разнообразный историко-этнографический материал, рассматривающий природу и человека в их взаимной связи, образ жизни человека и его психологию в их взаимодействии, открывал перспективу диалектического постижения природного, исторического и интеллектуального мира многонациональной России. Идеологи рационалистического социализма видели в природном человеке лишь социально инертную личность, пассивный объект истории. Нечего и говорить, как далеко ушли Пушкин и Лермонтов от подобных воззрений! Естественный человек в произведениях русских романтиков — это волевая, героическая, общественно активная личность, субъект истории, чьи человеческие качества связаны с коллективистскими отношениями в обществе. История России подтвердила оптимистический прогноз русских романтиков о путях приобщения народов Востока к достижениям мировой культуры, о духовном обогащении самой русской культуры, в частности литературы, в процессе взаимодействия с народами Востока.

Поэмы Рыльева «Наливайко», «Палей», «Гайдамаки», посвященные народно-освободительной борьбе украинского и белорусского народов XVI—XVII вв., «ливонские» повести А. Бестужева, рассказывающие о временах хозяйничанья немецких баронов в Прибалтике, повествующие о трагических столкновениях патриархальных народов Севера с современной хищной цивилизацией произведения Е. Баратынского, Ф. Глинка, острые нравственно-политические конфликты юга страны резко обозначили общественные конфликты, исторические сдвиги в различных общественных кругах страны и связанные с ними процессы рождения новой личности. Социальная философия русских и европейских просветителей искала и находила в литературе свой художественный эквивалент, обрела плоть и кровь живых человеческих характеров. Так возникло

обобщенное представление о вольном и героическом Кавказе. Символика этого революционно-утопического образа русской литературы поднимала на новую идейную высоту устремления, мечты и порывы ранней русской революции, вносила деятельные акценты в созерцательный социализм (Морелли, Мабли). Впервые на это указал В. Г. Белинский, писавший, что «с легкой руки Пушкина, Кавказ сделался для русских заветною страню не только широкой, раздольной воли, но и неисчерпаемой поэзии, страню кипучей жизни и смелых мечтаний!»¹³.

Образ героического Кавказа высвечивал деятельные начала народной жизни, отражал освободительное движение горцев-крестьян. В романтических поэмах Пушкина, Лермонтова, поэтов-декабристов, унаследовавших от XVIII в. интеллигентизм, свободолюбие, пафос построения человеком своей судьбы как характерную черту национальной идеологии, сливались социальные идеалы эпохи Просвещения («общее благо») с философскими обобщениями XIX в., признанием незаменимой ценности деятельного индивида. Вольный Кавказ как идейно-художественная конструкция выражал утопический идеал раннего русского социализма, прошедшего тернистый путь от социалистических воззрений декабристов (М. А. Фонвизин «О коммунизме и социализме», 1849; «Обозрение проявлений политической жизни в России», 1859; Лейнциг) к социализму Герцена и Огарева.

Произведения русских писателей, созданные на сюжеты из жизни народов Великороссии, Украины, Кавказа, Поволжья, Урала и Сибири, вливались нарастающим потоком в русскую литературу, намечая переход от теоретических абстракций просветителей (теория общественного договора) к объективным реальностям истории. Неповторимый и разнообразный историко-культурный материал краев и областей многонациональной России, сопоставляя исторический опыт буржуазной Европы и феодального Востока, позволял уяснить тот факт, что русская литература действует в живом и необычайно динамичном сообществе взаимно дополняющих друг друга культур.

Важной проблемой русской общественной мысли, требовавшей своего теоретического обоснования, была философия истории. Вехой на этом пути был историзм Радищева. В теорию прогресса, созданную Вольтером и Ж. А. Кондорсе¹⁴, дополненную концепцией истории государств, цивилизаций и культур Гердера¹⁵, Радищев ввел новый элемент — идею народной революции. Стержнем радищевской философии истории стал народ — носитель социальных идеалов.

Труд Карамзина «История государства Российского» (1804—1826) обогащал русское историческое сознание идеей непрерывного многовекового развития русского народа¹⁶. Народ у Карамзина — орудие

¹³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 373.

¹⁴ См.: Державин К. Н. Вольтер. М., 1946; Марксистско-ленинская теория исторического прогресса. М., 1983. С. 248—249.

¹⁵ Жирмунский В. Жизнь и творчество Гердера. // Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972.

¹⁶ Макогоненко Г. П. Из истории формирования историзма в русской литературе // Проблемы историзма в русской литературе: Конец XVIII — начало XIX в. Л., 1981. С. 60—65. См. также: Куприянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 169—195.

карающей воли господ бога¹⁷. Философия истории Карамзина сохраняла элементы провиденциализма и еще не порвала с теологическим пониманием истории. Когда Карамзин, толкуя о русском мятеже, ссылался на божью волю, он, по существу, ставил вопрос о причинности в истории, однако объяснял ее в духе христианской философии. Трагедия Пушкина «Борис Годунов» оспаривала монархическую концепцию автора «Истории государства Российского». Поэт целиком отверг апологетику самодержавия, в народном восстании он увидел действие масс, а в его молчании — гневный и грозный протест, закономерность русской истории. Это овеяло его философию истории величавым духом народной борьбы и народной мысли. Радищевскую идею деятельного народа, распоряжающегося судьбами государства, Пушкин интерпретировал с шекспировским размахом. Народная революция предстала у Пушкина как один из главных концептов философии истории.

Философия многопланового социального прогресса нашла свое высшее выражение в поэме «Медный всадник». Пушкин, а вслед за ним и Гоголь («Шинель»), создавая образы бедного чиновника выдвигают новый критерий общественного прогресса — участь рядового человека.

В повестях «Дубровский» и «Капитанская дочка» Пушкин поставил историко-философские проблемы народной крестьянской революции. Наряду с мыслью о слепой и беспощадной стихии народного протеста, не освещенного сознательными идеалами, эти произведения несут в себе глубокую новаторскую идею созидательных начал крестьянской революции (образы Пугачева и его окружения, вождей и руководителей крестьянского восстания). В пушкинской философии истории важное место заняли «Маленькие трагедии» и «Повести Белкина», объединившие в единую картину движения мира историю Европы и буржуазно-помещичьей России.

Целостный образ современной поэту эпохи воссоздавал роман «Евгений Онегин». Данная в романе нравственно-политическая оценка многих сторон экономической и духовной жизни русского общества вводила общественную мысль народов России в атмосферу острых идейных споров о перспективах развития страны, о культурной роли дворянства и объединении революционных сил. Обращение Пушкина к крестьянской войне Пугачева и к эпохе движения декабристов делало достоинством общественной мысли многонациональной страны социально-исторический опыт русского народа.

Гоголевское погружение в стихию крестьянской жизни ориентировало национальных писателей на постижение народных характеров¹⁸. Связанные с утопически-социалистической традицией русской художественной мысли XVIII—начала XIX в., «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя выдвигали вольную крестьянскую общину в качестве альтернативы крепостной России. Великий писатель показывал скрытую нравственную силу не знавшей до XVIII в. крепостного права украинской деревни, исследовал ее богатые духовные возможности.

Герцен в статье «О развитии революционных идей в России» (1850—

¹⁷ Проблемы историзма в русской литературе. Л., 1981. С. 64.

¹⁸ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 227.

1851) поставил обращение Гоголя к жизни украинского народа в прямую связь с демократическими убеждениями писателя. Общественное сознание народов России извлекало из песенно-эпической героической украинской старины нравственные и этические ценности, вдохновлявшие передовые круги общества и массы на борьбу с крепостничеством и самодержавием: «Независимость свою, дику и воинственную, но республиканскую и демократическую, Украина отстаивала на протяжении веков, вплоть до Петра I. (. . .) Добровольно присоединившись к Великокороссии, Малороссии выговорила себе значительные права»¹⁹.

Украина в большей мере, чем Центральная Россия, сохранила дух независимости. Одно столетие крепостного права «не могло уничтожить все, что было независимого и поэтического в этом славном народе»²⁰. Живая, веселая, народная Украина — это, по мысли Герцена, идейно-художественная конструкция, эстетическое претворение философских исканий русских утопистов-революционеров. Как народно-утопический идеал российского Просвещения, как идеологический атрибут русской революционной мысли на раннем этапе ее развития образ Украины стал равновеликим образу «Кавказа» Пушкина и Лермонтова!

Социальная философия Гоголя, беспощадный реализм его творчества, охарактеризованный Герценом как «страшная исповедь современной России», паправили художественную мысль народов России в русло исследования жизни трудового крестьянства и глубин деревенской жизни, ее идеи и образы придали мощное ускорение процессам перехода от морально-просветительского обличительства в национальных литературах к отрицанию феодально-буржуазного общества. Историческое самосознание народов России, в особенности восточнославянских народов, в том числе и повесть Гоголя «Тарас Бульба», активно противостояли религиозно-мистическому пониманию истории немецких романтиков (Шеллинг), открывая перспективу поиска целостного смысла истории, ее единой субстанции. От исторических поэм Рылеева «Наливайко», «Палей», «Гайдамаки» преемственные нити тянулись к Гоголю, постигавшему опыт народных движений с позиций эпохи 40-х годов XIX в. Бессмертный образ народного вождя Тараса — это гимн, пропетый автором «Мертвых душ» героической, общественно активной, волевой личности, гимн действиям масс, их самоотверженному служению родине, в котором, однако, уже ощущается отступление от четкой социально-гражданской позиции 20-х годов в сторону абстрактно понятого национально-героического идеала. Философия истории первого этапа освободительного движения в России, явленная нам в произведениях Пушкина и Гоголя, дополняла французскую романтическую историографию (Тьерри, Гизо, Минье)²¹, обогащала немецкую философию истории опытом грандиозных крестьянских движений России, Украины, убеждала в том, что человек — активно действующий субъект истории; она ориентировала философско-историческую мысль эпохи на изучение созидательной деятельности народных масс.

¹⁹ Там же. С. 228.

²⁰ Там же. С. 228—229.

²¹ Реизов Б. Г. Французская романтическая историография (1815—1830). Л., 1956.

В духовном взаимодействии народов многонациональной России важную миссию выполняла украинская литература, освоившая достижения общественно-политической мысли и философии российского Просвещения.

В поэзии Т. Г. Шевченко синтез народного свободомыслия и передовой философской теории получил новые качества. Поэзия Т. Шевченко как бы проявляет общечеловеческое содержание социальных идеалов народных масс. Так, неповторимый по силе трагедийного звучания образ страдающей женщины-крестьянки, чья драма раскрывалась поэтом с четких социально-исторических позиций как типичная для феодально-помещичьей России (поэма «Катерина»), заключал в себе новую трактовку радищевской идеи справедливого возмездия. Ранние романтические поэмы Шевченко «Никита Гайдай», «К Основьяненко», «Гайдамаки» (1839—1841), «Гамалия» (1842) развивали декабристские традиции обращения к многовековой борьбе украинского народа за свое социальное и национальное раскрепощение (К. Рылев, Ф. Глинка). Эти поэмы захватывали пафосом героического служения народу и родине, глубокой верой в созидательные возможности народной революции. Поэзия Шевченко помогала общественной мысли многонациональной России усилить, что самодержавие, православию составляют силу, глубоко враждебную народу. Революционное свободомыслие демократических лозов украинского общества, обогащенное общественно-историческим опытом русского народа, переросло в поэзии Шевченко в философию утопического социализма.

Этапным явлением в идейно-культурной жизни всей России, оказавшим заметное влияние на социальное, политическое сознание народов страны, стала поэма «Кавказ» (1845), выделяющаяся открытым революционно-публицистическим пафосом.

Восприняв идейно-художественные традиции Пушкина и Лермонтова в изображении действительности Кавказа, исторически точно и тонко интерпретированные Белинским, Шевченко углубил философское содержание этого образа русской литературы. Видение засяянных горем и залитых кровью величавых гор, проходящее лейтмотивом всей поэмы, выражает чувство скорби поэта о лучших сынах России, Украины, сражавшихся на Кавказе, о тяжелой доле горцев-крестьян, вынужденных отстаивать свою независимость.

Сознание общности интересов русского, украинского и кавказских народов подсказало Шевченко новые аспекты в истолковании темы. Фигура Прометея, благословляющего на борьбу горцев против самодержавия, приводя на память трактовки того или иного мифологического персонажа в произведениях Байрона, Шелли, поднимала шевченковский образ истекающего кровью сражающегося Кавказа на уровень художественно-философских символов мировой революционной поэзии. Без прикрас изображена у Шевченко кавказская война и колониальная политика царизма. Уничтожающая характеристика этой политики, данная в поэме, усиливала звучание мотивов дегеронизации и обличения кавказской войны как концентрированного выражения феодально-абсолютистской политики крепостнического государства, близких произведениям Лермонтова, Полежаева, А. Бестужева.

Гуманистическую традицию осуждения феодально-абсолютистских

методов управления «окраинами» империи, созданную идеологами русского Просвещения начала XIX в., Шевченко поднял на высоту всестороннего, бескомпромиссного разоблачения самодержавно-крепостнической России: «А тюрем сколько! А солдат! От молдованина до финна на всех языках все молчат: Все благоденствуют».

Поэт обличал политико-экономические, нравственно-религиозные и этические принципы военно-полицейского государства.

Раздумья Пушкина, Гоголя и Шевченко о губительном влиянии крепостничества на деревню, их размышления о нравственно-политическом, духовном феномене русского и украинского села, продолженные и углубленные впоследствии философской мыслью Герцена и Огарева в учении о русском социализме, послужили истоком великого эпоса — рассказа о жизни русского мужика и бедах разоряемой капитализмом российской деревни. Они формировали традицию очерков и рассказов Марко Вовчка, В. А. Слепцова, А. И. Левитова, Н. Г. Помяловского, Ф. М. Решетникова, художника-социолога, философа, историка крестьянской жизни Г. Успенского. Созданные классиками русской и украинской литературы образы «мужиков», убеждали в том, что крестьянство таило в себе огромные революционные возможности. Обращение к морально-этическим ценностям докапиталистической крестьянской общины, к образу вольной Украины у Гоголя и Шевченко, к жизни и быту кавказских народов постепенно перерастало в русской, украинской и грузинской классике в художественную традицию глубинного раскрытия хозяйственной деятельности, общественного уклада трудового крестьянства. Все это необыкновенное богатство идей, наблюдений послужило почвой, на которой развивался процесс духовного взаимопонимания народов России во второй половине XIX в.

Вырабатывая новые представления о ходе и движущих силах исторического процесса, Пушкин, Лермонтов, Гоголь и Шевченко показали, что выражаемый каждой эпохой идеал социально активного, деятельного человека требует борьбы за свое осуществление, в ходе которой формируется новый тип общественного деятеля. В статье Герцена «О развитии революционных идей в России» зафиксирован этот факт, в ней раскрыто общественное значение поэзии Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Шевченко, подвига декабристов с точки зрения совершенного ими переворота в социальном сознании всей России²².

Передовые политико-гражданские идеалы XVIII—первой половины XIX в. народы европейской России и Закавказья воспринимали через посредство реалистических образов Пушкина, Гоголя, Шевченко, Герцена («Дилетантизм в науке», «Письма об изучении природы»).

Для народов многонациональной России русская классика стала не просто связующим звеном между общественным сознанием и естественнонаучным мировоззрением. Идеи и образы реализма Пушкина и Гоголя, их описания русской природы, сложных связей человека с окружающей средой помогали общественной мысли народов России строить новую общеполитическую картину мира. Поэзия действительности, утверждаемая русской литературой, проникнутая духом творческих

²² Герцен А. И. Указ. соч. Т. 7. С. 214—215.

исканий и эпохальных открытий классической науки, разрушала укоренившиеся за многие столетия в мышлении и психологии российских народов созерцательные представления о реальности. «Натурфилософия» русской классики укрепляла в философской мысли народов России принципиально новую материалистическую мировоззренческую ориентацию, способствовала овладению логическими посылками детерминизма, элементами научно-исследовательского подхода к явлениям природы и жизни. Реализм русских писателей ознакомил широкие круги демократической России с великим многообразием реального мира, ускорял в литературах других народов страны формирование принципов изображения как внешней (социальные условия), так и внутренней (психической) жизни человека.

Признаки такого ускорения четко выявляются в истории молдавской литературы, осваивавшей в XVIII—первой половине XIX в. опыт российского и западноевропейского Просвещения. Динамика общеполитического, мировоззренческого сдвига отчетливо видна в литературах Закавказья, особенно в истории грузинского, армянского, азербайджанского просветительства. Поэзия С. С. Орбелиани, Д. Гурамишвили, Саят-Новы, М. Ш. Вазеха, обличая нравственные пороки общества, пропагандировала идеал общественно полезной деятельности человека. Отдельные обращения грузинских просветителей и романтиков к сочинениям французских энциклопедистов (особенно успешной была переводческая деятельность А. Чавчавадзе) и, позднее, азербайджанских — к идеям Ш. Монтескье свидетельствуют о высоком уровне развития общественной мысли Закавказья. Философия грузинского романтизма близка основным тенденциям русского и европейского романтизма тех десятилетий.

Тема судеб грузинского народа предстает в поэзии Н. Бараташвили в плане философском. Мучительная борьба человеческого духа, устремленного к вечному обновлению жизни, требующая жертв и напряжения всех духовных сил, является в поэзии Н. Бараташвили предвещанием грядущих перемен («Мерани», «Сумерки на Мтацминде» и др.).

Таким образом, восхождение к новому художественному и философскому сознанию связано в культурно-исторических регионах европейской части страны с освоением идейных достижений российского Просвещения и русской классики первой половины XIX в. Воспитание нового социального мировоззрения народов России и новой гражданской личности осуществляется в творческом общении с русской литературой, прежде всего во взаимодействии с произведениями Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Шевченко, Герцена и Белинского; в поэтическом сознании народов формируются идейно-теоретические принципы реализма.

Историческая заслуга русской классической литературы первой половины XIX в., и прежде всего поэзии Пушкина, состояла в том, что она заложила духовные, нравственно-политические предпосылки сближения народов страны. Пушкинский идеал человеческой личности нового типа, ломающий каноны созерцательного отношения к действительности, — действенный и могучий фактор духовно-идеологического процесса России и Европы XIX—XX вв. Прототипом этой революционно настроенной личности и одновременно ее самым убедительным воплощением были Пушкин, Грибоедов, вожди и идеологи декабристского движе-

ния, Лермонтов, Гоголь, Белинский, в национальных литературах: украинской — Г. Шевченко, грузинской — А. Чавчавадзе, азербайджанской — М. Ахундов, армянской — Х. Абовян и другие деятели. Все это, вместе взятое, открыло народам России возможность в относительно короткие исторические сроки овладеть общественным опытом революционной Европы и пробуждающегося Востока, всего человечества.

Завершая свой обзор революционного развития России, Герцен подчеркивал, что Россия приняла идейную эстафету европейских революций конца XVIII—середины XIX в. и влилась в общий поток мирового революционного движения. Русская литература соединила народное свободомыслие с передовой теорией. «С другой стороны, — писал Герцен, — надежды и стремления революционной России совпадают с надеждами и стремлениями революционной Европы и предвещают их союз в будущем. Национальный элемент, привносимый Россией, — это свежесть молодости и природное тяготение к социалистическим установлениям»²³. В эпоху крушения феодально-крепостнического строя и утверждения капиталистической формации духовно-идеологический процесс в России обрел совершенно новые качества: лидирующая роль все более переходила от буржуазии к нарождающемуся пролетариату.

Связи между литературами прерывают барьеры отчуждения и недоверия народов, обособленность, изолированность, застойность, делают духовную культуру передовых наций достоянием остальных народов России. Идеи Чернышевского, Некрасова, Добролюбова, Писарева, Салтыкова-Щедрина были последовательным развитием принципов, выдвинутых Пушкиным, Гоголем, Белинским и Герценом.

Политическая программа и революционная деятельность Н. Г. Чернышевского по подготовке крестьянской, народной революции, созданные им образы новых людей — общественных деятелей нового типа, революционеров-практиков (Рахметов, Вера Павловна) формировали мировоззрение передовой интеллигенции всех народов России.

Идеалы, вдохновлявшие Т. Шевченко, Ив. Франко, Л. Украинку, грузинских шестидесятников (тергдалеули) — И. Чавчавадзе, А. Церетели, Н. Николадзе, в Армении — М. Налбандяна, в Азербайджане — М. Ф. Ахундова, в Казахстане — Ч. Велиханова, в Урало-Поволжье — И. Куратова и других корифеев национальной культуры, помогали сосредоточить внимание народов на поисках выхода из темноты и бесправия. Идеологи и вожди общероссийской революционной демократии поднимали национальную поэтическую мысль на новую идейную высоту — над идеализацией народных нравов и обычаев, над бытописательством. Они обращали ее к общей исторической ситуации крушения социальных и нравственных устоев буржуазно-капиталистической цивилизации, побуждали народы к борьбе за осуществление национальных чаяний.

Особое место в духовно-идеологическом процессе многонациональной России принадлежит Л. Толстому. Произведения Л. Толстого-художника всколыхнули общественную мысль народов России, направили ее на поиски решения жизненно важных проблем. Он продолжил великие традиции российского Просвещения XVIII—XIX вв. Толстовская филосо-

²³ Там же. Т. 7. С. 255.

фия народной жизни. внутренне близкая философии революционного демократизма, углубляла философию Радищева и Пушкина.

Художественные открытия Толстого, Достоевского, Чехова выдвинули русскую литературу на передовые рубежи идейного прогресса. В России, ставшей центром мирового революционного движения принципиально нового типа, сложилась общность прогрессивно-демократических литератур, сформировался многонациональный идейно-культурный процесс конца XIX—начала XX в. Его интеллектуальным ядром на новом (пролетарском) этапе освободительного движения стало творчество Горького, сыгравшее выдающуюся роль в собирании духовных сил России. Образы молодого Горького — образы Сокола («Песня о Соколе»), Данко («Старуха Изергиль»), Буревестника («Песня о Буревестнике») — воспевали людей сильной воли и страстного стремления к свободе, бесстрашных, отважных, людей подвига во имя торжества идеалов добра и социальной справедливости. Жизнь великой страны была увидена глазами нового героя русской литературы — сознательного пролетария. Суровая правда о невыносимой жизни русского народа и всех угнетенных наций в условиях капитализма выражала гуманистические идеалы освободительного движения русского рабочего класса, объединяла трудовые слои города и деревни, революционного пролетариата, крестьянства и освободительное движение окраин в могучий и единый революционный поток.

Русская революция как революция нового типа внедряла в мировой исторический процесс новый тип общественно активной личности и новый тип духовного сознания. Носителями новой философии человека, действующего во имя победы идеалов социальной справедливости, были герои романа «Мать».

На грани двух веков русская литература, внедрявшая идеи социализма в сознание широких народных масс европейской России и российского Востока, оказалась единственной силой, способной объединить и повести за собой писателей многонациональной России.

Опыт творческого и гражданского общения русских писателей с писателями других народов страны имеет подлинно всемирно-историческое значение. Его перспективный смысл раскрылся в наши дни.

17 августа 1934 г. Максим Горький открыл Первый съезд советских писателей. «Значение его, — сказал в своем выступлении М. Горький, — в том, что разноплеменная, разноязычная литература всех наших республик выступает как единое целое перед лицом пролетариата Страны Советов, перед лицом революционного пролетариата всех стран и перед лицом дружественных нам литераторов всего мира»²⁴.

Советская литература — новаторское явление в духовной жизни человечества, чье могучее воздействие на нравственную культуру всего мира сегодня ощущается во всех уголках нашей планеты.

В свете новых идей и подходов, сформулированных КПСС, важно уметь использовать и огромный научный потенциал советского литературоведения путем организации фундаментальных исследований о взаимодействии русской классики с литературами народов СССР.

²⁴ Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 1.

РУССКАЯ КЛАССИКА И СТАНОВЛЕНИЕ РЕАЛИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ США

Воздействие русской классической литературы на художественную жизнь за рубежом — явление, обладающее огромной значимостью для эстетической истории последних полутора столетий.

Русско-американские литературные связи имеют длительную историю, начавшуюся еще во времена революции 1776 г.¹ Однако значение фактора, важного для развития американской литературы, русская классика приобретает за океаном сравнительно позже, чем в Европе. Это происходит уже по окончании Гражданской войны. И поначалу важнейшая роль в завязывающемся диалоге двух литератур принадлежит Тургеневу.

Превосходный знаток и ценитель английской литературы, Тургенев одним из первых в Европе проявил серьезный интерес и к литературе США, которая в его эпоху почиталась по этот берег Атлантики явлением заведомо провинциальным и вторичным, как ни велика была европейская известность Ирвинга, Купера и По. В 1875 г. произошла встреча Тургенева с Генри Джеймсом, переросшая в дружбу, очень много значившую для писательского становления молодого американского литератора, посвятившего русскому мастеру четыре интереснейшие статьи критического и мемуарного характера².

В США имя Тургенева было известно образованной публике, видимо, задолго до 1867 г., когда в переводе Ю. Скайлера вышли «Отцы и дети» — первый русский роман, представленный американским читателям. Не останавливаясь подробно на тогдашних журнальных откликах, которые вызвали произведения Тургенева³, отметим определенную общность, свойственную им всем. Тургенев воспринимается прежде всего как художник, стремящийся изображать «правду жизни», выписывающий тщательную и достоверную «картину нравов», поражающий мастерством «внимательного наблюдения и точного описания» и, главное, умеющий создавать своеобразные, но вместе с тем глубоко типические характеры. На этом особенно заостряет внимание У. Д. Хоулс, считающий, что Тургенев «установил образец романа будущего»⁴, в котором лаконизм описания и широта кругозора сочетаются с необыкновенно тонким постижением человеческих индивидуальностей во всем их многообразии.

Не приходится оговаривать, что подобное прочтение Тургенева весьма

¹ См.: *Николюкин А. Н.* Литературные связи России и США. М., 1982.

² См.: *Морозова Т. Л.* Урок русского мастера // Филол. науки. 1973. № 4.

³ Об истории восприятия творчества Тургенева в США того времени см.: *Милославская С. К.* Тургенев в оценке своих американских современников // Литература США. М., 1973.

⁴ Цит. по кн.: *Проблемы истории литературы США*. М., 1964. С. 220.

поверхностно. Оно, однако, предопределено литературной ситуацией в США первых лет после Гражданской войны и по-своему закономерно. В тот же год, когда были переведены «Отцы и дети», еще два события пробудили особый интерес и читающей публики, и критики. В Сан-Франциско Брет Гарт опубликовал «Счастье Ревущего стана» — первую из своих калифорнийских новелл, которые вскоре прославят имя провинциального репортера далеко за пределами Америки, вызвав, в частности, и глубоко сочувственный отзыв Чернышевского. А вчерашний офицер Джон Дефорест выпустил в свет роман о только что закончившейся войне «Мисс Равенел уходит к северянам», где была сделана попытка объективно и достоверно рассказать об отшумевших сражениях, о судьбе рядового американца, оказавшегося не просто свидетелем, а участником великих битв, о духовном возмужании среди жестокостей и лишений, о «мрачных» и «низких» сторонах действительности, которые считалось излишним изображать в литературе.

Ни рассказы Брета Гарта, ни роман Дефореста ни в чем не схожи с художественным миром «Отцов и детей». И тем не менее очень знаменательно, что все произведения эти появились в США одновременно. Хронологическое совпадение в данном случае трудно признать простой случайностью. Брет Гарт и Дефорест явились пионерами реализма в американской прозе. Через год после «Мисс Равенел» Дефорест выступил со страстным призывом к писателям-соотечественникам создавать произведения, «хоть сколько-нибудь напоминающие картины английского общества у Теккерея и Трелоппа или французского общества у Бальзака и Жорж Санд»⁵. Впоследствии он с восхищением откликнется на «Войну и мир», назвав бородинские сцены Толстого непревзойденным образцом изображения боя и человека на войне.

Прозвучала декларация реалистической литературы. С Гартом и Дефорестом, Хоуэлсом и Джеймсом возникло новое художественное направление, которому принадлежало будущее. Тургенев оказался одним из тех европейских писателей, которых складывающаяся реалистическая школа избрала в качестве своих творческих ориентиров.

Реализм лишь начал утверждаться в американской прозе. Проблемы, давно решенные реалистической эстетикой, — каким образом художник достигает жизненной истинности, равнозначна ли она достоверности описания, в чем заключается правда характера и т. п. — для литературы США обладали самым актуальным значением. Поэтому и истолкования произведений Тургенева поначалу едва затрагивали их проблематику. Само состояние американской литературы 70-х годов прошлого века побуждало воспринимать творения европейского реализма прежде всего как школу мастерства, как пример осуществления важнейших общих принципов реализма, которым только предстояло укорениться на литературной почве молодой заокеанской республики.

Сам факт, что из русских писателей XIX в. первым был открыт и признан в США именно Тургенев, конечно, не может удивить. Как и для европейского читателя, имя Тургенева стояло для американцев в одном ряду с именами крупнейших мастеров тогдашней французской прозы,

⁵ Дефорест Дж. Мисс Равенел уходит к северянам. М., 1972. С. 12.

однако непосредственное знакомство с «Дворянским гнездом», «Дымом», «Новью» убеждало в глубоко национальной природе творчества их автора и становилось открытием нового художественного явления — русского романа. И у Хоуэлса, и у Джеймса обычны сопоставления Тургенева с Бальзаком, неизменно приводящие, однако, к признанию безусловной самобытности русского писателя и всей духовной культуры, воплотившейся в его книгах.

В этом отношении американское восприятие Тургенева очень близко западноевропейскому. Но есть в нем и свои характерные, специфические оттенки.

В статьях Джеймса дважды упоминается о том, что «Записки охотника», быть может, имели для России такое же значение, как «Хижина дяди Тома» для США, иначе говоря, прямо способствовали уничтожению крепостного рабства. Джеймс предъявлял литературе исключительно высокие требования и поэтому держался нелестного мнения о романе Бичер-Стоу. Считая Тургенева крупнейшим художником, он, быть может, поэтому и писал о «Записках охотника» лишь как о примере удивительного мастерства и не касался их содержания — словно бы желал избежать каких бы то ни было параллелей с книгой своей американской современницы. В других откликах, однако, такие параллели возникают. Уже А. Дилман в статье 1871 г. пытается рассматривать творчество Тургенева на фоне «социальных брожений в России», вызвавших усиленный интерес за океаном накануне Гражданской войны⁶.

Особое внимание, которое привлекла в Америке «Новь», тоже не случайно. Некоторыми американскими исследователями «Новь» истолкована как произведение, оказавшее решающее воздействие на замысел «Княгини Казамассимы» (1886) Джеймса — одного из немногих произведений писателя, где он напрямую затрагивает аллободневные социальные и политические проблемы своей эпохи: речь идет об анархизме, о противоречиях революционного и рабочего движения. Сам Джеймс относился к этой своей книге как к эксперименту, преследовавшему цель творчески овладеть реальностью современного города, и в качестве литературных соответствий указывал на романы Тrollope и Золя. О «Нови» он еще в 1874 г. написал статью, доказывающую, что значение этого романа — на взгляд Джеймса, самого слабого у Тургенева — определяется отнюдь не «тривиальными преимуществами подобной темы», а продемонстрированными здесь «исключительными возможностями для раскрытия характеров» и предпосылками «острой психологической драмы»⁷. Стремление Джеймса приглушать, если не вовсе игнорировать социальное содержание творчества Тургенева, чувствуется во всех его суждениях о русском классике. И все-таки невозможно отрицать известного воздействия последнего тургеневского романа на замысел «Княгини Казамассимы».

Существенны при этом не столько черты сходства в биографиях Нежданова и героя Джеймса Гиацинта Робинсона, незаконного сына аристократа и неудачливого революционера, покончившего с собой, когда для него выяснилась бесперспективность, нравственная ложность анар-

⁶ См.: Gellman R. A. Turgenev in England and America. Urbana, 1941. P. 43.

⁷ Джеймс Г. Женский портрет. М., 1981. С. 503.

хистской идеи, которая его увлекла. Еще важнее, что оба писателя обратились к проблематике, для их творчества необычной, но обладающей чрезвычайно выраженной актуальностью как для России 70-х, так и для Запада 80-х годов прошлого века. Пример Тургенева как автора «Нови» не мог не явиться для Джеймса в этом смысле и поучительным, и вдохновляющим. Говоря и в предисловии к «Княгине Казамассиме», и в других своих литературных эссе о том, что широта творческого диапазона и свободное владение «большой формой» романа безотносительно к его материалу являются первой обязанностью прозаика, Джеймс как раз в опыте Тургенева черпал самое наглядное подтверждение своей мысли. Хотя тургеневские уроки им усваивались недостаточно глубоко.

Точнее — они усваивались в согласии с убеждениями и литературными устремлениями Джеймса, которые в целом оставались, условно говоря, скорее «бальзаковскими», чем «тургеневскими». Речь идет о разных типах реализма. Сам Джеймс прекрасно отдавал себе отчет в том, что и по характеру дарования, и по творческим задачам он принадлежит именно к бальзаковской школе «вещественного, доказательного слова». Оттого в его статьях о Тургеневе так часты упреки в «злоупотреблении прозой», недостаточной композиционной выстроенности повествования и в преобладании содержания над формой, в стилистической небрежности, которой, по мнению Джеймса, никогда не позволял себе автор «Человеческой комедии». Легко опровергаемые внимательным и беспристрастным исследованием тургеневского мастерства, эти упреки, однако, многое говорят об эстетических ориентирах Джеймса и о его писательском кредо.

Хоуэлс судил о Тургеневе не менее субъективно, выделяя то свойство тургеневского повествования, которое он называл «правдой жизни», для него самого тождественной феномену узнаваемости ситуаций, побуждений героев и их переживаний. Хоуэлс писал о том, что читатель Тургенева может и не заметить русского своеобразия конфликтов, затронутых этим художником, — настолько близки ему оказываются изображаемые характеры и коллизии. В устах Хоуэлса это была хвала — и щедрая. Отстаивая принципы реализма, Хоуэлс вел борьбу со всевозможной ходульностью и риторичностью, которые ему представлялись коренным изъяном тогдашней американской литературы, не способной придать общечеловеческое значение своим образам и пытающейся компенсировать их мелкий, провинциальный масштаб пустой вселеречивостью, губительной для искусства. По мысли Хоуэлса, Тургенев изображал будничную русскую жизнь, но умел обнаружить в ней подлинно богатое содержание, которое отнюдь не сводимо к «локальным» обстоятельствам и проблемам. И в этом заключался, по Хоуэлсу, важнейший тургеневский урок для писателей, избравших реалистический принцип творчества.

Подобные предпосылки, определявшиеся национальными художественными задачами, обусловили и весь характер восприятия тургеневских произведений Хоуэлсом. Во всех них — от «Дворянского гнезда» до «Степного короля Лиры» — Хоуэлса привлекают, в сущности, одни и те же черты: это «удивительное искусство и естественность... с какой выписаны персонажи», и, кроме того, последовательная объективность автора, воздерживающегося от каких бы то ни было прямых суждений, чтобы

«читатель имел возможность сделать выводы самостоятельно»⁵. Такой способ повествования Хоуэлс называл «драматическим», противопоставляя его «рассказу-комментарию», образцом которого он считал прозу Теккерея. Хоуэлсу казалось, что реалистический художник должен ориентироваться именно на объективное изображение, тщательно скрывая собственный взгляд на описываемые события и стремясь к построению ситуаций, заряженных драматизмом, который создает противоборство разнонаправленных жизненных сил, воплощаемых в живых человеческих характерах.

Высказанные в связи с оценками произведений Тургенева лишь в самой общей форме, эти мысли Хоуэлса в дальнейшем приобретут существенное значение для американской прозы XX в. Они оформятся как один из ее эстетических принципов. Правда, это произойдет не столько под влиянием идей, а тем более художественных достижений самого Хоуэлса — писателя, не пережившего своей эпохи. Интерпретируя Тургенева, Хоуэлс, собственно, во многом повторил основные положения эстетики «точного слова» и предельно объективного изображения, которую наметил и творчески осуществил Флобер. На Западе имена Тургенева и Флобера воспринимались как знак одной и той же художественной тенденции — подчас вплоть до полного отождествления, вопреки всем серьезным различиям, и мировоззренческим, и эстетическим. По суждениям Хоуэлса это хорошо видно — и объяснимо: как и многие, Хоуэлс исходит лишь из критериев «искусства прозы», отделяя поэтику от содержательных задач, и тогда обнаруживается родственность «Дворянского гнезда» и «Госпожи Бовари», «Вешних вод» и «Воспитания чувств».

Впрочем, подчас тургеневское влияние было и гораздо более непосредственным, и действительно творческим, перспективным. Так обстояло дело у Хемингуэя. Наряду с Толстым Тургенев для него был одним из великих мастеров литературы прошлого. Об этом есть прямые свидетельства самого Хемингуэя, но помимо известных высказываний писателя существуют и указания косвенные, однако ничуть не менее существенные. Отметим, например, жанровое сходство первой большой книги Хемингуэя «В наше время» (1925) с «Записками охотника», многократно им протусудированными: и у Тургенева, и у Хемингуэя цикл рассказов становится единым произведением, книгой, в совокупности разрозненных, на первый взгляд, картин создающей образ определенного мира и подчиненной этой «сквозной» художественной идее при кажущейся изолированности фрагментов, которые составляют повествование. Еще до Хемингуэя тот же принцип повествовательной организации использовал в книге рассказов «Уайсбург, Огайо» (1919), сыгравшей исключительную роль для американской прозы межвоенного двадцатилетия, Андерсон — и тоже не без оглядки на тургеневский образец.

А вместе с тем Хемингуэй 20-х годов заплатил щедрую дань тем самым концепциям «объективного» изображения, которые вырастали на почве узко понятой эстетики Флобера и подкреплялись обращением к тургеневскому наследию. Примером такого «объективного» повествования стали миниатюры, предпосланные в качестве эпиграфов к той же

⁵ *Gettman R. A. Op. cit. P. 21—23.*

книге «В наше время» (первоначально они составляли отдельную книжку, изданную мизерным тиражом) и представляющие собой своего рода стихотворения в прозе, отличающиеся, однако, от тургеневских тем, что Хемингуэй старается избежать любого рода эмоциональных оттенков и лирических интонаций, добываясь лишь единства ассоциативного ряда, который, как бы независимо от авторских усилий, внушает ощущение беспредельной жестокости мира. И в дальнейшем — в «Фиесте», в «Смерти после полудня» — нередко будет о себе напоминать та же самая подчеркнутая непричастность повествователя к описываемому, хотя она и была явно враждебна сущности дарования Хемингуэя и долго сдерживала его истинные творческие возможности.

Хоуэлс, как бы предчувствуя издержки той «объективной» манеры, которую он обнаруживал у Тургенева, констатировал, что, при всех ее достоинствах для реалистического изображения действительности, спектр картины, диапазон художника в таких случаях все-таки оказываются узкими. По отношению к Тургеневу такой вывод был явно несправедлив. Но он подтвердился практикой приверженцев «объективного» повествования, понявших Тургенева слишком формально. Хоуэлс противопоставлял тургеневскому реализму толстовский, на его взгляд, намного более действенный и плодотворный способ художественного постижения жизни.

Суждения Хоуэлса о Толстом, в свою очередь, отличались ограниченностью, но время показало, что сама попытка дифференцировать «русское воздействие», увидев в нем разные грани и разные эстетические возможности, была обоснованной. Хоуэлс, быть может, первым на Западе ощутил многообразие русского реализма. Это останется его непреходящей заслугой.

Тот тип реализма, который для Хоуэлса воплотился в произведениях Тургенева, для американской литературы конца прошлого века был крупным завоеванием, — его сравнительно неширокие границы да и опасности, подстерегавшие на этом пути «драматического» повествования и «объективного» свидетельства, выявились позднее.

Авторитет Тургенева, сам по себе чрезвычайно высокий, подкреплялся для американских писателей и достижениями Генри Джеймса, в ту пору считавшегося безусловным приверженцем тургеневской художественной системы. Но на самом деле как раз стараниями Джеймса во многом и была переосмыслена, во флюберовском духе скорректирована природа и сущность эстетики Тургенева. И отношение Джеймса к русскому писателю с самого начала носило характер двойственный, противоречивый. Во всяком случае, невозможно его рассматривать как отношение ученика к учителю.

Еще за несколько лет до личного знакомства с Тургеньевым прочитав в немецком переводе «Степного короля Лира» и «Вешние воды», Джеймс был поражен открывшимся ему мастерством «пристального наблюдения», позволяющего с необычайной широтой и беспристрастностью «охватить великий спектакль человеческой жизни» и изображать его предельно ясно, четко, точно. Тургенев преподавал начинающему прозаику урок «глубокого и сочувственного понимания удивительной сложности души». В «Записках охотника» Джеймс нашел «замечательный пример того, как нравственный смысл произведения придает содержательность его

форме, а форма позволяет выявиться нравственному смыслу»⁹. Так еще в первой своей статье о Тургеневе, напечатанной в 1874 г., Джеймс сформулировал эстетический закон, который неизменно считал обязательным для самого себя.

От Джеймса идет устойчивая в западном восприятии Тургенева традиция рассматривать этот художественный мир в сугубо эстетических его «измерениях». На рубеже веков о Тургеневе писали в США очень много, но, кажется, лишь Джон Рид в предисловии к «Дыму», написанном сразу по возвращении из революционного Петрограда, вспомнил об «ашнибаловской клятве», принесенной Тургеневым на борьбу с крепостничеством, и истолковал творчество писателя как явление, вызванное к жизни освободительным движением в России¹⁰. Коснувшись той же темы в связи с разбором «Нови», Джеймс поспешил воздать Тургеневу хвалу за то, что тот не пошел «на поводу у сюжета», а, «как всегда, подошел к своей теме с нравственной и психологической стороны, углубившись в исследование характеров»¹¹. В воспоминаниях о Тургеневе Джеймс выделит русского писателя из числа художников, по воскресеньям встречавшихся у Флобера на улице Фобур Сент Оноре, заметив, что на их фоне он обладал «горизонтом несравненно более широким» и «ни на мгновение не забывал о бесконечном многообразии жизни». Однако для Джеймса было аксиомой, что, подобно Флоберу, Гонкурам, Доде, Тургенев находил, будто «искусство и мораль совершенно различные категории и последняя имеет с первым столь же мало общего, как с астрономией или эмбриологией»¹².

Тургеневу приписывалось мнение, что «от романа требуется лишь одно — быть хорошо написанным: в этом достоинстве заключены все остальные»¹³. Как и большинству тогдашних критиков, Джеймсу не хватало проницательности понять, что пафос «точного слова» и другие положения Флобера и писателей, входивших в его кружок, были лишь вызовом плоскому морализированию и газетности, подменявшей искусство в бесчисленных мимозлободневных литературных поделках той поры. Дело шло отнюдь не об устранении социального содержания и не об ослаблении реалистической многомерности создаваемого художником полотна, а о сохранении и обогащении реалистической традиции. Опыт Тургенева как раз в этом смысле был особенно поучителен и важен, но Джеймс воспринял его все же слишком формально, исключая «мораль» и подчеркивая «чудо искусства», словно бы это были две враждебные стихии.

Это разделение скажется и на характере реализма самого Джеймса, и на судьбах тургеневской традиции, как она преломилась в американской прозе. В литературной ситуации США конца прошлого века даже и ограниченное, во многом исверженное восприятие тургеневского опыта было фактором существенным и благотворным для формирующейся реалистической школы. И Джеймс, и другие писатели на примере Тургенева

⁹ Джеймс Г. Указ. соч. С. 494, 495, 498.

¹⁰ См.: Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 2.

¹¹ Джеймс Г. Указ. соч. С. 503.

¹² Там же. С. 513, 514.

¹³ Там же. С. 513.

постигали искусство «поэтически изображать будничное», воссоздавая «мир характеров и чувств, мир отношений, выдвигаемых жизнью ежеминутно и повсеместно»¹⁴. Как раз это трудное искусство больше всего и привлекает в произведениях, где особенно органично воплотилось видение Джеймса, на лучших страницах Хоуэлса, в рассказах Стивена Крейна, обращенных к американской повседневности завершающегося XIX столетия.

Но не случайно Джеймс уже в первой своей тургеневской статье, проникнутой восхищением перед русским классиком, счел необходимым заметить, что Тургенев все-таки не является для него «идеалом писателя». Идеалом для Джеймса неизменно оставался Бальзак, не знавший ни разрезающего скепсиса, ни небрежения архитектоникой рассказа, которые американский прозаик считал крупными недостатками Тургенева. В программной статье Джеймса «Искусство прозы» (1884) в связи с «Человеческой комедией» сказано: «Воздух реальности (возможность ее безошибочно опознать) — вот, мне кажется, высшее достоинство повествования, то его качество, от которого целиком и полностью зависят все остальные»¹⁵. С такой точки зрения, Тургенев приближался к эталону, но не смог его достичь. И, говоря о Тургеневе, Джеймс подчеркивает те черты его творчества, которые наиболее отвечают бальзаковскому образцу: исключительную силу изображения характеров, всегда сочетающих в себе индивидуальное со всеобщим, органичное чувство художественной меры, широту наблюдений, нравственное содержание конфликтов.

Так — преломленным через призму эстетических убеждений Джеймса и во многом несхожим с самим собой — Тургенев еще при жизни входит в американский литературный «контекст», становясь одним из общепризнанных современных художников, у которых необходимо учиться реализму.

Существенно здесь то, что тургеневское воздействие на американскую прозу и дальше не будет непосредственным — оно предопределяется интерпретацией Генри Джеймса и во многом зависит от менявшегося отношения новых писательских поколений к Джеймсу и к самому типу художественного мышления, воплотившемуся в произведениях этого раннего пропагандиста Тургенева за океаном. В 1925 г. Фицджеральд напишет литературному критику Г. Л. Менкену, уже ознакомившемуся с рукописью «Великого Гэтсби», что его в этой работе вдохновляла «мужественная манера „Братьев Карамазовых“, творения непревзойденной формы, а не джеймсовское „дамское рукоделье“»¹⁶. Это высказывание можно истолковать и как косвенный отказ от той тургеневской традиции, которая для американских прозаиков ассоциировалась прежде всего с творчеством Джеймса. Поколению, вступившему в литературу после первой мировой войны, нужны были другие ориентиры, другая художественная школа — не случайно именно с 20-х годов повсюду на Западе стремительно возрастает авторитет Достоевского. Но те накопления,

¹⁴ Там же. С. 527.

¹⁵ James H. The Art of Fiction. N. Y., 1967. P. 318.

¹⁶ Фицджеральд Ф. С. Из писем // Вопр. лит. 1971. № 2. С. 164.

которыми американская проза обязана тщательно осваивавшемуся скоттургеновскому опыту, остались неотъемлемым достоянием реализма в литературе США.

В 80-е годы за океаном открывают Толстого, и на протяжении по крайней мере двух десятилетий длится своего рода толстовский период в развитии американской литературы. Трудно назвать хотя бы одного крупного американского писателя конца прошлого века, который в той или иной форме не пережил бы благотворное воздействие Толстого, не соприкоснулся бы — так или иначе — с безграничным миром идей и образов, представшим со страниц художественных произведений и публицистики русского гения.

Это постоянное присутствие Толстого в интеллектуальной, нравственной и литературной жизни Америки той поры не всегда подтверждено прямыми свидетельствами и документами, но оно неоспоримо. Так, у Марка Твена почти нет ни упоминаний, ни отзывов о Толстом, хотя из воспоминаний Хоулса известно, что Твен был знаком с некоторыми толстовскими книгами и с нравственной философией, изложенной в «Исповеди» и «Так что же нам делать?». Круг творческих интересов Твена, его литературная генеалогия, его поэтика как будто не дают никаких оснований говорить о близости этого писателя к Толстому. Но внимательное изучение позднего творчества Твена — примерно с середины 80-х годов — обнаруживает целый ряд идейных и творческих особенностей, объективно связывающих два художественных мира, по первому впечатлению, очень далеких друг от друга.

Знаменитые книги о Томе Сойере и Гекке Финне были созданы еще до того, как в 1886 г. в переводе И. Хэшгуд появилась автобиографическая трилогия Толстого. Бесспорна родственность этих произведений — она сказывается и в их исходном творческом принципе, когда естественное сознание подростка становится мерой истинности или ложности тех ценностей, которые господствуют в окружающем мире, она проявилась и в самом характере повествования, воссоздающего действительность как единое целое, как завершенную вселенную, постигнутую юной душой. И Толстой, и Твен многое унаследовали от философии Просвещения, обоим был близок руссоистский идеал, претерпевающий сложную и драматическую трансформацию в испытаниях реальной жизнью XIX столетия. Неудивительно, что в книгах о детях, созданных обоими писателями, обнаруживается и сходство проблематики, и общность художественных задач, предопределенных самой природой реалистического изображения.

С середины 80-х годов в мироощущении и позиции Твена происходят перемены. О том, как они значительны и принципиальны, сказали его последние произведения, и в особенности — антиимпериалистические памфлеты, книга путевых очерков «По экватору» (1899), не напечатанные при жизни писателя повесть «Таинственный незнакомец» и трактат «Что такое человек». Хотя глубочайший пессимизм Твена, пришедший на смену его жизнелюбию и вере в прекрасное будущее родной страны, имеет мало общего с философскими и нравственными убеждениями

позднего Толстого, сам пафос твеновской публицистики, сама бескомпромиссность морального суда над буржуазной цивилизацией, каким явились «По акватору» и памфлеты, — все это вызывает прямые аналогии с «Воскресением» и с толстовской публицистикой того же времени. Даже жанр памфлета, ставший для Твена едва ли не основным в 900-е годы, тогда не мог не восприниматься как по преимуществу толстовский жанр.

В конечном счете не столь важно, непосредственным или опосредованным было воздействие Толстого на крупнейшего американского писателя той эпохи. Существенна объективная близость Твена к Толстому в последний период творчества обоих писателей. Подчас в своих суждениях об Америке они почти совпадают и в целом, и в частности. Огромный резонанс за океаном получило интервью Толстого корреспонденту «Нью-Йорк уорлд» Дж. Крилмену, приезжавшему в Ясную Поляну летом 1903 г. Твен, несомненно, знал это интервью, вызвавшее поток писем американцев великому русскому писателю. «Америка утратила свою молодость, — говорил Толстой. — Волосы поседел, зубы выпадают, началось старческое вырождение. . . Вы производите только богатей. В годы перед и после Гражданской войны духовная жизнь вашего народа цвела и приносила плоды. А теперь вы жалкие материалисты. . . Лучше умереть, чем способствовать процветанию Рокфеллера и ему подобных»¹⁷.

Толстой настойчиво повторял в этом интервью, что только Истина принесет освобождение американскому народу, который должен отказаться от наслаждения как цели жизни и от опустошающей погони за богатством. А у Твена в памфлетах вновь и вновь возникает образ «морального шлака», подменившего бывшее «моральное золото», и звучит тот же мотив одрабления, омертвления американской жизни, и ничуть не менее саркастически обличаются собраты Рокфеллера — Гулд, Карнеги.

Пример Толстого, притягательный для всего человечества, оказывался благотворным и для Марка Твена, помогая движению американского писателя к подлинной правде — и художественной, и нравственной.

Почта Ясной Поляны приносила многочисленные письма из Америки. Были среди них наивные или продиктованные любопытством, но преобладали другие — проникнутые восхищением и перед творческими свершениями Толстого, и перед его нравственным мужеством. Повсюду на земле Толстой воспринимается как учитель правды. Так его воспринимает и Эдвард Кросби, бывший американский дипломат, который по прочтении книги Толстого «О жизни» оставил служебную карьеру и целиком посвятил себя делу пропаганды идей и произведений русского писателя за океаном. Кросби написал две книги о Толстом¹⁸, принимал деятельное участие в американской публикации «Воскресения», возмущаясь купюрами, которые сделали в романе издатели, и вел переписку с Толстым до самой своей смерти в 1906 г. Как и для множества современников, Толстой был для Кросби мыслителем и художником, по-новому

¹⁷ Цит. по кн.: Толстой и зарубежный мир (Лит. наследство. М., 1965. Т. 75. Кн. 1. С. 430).

¹⁸ Обе они изданы в русском переводе: Кросби Э. Толстой как школьный учитель. М., 1906; Кросби Э. Толстой и его жизнеописание. М., 1911.

осветившим суть и смысл жизни, указавшим подлинное нравственное назначение человека.

Так воспринимали Толстого и сотни других его приверженцев в США. Прекрасно сказал о его учительской роли Хоуэлс: «Толстой повлиял не только на мою эстетику, но также и на этику, так что теперь я никогда не смогу смотреть на жизнь так, как смотрел раньше»¹⁹.

Хоуэлсу больше, чем любому другому литератору, Америка обязана приобщением к миру Толстого. Первые отзывы Хоуэлса о Толстом относятся к середине 80-х годов, когда, по выражению романиста Дж. Керкленда, происходило «русское вторжение в область беллетристики», — уже был почти полностью переведен и издан Тургенев, все большую известность приобретали в США имена Гоголя и Достоевского, а книги Толстого появлялись одна за другой: в 1886 г. — «Война и мир», «Анна Каренина», автобиографическая трилогия, в 1887 г. — «Севастопольские рассказы» и т. д. Многочисленные упоминания о Толстом в обзорных статьях Хоуэлса, десятилетиями по праву считавшегося лучшим американским критиком, рецензии на отдельные толстовские произведения, мысли о Толстом, постоянно встречающиеся в переписке и в дневниках, Хоуэлс свел воедино, когда в 1910 г. опубликовал пространную статью, написанную в связи с кончиной русского писателя.

Здесь Хоуэлс шире, чем в других своих выступлениях, обосновал мысль, всегда остававшуюся важнейшей в его восприятии Толстого. Еще в предисловии к первому изданию «Севастопольских рассказов» он пишет: «Никто из известных мне писателей не рассказывал так правдиво о человеческой жизни в ее всеобщем значении и в то же время в ее наиболее интимных и индивидуальных проявлениях»²⁰. «Беспошадная совесть» Толстого для Хоуэлса неизменно была самой примечательной и поучительной чертой его творчества, явившего собой пример глубочайшего единства этики и эстетики. Хоуэлс считал, что о Толстом невозможно судить, исходя только из художественных критериев. В данном случае существенно не мастерство, которым Хоуэлс так восхищался в Тургеневе, и вообще не те достоинства, какими может обладать литература: читатель Толстого не замечает художественной стороны его произведений, поскольку он слишком захвачен их нравственным содержанием. Как формулировал Хоуэлс в связи с «Анной Карениной», здесь «меркнут и блеск, и красота и остается нетленным только Добро»²¹.

Для самого Хоуэлса это преобладание этики над эстетикой было высочайшей заслугой Толстого. Но его интерпретация, разрывавшая два понятия, которые в мире Толстого существуют как органическое единство, была не только чревата узостью восприятия толстовских уроков. Она наметила то в основе своей ложное противопоставление нравственного художественному, которое в дальнейшем и сделается обоснованием идей непригодности опыта Толстого для исканий современной литературы.

Толстой воспринимался как великий правдоискатель, как мыслитель, поставивший коренные вопросы человеческого бытия, но не как

¹⁹ Цит. по кн.: Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М., 1966. С. 35.

²⁰ Толстой и зарубежный мир. Кн. 1. С. 85.

²¹ Там же. С. 86.

подлинный эталон для художника, стремящегося к эстетическому совершенству. Причем такая позиция была характерна и для писателей, объективно близких Толстому и отзывавшихся о нем с глубочайшим уважением. Характерен, например, ответ Фолкнера студентам Виргинского университета, спрашивавшим его, предпочтет ли он выразить истину о мире, как Толстой в своих романах, или достичь художественной безукоризненности, как Флобер в «Госпоже Бовари». Фолкнер без колебания высказался в том смысле, что правда есть первая обязанность писателя, и защищал «Войну и мир» от упреков в хаотичности построения и чрезмерном многословии, обычных еще со времен Генри Джеймса. Но существенно и то, что самый вопрос не показался ему сформулированным ложно. Инерция представлений, восходящих на американской почве к статьям Хоуэлса, оказалась слишком устойчивой²².

Несложно понять, отчего у Хоуэлса произошло подобное расщепление целостного толстовского мира на как бы изолированные сферы нравственного содержания и собственно искусства. Конечно, свою роль сыграли и уничижительные высказывания позднего Толстого о «художестве», его проповедь «христианского искусства», не дорожащего эстетическими свершениями, его отзывы об американской литературе, в которой русского писателя привлекали скорее мыслители и пропагандисты созвучных ему социальных и этических идей, чем крупнейшие художники США прошлого столетия. Известна явно завышенная оценка, которую Толстой дал «Хижине дяди Тома», давно отмечен его интерес к Эмерсону, Торо, публицистам аболиционистского направления — Чаннингу, Гаррисону, Паркеру. Ни По, ни Мелвилл, ни Твен не попали в его поле зрения, и лишь Готорн в какой-то мере причастен к формированию поэтики Толстого.

Но решающее значение имели не столько идеи, изложенные в трактате «Что такое искусство?», с которым Хоуэлс познакомился сразу по его появлению. Позиция Хоуэлса определялась его собственными идейными и этическими убеждениями, а также теми творческими потребностями, которые осознавала в ту пору реалистическая литература США.

Разумеется, и по характеру дарования, и по идейным взглядам Хоуэлс не мог в полной мере воспользоваться бесценными для него толстовскими уроками. Даже наиболее значительные романы Хоуэлса — «Возвышение Сайлеса Лафэма» (1884), «Энни Килберн» (1888), а особенно «В поисках нового счастья» (1890), где социально-критические тенденции резко усиливаются и попытки следовать за Толстым подчас принимают характер прямого подражания, — все-таки не переросли рамок литературы, касающейся лишь частных изъянов буржуазного общества, но не его собственной природы. Во всех этих книгах настойчиво звучит новый для Хоуэлса — без сомнения, возникший под влиянием Толстого — мотив «нечистой совести» преуспевших персонажей, которым так и не дано приспособиться к деликатным нравам, господствующим вокруг. Хоуэлс разделял основные положения нравственной философии Толстого, однако был куда менее последователен в своих выводах. Об этом можно судить хотя бы по роману «В мире случайностей» (1893), где выражена мысль о необходимости переустройства жизни на началах опрощения, отказа от

²² См.: Faulkner in the University. N. Y., 1965. P. 55—56.

индивидуалистических стремлений и подлинной гуманности. Герой романа — в прошлом мечтатель о всемирной гармонии и участник вдохновляемого Эмерсоном кружка трансценденталистов, организовавших одну из первых в США коммун Врук Фарм, — не раз повторяет в своих размышлениях важнейшие идеи Толстого. Однако, вопреки всем своим пронзительным суждениям о всевластности коррупции и кричащих несправедливостях повседневной американской жизни, этот персонаж убежден, что грядущая эра братства людей возникнет в США «естественным путем», без коренной ломки существующих установлений, поскольку Америка изначально обладает необходимыми предпосылками для истинно разумного и счастливого социума. Более того, устами героя этой книги выражено и несогласие с коренными принципами толстовского миропонимания: Хоуэлс заставляет своего протагониста раз за разом убеждаться в том, что «нельзя спасти мир, поставив себя вне его законов».

Такого рода двойственность присуща даже наиболее зрелым произведениям Хоуэлса, да и всей его общественной и литературной позиции. Преклоняясь перед Толстым, он, однако, рекомендовал своим читателям спрятать от дочерей «Анну Каренину», которая якобы способна внушить юношеству ложные понятия о морали. В утопических романах «Путешественник из Альтрурии» (1894) и «Сквозь игольное ушко» (1907) Хоуэлс вновь касается фундаментальных принципов толстовского учения, но истолковывает его лишь в сугубо этическом аспекте, всемерно подчеркивая необходимость воспитывать в людях «несвоекорыстные задатки», так что совершенствование нравов явится залогом прекрасного будущего. В безоблачной Альтрурии ежегодно отмечается День Эволюции: люди давно забыли о том, что такое насилие.

И все же трудно переоценить роль Хоуэлса как самого влиятельного и страстного пропагандиста Толстого в Америке. Им, в частности, была впервые высказана мысль, имеющая принципиальное значение для исследователей влияния Толстого на литературу XX в. В связи со «Смертью Ивана Ильича» Хоуэлс писал о том, что Толстой «с невиданной дотоле силой» показал человека как «частичку человечества»²³. Это наблюдение удивительно прозорливо: наверняка сам того не подозревая, Хоуэлс предсказал, быть может, важнейшую точку пересечения толстовского опыта, с одной стороны, и исканий мировой литературы нашего столетия — с другой. Впоследствии глубже и обстоятельнее скажет о том же самом толстовском завете современному искусству Томас Вулф, один из крупнейших американских писателей межвоенного двадцатилетия, очень многим обязанный Толстому как художнику. Прочитав «Войну и мир», Вулф писал, что его поразило, как тесно переплетена у Толстого «личная история со всемирной... частные судьбы предстают нам на фоне огромной панорамы жизни народов и русской жизни». Оттого «Война и мир» и была для Вулфа «величайшим из романов»²⁴.

И Хоуэлс, и Вулф говорят о новом качестве эпичности, достигнутом в произведениях Толстого, о теснейшей соотнесенности индивидуальной судьбы и социальной жизни, вовсе не являющейся только фоном биогра-

²³ Толстой и зарубежный мир. Кн. 1. С. 87.

²⁴ См.: Мотылева Т. Л. «Война и мир» за рубежом. М., 1978. С. 244.

фии персонажей, но входящей в эту биографию необходимым и решающим компонентом. Вот этой всеобщей взаимосвязи явлений, событий, конфликтов, так или иначе вбирающих в себя эпоху, которой затронуто каждое человеческое существование, прежде всего и училась на опыте Толстого литература XX в. — и Вулф, и Фолкнер, и Хемингуэй, если ограничиться американскими примерами. Н. Я. Берковский в этой связи говорит об особом «русском романе коллективной жизни нации», а применительно к Толстому — о важнейшем в его искусстве «символе всемирной, всенародной жизни людей»²⁵. Опыт крупнейших мастеров прозы нашего времени, в том числе и американских писателей, убеждает, что именно Толстой намечил магистральное направление современного реализма, в котором через искание правды объединяются индивидуальное и всеобщее, а характер, ни в чем не утрачивая своей жизненности и неповторимости, органично входит в более широкую, чем частное бытие, систему взаимосвязанных событий и отношений, делается неотъемлемой частью «всенародного» бытия.

Самому Хоуэлсу были явно не по плечу такие художественные задачи. Он лишь преодолел тенденцию, доминировавшую в последующем творческом восприятии толстовского наследия. Восторгаясь достоверностью, жизненностью, пластикой картин, создаваемых Толстым, он, однако, понял законы этого художественного мира неглубоко, а порой и ошибочно, и его стараниями Толстой превращался в дидактического повествователя, сыгравшего выдающуюся роль в становлении нового эстетического качества литературы — ее социальной содержательности.

Литературная атмосфера в США тех лет не могла не побуждать как раз к такому толкованию Толстого (примечательно, что сходным образом Хоуэлс интерпретировал и другого художника, чей опыт он считал первоначально важным для реалистической школы, — Ибсена). В суждениях Хоуэлса приглушена и смягчена разоблачительная мощь толстовского реализма, этическое и социальное значение поднятых Толстым конфликтов искусственно разделяется, а толстовская проповедь воспринята без должного критического элемента. Но уже писатели-натуралисты, выступившие в 90-е годы, пойдут гораздо дальше Хоуэлса в своем понимании Толстого едва ли не исключительно как художника, бескомпромиссно выискующего правды, какой бы горькой она ни была, и бичующего извык современной цивилизации. Для натуралистов Толстой был олицетворением социально-критического реализма в самом прямом значении этого понятия.

В яснополянской библиотеке хранится экземпляр сборника рассказов Хамлина Гарленда «Столбовые дороги» (1891), присланного Толстому его «далеким поклонником». С книгами Толстого Гарленд познакомился по совету Хоуэлса еще в юности и отзывался о них с неизменной восторженностью.

Толстой наряду с Ибсеном был для Гарленда образцом художника, стремящегося выразить народную жизнь во всем богатстве ее содержания.

²⁵ Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 42—43, 45.

На страницах эстетического трактата Гарленда «Крушение кумиров» (1894) Толстой изображен одним из предтеч литературного движения, названного «веритизмом», т. е. правдивостью. Нравственное содержание произведений Толстого не представляло для Гарленда существенного интереса. Он дорожил в творчестве русского писателя прежде всего аргументами «за преобразование общества» и толковал его прямолинейно, как того требовала «веритистская» программа.

Фрэнк Норрис, наиболее значительный представитель американского натурализма, сумел прочесть Толстого намного глубже и серьезнее. В статьях Норриса Толстой выступает как художник, бесконечно превосходящий Золя, а во многом и противоположный ему. Если Золя ограничивался достоверностью, то Толстой — искатель Правды. Для Норриса и вообще для американских натуралистов это не были синонимы. Норрис четко разграничивает фактографизм и социальную актуальность материала, с одной стороны, и масштабность конфликтов, способность постичь «мир больших вещей» — с другой. Достоверность, пришедшая в литературу вместе с Золя, должна быть обогащена Правдой. А подлинный пример Правды в искусстве — это Толстой.

Норрис не разработал собственной эстетики, его выступления на поприще литературной теории разрозненны и носят характер скорее автокомментария, чем последовательно излагаемой программы направления, в нем и нашедшего своего крупнейшего представителя. Творческий путь Норриса продолжался всего несколько лет, его основное произведение — трилогия «Эпос пшеницы» — было завершено лишь наполовину. Оно уже не может быть истолковано только как феномен натурализма, даже учитывая американскую специфику этого течения, постоянно учитывавшего завоевания романтиков и видевшего в Ибсене и Толстом более плодотворную тенденцию современного искусства, чем доктрины и эстетические опыты Золя.

Хотя даже в лучшей книге Норриса «Спрут» (сюю открывается его трилогия) ощутимо чувствуется приверженность к эволюционной теории социального развития, явившейся краеугольным камнем натурализма, и конфликт природы с цивилизацией предстает как трагическая борьба двух несовместимых жизненных сил, существеннее тот факт, что этот роман отмечен стремлением к эпичности, понятой в толстовском духе, да и появившейся под очевидным воздействием Толстого. «Широкие просторы, необозримые дали», которые поразили в «Войне и мире» уже Хоуэлса, для Норриса были тем неотъемлемым компонентом подлинной прозы, который после Толстого не может игнорироваться ни одним серьезным романистом. И в самой «многонаселенности» художественного пространства «Спрута», и в отличающем повествование Норриса высоким искусстве типизации, и в ритмике повествования, чередующего остро-драматические сцены с пространным авторским комментарием, приобретающим то звучание публицистического фрагмента, то насыщенность лирического отступления, — в композиции романа, в его архитектонике и изобразительной системе нельзя не различить глубокого и обогащающего влияния толстовской эпики.

Особенно широко это влияние проявилось в творчестве еще одного писателя натуралистической ориентации — Стивена Крейна. «Чем ближе

держится писатель правды жизни, тем значительнее его свершения»²⁶ — так формулировал Крейн свое кредо в авторском предисловии к «Алому знаку доблести» (1895), повести, ставшей определенной вехой в литературе, которая обращена к изображению войны. Высшим образцом «правды жизни» для Крейна были «Севастопольские рассказы» и батальные эпизоды «Войны и мира». Сходство повествования Крейна о Гражданской войне с севастопольскими и бородинскими страницами Толстого было отмечено сразу же — об этом, в частности, писал Г. Уэллс²⁷. Крейн и сам назвал Толстого писателем, которым он восхищался всего больше, хотя, как бы полемизируя с Хоуэлсом, полностью отвергал значимость и художественную ценность «проповедничества», которое он находит даже в «Войне и мире». В одном из писем Крейна говорится: «Толстой для меня лучший из лучших в современной литературе. Но мне представляется, что его талант слишком жестко подчинен одной и той же цели, с которой написаны и его произведения. . . Цель эта — самоусовершенствование личности. А это всегда беспочвенная затея»²⁸.

Не раз предпринимавшиеся критикой попытки изобразить Крейна прямым учеником, а то и просто подражателем Толстого необоснованны. Крейн воспринимал Толстого достаточно критически — и не только как мыслителя, даже и как художника. Он не принимал «многословия» толстовской прозы, как не разделял и тяготения русского писателя к целостному, многогранному изображению человека на войне. Поэтика натурализма, оставившая заметные следы в повести Крейна, хотя и не исчерпывающая ее художественной природы, требовала гораздо большей, чем у Толстого, сконцентрированности на каком-то одном доминирующем ощущении, в котором раскрывается и «механизм» изображаемого события, и коренное свойство описываемой личности, ее природное существо. Такой доминантой у Крейна стал страх, только усиливающийся у романтически настроенного юноши-волонтера, по мере того как война открывается ему «в настоящем ее выражении». А вторым «сквозным» мотивом повествования становятся насилие, жестокость, смерть, сделавшаяся будничной реальностью и определяющая облик «среды», в которой существует герой «Алого знака доблести», как — в дальнейшем — и персонажи сборника рассказов «Раны в дождь» (1900), созданного под непосредственным впечатлением Крейна от испано-американской войны.

По характеру повествования Крейн не близок Толстому — скорее здесь можно говорить об определенном созвучии его поисков батальной живописи Верещагина и поэтики импрессионизма. Тем не менее военная проза Крейна была бы невозможна без предшествующего ей опыта Толстого. Сделать такое утверждение позволяют не те или иные сюжетные переключки или стилистические параллели, обнаруживаемые при сопоставлении Крейна и Толстого. Важнейшее значение приобретает сам созданный ими обоими образ войны, как и исходная творческая установка произведения. Военные рассказы Крейна и его знаменитая повесть не прикрито полемичны по отношению ко всевозможным попыткам мифоло-

²⁶ Крейн С. Алый знак доблести. Рассказы. Л., 1935. С. 4.

²⁷ См.: Васильевская О. В. Творчество Стивена Крейна. М., 1967. С. 151—152.

²⁸ Crane S. Letters. N. Y., 1960. P. 78.

гизировать реальность: романтическая героиня вызывает у него такое же недоверие, как сентиментальная мелодрама, а любой однозначный, схематичный подход к изображению войны объективно равняется самим характером этого изображения, пусть писателю и приходится при этом вступать в конфликт со своими же натуралистскими художественными принципами.

У Крейна драматизм войны предельно будничен, страдание лишено всякой патетики и красочности, героиня оказывается только такой же непредсказуемой случайностью, как и причудливые ситуации обывательской жизни. Такой демифологизацией войны Крейн осуществил в «Алом знаке доблести» свое стремление к «правде жизни» — неоспоримо толстовское и по духу, и по особенностям творческого воплощения. Другое дело, что, воспринимая войну как «самую обычную жизнь», Крейн делал из этой предпосылки выводы, с которыми Толстой никогда бы не согласился. Для американского прозаика жестокость войны была метафорой той жестокости, которую Крейн в духе спенсеризма был склонен считать некой противоестественной нормой миропорядка. На страницах «Алого знака доблести» возникает обобщенный образ современной действительности, «машинерии вселенной», как сказано у самого Крейна. Историческая атмосфера кануна XX в. во многом объясняет подобное умонастроение, как объясняет она и последовательный антивоенный пафос Крейна, хотя в «Алом знаке доблести» речь идет о событии, для американской жизни столь же важном, каким была Отечественная война 1812 г. для русского общества. Гений Толстого, среди прочего, проявился и в том, что его творчество могло становиться стимулом и опорой даже для писателей, выразивших проблематику гораздо более поздней — по сравнению с «Севастопольскими рассказами» и периодом работы над «Войной и миром» — эпохи, исходивших из совсем иных особенностей национальной действительности, да и придерживавшихся взглядов, глубоко чуждых толстовским. Пример Крейна — одно из наглядных тому подтверждений.

Для американских прозаиков XX в., писавших о войне, Толстой как баталист уже не мог существовать вне того переосмысления заложенной им традиции, которое было предложено Крейном. Духовному опыту поколения, прошедшего первую мировую войну, крейновское видение воюющего человека было, конечно, ближе, чем толстовское. Та же идея «машинерии вселенной», бездушная, механичность убийства и человеческой обреченности заняла центральное место и у Дос Пассоса в «Трех солдатах», и у Фолкнера в «Солдатской награде», и во многих ныне забытых романах о войне, которые вызвали острый интерес в 20-е годы. Толстой незримо или очевидно присутствовал в них всех, но уже не как непосредственное влияние, а как художник, заложивший традицию, во многом видоизмененную Крейном.

Очень характерны в этом отношении высказывания о Толстом, принадлежащие Хемингуэю. В очерке «Пишет старый газетчик», в «Зеленых холмах Африки», а потом и в предисловии к антологии «Люди на войне» Хемингуэй повторял, в сущности, одну и ту же мысль: у Толстого нужно учиться «писать как можно правдивее, честнее, объективнее и скромнее», он непревзойденный мастер батальной прозы, его описания боя — и в «Севастопольских рассказах», и в «Войне и мире» — прекрасны,

но «рассуждениям великого графа» доверять невозможно, поскольку «его тяжеловесное, мессианское мышление» не становится фактом искусства²⁹. Толстой и Крейн сопоставлены в предисловии к «Людам на войне» напрямую, и Хемингуэй убедительно доказывает, что между героем «Алого знака доблести» и Петей Ростовым нет ничего общего, кроме того, что оба они совсем юными оказываются на войне, о которой ничего не знают. При этом Толстой сохраняет атмосферу «счастья, свежести и благородства», в то время как Крейн с первых же страниц пагнетает ощущение чудовищности и вместе с тем обыденности войны. Такое ощущение преследует и читателя книг самого Хемингуэя — «В наше время», «Прощай, оружие!».

Но примечательно, что образцом правды в искусстве для Хемингуэя все-таки остается Толстой. Существенно расходясь и с философскими воззрениями, и с творческими принципами русского писателя, Хемингуэй постиг в наследии Толстого самое главное — «превосходное, проникновенное и правдивое изображение жизни и народа», иными словами, способность охватить огромное, эпическое событие, каким всегда является национальная или мировая война, в его целостности, достигая «абсолютной правды», которая требует поистине широкого писательского кругозора. Это был образец, которому должен следовать настоящий художник. Однако Хемингуэй считал, что поэтика Толстого в «Войне и мире» уже не может быть воссоздана современным писателем, имеющим дело с иным материалом, да и в целом не способным обладать тем кругозором, каким обладал Толстой.

Здесь далеким отголоском повторилась мысль, выраженная Генри Джеймсом еще в 1897 г. в предисловии к тургеневскому тому издававшейся в США «Библиотеки лучших образцов мировой литературы». Сопоставляя Тургенева и Толстого, Джеймс писал, что в первом случае перед нами «романист из романистов и романист для романистов» — художник, твердо знающий природу и возможности своего дарования, не страшющийся признать, что оно не безгранично, и «с терпеливым упорством», «наметанной рукой» наносящий все новые и новые «отчетливые узоры» на полотно. Толстой же — это «безбрежный океан жизни». Знакомство с ним потрясает, «и тем не менее его имя не связано в нашем представлении с тем непреходящим очарованием художественного метода, с тем чудом искусства, которое светит нам совсем рядом в творениях его предшественника. Толстой — зеркало величиной с огромное озеро, гигантское существо, впрягшееся в свою великую тему — вся человеческая жизнь! — точно слон, который тащит не один экипаж, а целый каретный сарай. Сам он — грандиозен и вызывает восхищение, но не вздумайте следовать его примеру: учеников, которым не дано его слоновой мощи, он может только сбить с дороги и погубить»³⁰.

К этому суждению о Толстом неоднократно возвращались и сам Джеймс, и многие его последователи — как в литературе, так и в критике. В свою очередь оно объективно совпадает с оценками, высказывавшимися Тургеневым и Анненковым еще в ходе публикации «Войны и мира».

²⁹ Толстой и зарубежный мир. Кн. 1. С. 157—159.

³⁰ Джеймс Г. Указ. соч. С. 526.

Различие — и существенное — в том, что Джеймс ни на минуту не ставит под сомнение эстетическое совершенство «Войны и мира», где, по его выражению, явлено «исключительное единство всех соотношений». Ему лишь представляется, что подобное совершенство — при том, что «пропорции подавляюще огромны», — могло быть достигнуто только гением Толстого, уникальным по масштабу и по характеру, оттого и не могущим служить примером для других художников. Ведь гении единичны, а «чудо искусства», обнаруживаемое у Тургенева, способно стать творческой школой для каждого прозаика.

Джеймсу казалось, что у Толстого не будет подлинно творческих восприимчивых в литературе XX в. В этом он ошибся. Но такая констатация не снимает самой проблемы, как, по справедливому замечанию Д. М. Урнова, вовсе не достаточны в качестве свидетельств мирового значения Толстого указания на ту громадную роль, которую его искусство сыграло в творческом становлении Голсуорси, Мартенса дю Гара или Драйзера и других западных писателей толстовской традиции³¹. Джеймс коснулся одной из фундаментальных проблем самосознания литературы. После Толстого эта проблема уже не могла формулироваться так, как она стояла до «Войны и мира». В самом деле, при бесконечно усложняющейся современной действительности возможен ли целостный и исчерпывающий ее охват, единство индивидуального и всеобщего, как в художественной вселенной Толстого? Собственно, споры об актуальности художественного опыта Толстого для нашей эпохи неизменно возвращаются именно к этой теме, впервые поставленной Джеймсом.

Для самого Джеймса и для американских литераторов конца прошлого века размышления о том, учиться у Толстого или у Тургенева, были размышлениями о разных типах реализма и о том, какой из них должен стать преобладающим. Позиция Джеймса, отдавшего безусловное предпочтение реализму тургеневского типа, была подкреплена его крупными творческими свершениями. Этого нельзя сказать о позиции Хоуэлса, для которого вершиной реализма столь же безоговорочно был Толстой. Но Хоуэлс, чье литературное дарование было слишком скромным, чтобы опровергнуть выводы Джеймса о том, что Толстой останется великим, но нетипичным, далеким от магистралей художественной жизни, тем не менее оказался прав, если взглянуть на давний спор в свете опыта, накопленного литературой США за прошедшие с той поры восемь десятилетий. В своих высших завоеваниях, идет ли речь о фолкнеровской «саге», посвященной Йокнапатофе, или о Стейнбеке и «Гроздях гнева», или о Хемингуэе и его испанском романе, или о Вулфе, настойчиво сближавшем — до полного слияния — понятия «моя жизнь» и «Америка», литература США как раз и стремилась по-толстовски соединить человека и человечество, обретая то качество современной эпичности, которое в прозе Толстого получило свое высшее эстетическое выражение. Можно спорить о том, насколько это ей удалось в каждом конкретном случае, но бесспорна сама направленность поиска, сам характер исходной творческой задачи, постигаемой в прямой полемике со взглядами, выраженными

³¹ См.: Урнов Д. М. Толстой, западная литература XX века и проблема эпической цельности сознания // Л. Н. Толстой и современность. М., 1981. С. 154—155.

Джеймсом. И в этом смысле Толстой является одним из тех творческих ориентиров, которые обладают особенно большой и непреходящей притягательностью для американской литературы нашего столетия.

О Чехове начали много писать в США только в 20-е годы, и главным образом — о чеховской драматургии: слишком велико было впечатление от спектаклей Художественного театра, игравшего за океаном в сезоне 1923 г. История американского восприятия Чехова, прослеженная в нескольких работах, богата фактами, заслуживающими серьезного осмысления, которое, впрочем, пока остается задачей будущих исследователей.

Напомним основные вехи этого процесса. Первый рассказ Чехова был опубликован в переводе И. Хэпгуд в 1891 г. («Дома»), первый критический отклик появился еще через восемь лет, а спустя десятилетие американские читатели получают возможность основательно познакомиться и с прозой, и с театром Чехова — уже существуют и сборники рассказов, и переводы основных драматургических произведений. К этому времени имя Чехова постоянно встречается на страницах литературной периодики, но по преимуществу оно лишь упоминается в статьях, где речь идет о «русском феномене» как некой художественной целостности.

Новаторство Чехова осознавалось в США отчетливо, но потребовалось немалое время, чтобы приблизиться к глубинным особенностям чеховской поэтики и всего созданного в его произведениях образа действительности. Как правило, дело сводится к подтексту, рассматриваемому в качестве нового и перспективного стилистического приема, но и не больше. По этой линии шли сопоставления Чехова с О'Нилом в драме, с Шервудом Андерсоном и Хемингуэем — в прозе. «Триумф невысказанного» — характеристики в таком роде можно часто встретить в посвященных Чехову работах вплоть до последнего времени. У Дж. Гасснера, Ф. Фергюсона, в наши дни у Дж. Л. Стайна и К. Креймера повторяется мысль о том, что «непроизнесенный диалог» — существеннейшая черта и прозы, и драматургии Чехова, далеко отошедшего от бытовавших в его эпоху концепций трагического и смешного, как и от тогдашних представлений о границах того или иного жанра. В книге Ф. Фергюсона «Сущность театра» (1949), содержащей подробный анализ «Вишневого сада», особо отмечена «полная свобода от механической интриги и рассудочной последовательности», показана новая диалектика «необходимого» и «случайного» в чеховской художественной системе и сделан вывод, что пьесы Чехова представляют собой реалистическую драму в ее самом чистом и последовательном выражении³². А в исследовании К. Креймера «Хамелеон и мечта» (1970) сходным образом рассмотрена чеховская проза — как явление не столько повествовательного, сколько поэтического искусства, не нуждающегося ни в сюжетности, ни в авторском комментировании, ни в продуманной концепции изображаемого времени или среды, «просто представляющего собой попытку ухватить внутреннюю сущность коллизии, словно бы известной и не зависящей от процессов изменения и развития»³³.

³² См.: Лит. наследство. М., 1960. Т. 68. С. 787.

³³ Kramer K. D. The Chameleon and The Dream: The Hague-Paris, 1970. P. 27.

У нас подобный взгляд на природу искусства Чехова высказывался еще в 20-е годы Б. М. Эйхенбаумом. Впоследствии он подвергся всестороннему анализу, выявившему как его сильные, так и слабые стороны. Существенно, однако, понять, отчего такой подход к проблеме чеховского новаторства стал преобладающим в американской критике. Дело, видимо, в том, что писавшие о Чехове не могли не учитывать особенностей восприятия его творчества самой литературой США, характера его воздействия на американскую новеллу, американскую драму. А это влияние было, в первую очередь, связано с идеей подтекста, понимаемого тем же Андерсоном или, например, Теннесси Уильямсом — писателями, более всего обязанными Чехову, — разумеется, не просто как стилистический прием, но как эстетическая концепция, выражающая определенное мироощущение, особое видение действительности.

В книге К. Креймера — в целом весьма уязвимой по своим идейным построениям — Чехов наряду с Мопассаном и ранним Джойсом представлен как художник, покончивший со всякой «риторичностью» в литературе и создавший принципиально новый тип повествования. Таким он являлся уже и для первых своих американских восприимчивых, причем они выделяли Чехова даже на фоне действительно ему близкого Мопассана, лишь в чеховском подтексте обнаруживая новое художественное качество, то, в котором ощутила острую потребность литература США к концу 10-х годов. Тогда, под впечатлением от громадной исторической встряски, какой была заканчивавшаяся мировая война, и родилось так ярко донесенное Хемингуэем в романе «Прощай, оружие!» ощущение пустоты всех высокопарных слов, дали себя почувствовать ненависть к «риторике» и жажда трезвого, честного самоанализа. Тогда, быть может, впервые с такой отчетливостью определилось понятие «поколения», обладающего собственной судьбой и собственным пониманием вещей, которое резко его отделило от предшественников, и, восстанавливая свою духовную биографию, это поколение переживших мировую войну начало по-новому открывать реальность захолустья, провинции, крохотных безликих городков, где оно росло и формировалось, по-новому увидело обыденность.

Для реалистической литературы, стремившейся выразить умонастроение, присущее этому поколению, опыт Чехова был неоценимо важен. Чехов стал следующей — после Толстого — важной вехой в истории «русского вторжения» в американскую художественную жизнь. Освоение его уроков совпало с периодом глубоких качественных изменений, наблюдавшихся в американской литературе на исходе 10-х годов и связанных с творчеством Андерсона. О'Нила, а чуть позже — писателей «потерянного поколения». Тургенев и Толстой воздействовали главным образом на развитие романа — теперь пришло время существенного обновления столь традиционного для литературы США жанра, как новелла, и начиналось становление реалистической драмы, лишь с приходом О'Нила сделавшейся явлением большого искусства. И чеховские художественные принципы оказались как нельзя более созвучными задачам, осознанным к концу 10-х годов американской литературой.

Как показало время, это не было скоропреходящее явление. На рубеже 10—20-х годов Чехов был актуален в особенности, но художественныеобретения той поры доказывают свою жизнеспособность вплоть до наших дней.

и притягательность Чехова не только не ослабевает — она растет. Этому вовсе не препятствует, скажем, ни усиленный интерес к наследию Достоевского, примерно с середины 20-х годов ставшему для американской литературы областью постоянных творческих параллелей, а то и прямых заимствований, ни растущее воздействие Гоголя, которое можно наблюдать в американской прозе последних полутора-двух десятилетий. Дело в том, что определенные эстетические нормы, выработавшиеся в новелле и драме под несомненным воздействием Чехова, с ходом времени лишь приобретают характер художественного закона — настолько они органичны для литературы XX в. Они способны обогащаться, но заведомо бесплодными оказывались попытки модернистской литературы трансформировать их до неузнаваемости или попросту «отменить».

Особенно хорошо это видно на примере американской драмы. «Чеховский элемент» в драматургии О'Нила, ее подлинного основоположника, отмечался многократно, да он, что называется, виден и невооруженным глазом — и в коллизиях, привлекавших американского автора, и в его психологизме, во многом основывающемся на подтексте чеховского образа, и в той иллюзии жизненной достоверности, прямой опознаваемости показываемых событий, которая создана неподчеркнутой условностью сценического действия. Разумеется, О'Нил не может быть причислен к драматургам чеховской школы: его искусство не только синтезировало искажения европейской драмы, подчас очень далеко отходившие от устремлений Чехова, но и привнесло в театральную литературу глубоко специфические новые черты. Речь идет о том, что опыт Чехова вошел в эту эстетику как важный и необходимый компонент — один из тех, которые принципиально отличают драму XX в. С течением времени у О'Нила усиливалось тяготение к символической обобщенности драмы, к чистой трагедийности, к мифологическому параллелизму. Все это чуждо чеховским принципам. Но и у позднего О'Нила традиция, установленная Чеховым и Художественным театром, — Артур Миллер определяет ее как «чувство равновесия» — все так же ощутима. Впрочем, это можно сказать едва ли не о всей американской драме начиная с 20-х годов.

Суть дела не сводится к прямым перекличкам, хотя и их можно обнаружить и у Клиффорда Одетса, и у Пола Грина, и особенно у Теннесси Уильямса. Определяя значение Чехова для театра XX в., Артур Миллер — драматург, в принципе от него далекий, — справедливо писал в 1958 г., что неверно рассматривать чеховские пьесы как «психологические этюды» — в них есть «критическая точка зрения», а вместе с тем они лишены «подтасовки», упрощенного разделения персонажей на положительных и отрицательных, основных и малозначительных, как лишены и прямолинейных авторских деклараций, подчеркиваемых специфическими средствами театра с его «условно-сжатым временем» и «неизбежными искажениями»³⁴. Миллер находил устаревшей проблематику пьес Чехова, как и выраженное в них мироощущение, — с этим его утверждением невозможно согласиться. Но в его статье подчеркнуто то основное завоевание чеховской драматургии, без которого иным был бы весь облик театра XX в., — способность создавать непрерывную линию действия, в которое

³⁴ Лит. наследство. Т. 68. С. 794—796.

вовлечены все его участники, простор для импровизирования жизни человеческого духа. Поразившие американских зрителей спектакли МХАТ были важнейшим толчком для национальной драматургии, по сей день испытывающей сильное влияние чеховского театра.

В прозе воздействие Чехова прослеживается не менее отчетливо. Здесь первоначально важно «посредничество» Шервуда Андерсона, в чьих книгах «Уайнсбург, Огайо» (1919), «Триумф яйца» (1921), «Конь и люди» (1923) как раз и осуществлялся переход от остросюжетной новеллы, какой она была представлена у По, Твена и О. Генри, к рассказу чеховского типа. Естественно, что это был не просто отказ от одной традиции и ее замена совершенно иной творческой системой. Андерсон попытался осуществить синтез, при котором отличающая новеллу гротескность, как и ее динамизм и острый драматизм, соединились бы с правдой «переплетения человеческих отношений», так восхищавшей писателя у русских прозаиков, прежде всего у Чехова. Художественный результат оказался не только убедительным и своеобразным, но и существенно важным для всего последующего развития американского рассказа, да, пожалуй, и самого повествовательного искусства. Школу Андерсона прошли и Хемингуэй, и Фолкнер, и Вулф, и Сароян, она чувствуется по сей день в творчестве таких крупных современных прозаиков, как Андайт и Хеллер.

В складывавшейся новой повествовательной структуре существенным было стремление отойти от «остроумного сюжета, различных трюков и фокусов», лишь раздражавших Андерсона и писателей его ориентации, преодолеть или глубоко спрятать художественный прием и создать законченную иллюзию абсолютной достоверности всего описываемого — «как в жизни». Короткий и на вид случайный эпизод должен был обнажить глубокие пласты действительности. Подтекст значил не меньше, чем текст, порою — значительно больше. Получала подтверждение знаменитая чеховская формула: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать».

Менялись канонические пропорции, которыми определялся сам жанр новеллы. Иерархия жизненных ценностей перестраивалась. В рассказах Андерсона первоначально важны психологическая углубленность и ослабленность событийного плана. Происшествия у него будничны, как правило, неинтересны, зато кульминации и финалы неожиданны, подчас — подчеркнуто гротескны и строго подчинены сквозной теме измученности людей, однообразия и скуки будней, мучительной бесцельности существования. Заимствования из арсенала новеллы характерно американского образца, по сути, лишь помогают глубже и острее выявить проблематику, поминутно вызывающую ассоциации то с «Архиерсеем», то с «Неприятностью», то со «Скудной историей».

Сароян, в чьем творчестве нашли особенно многочисленные отголоски и чеховский опыт, и эксперименты Андерсона, впоследствии очень точно определил сущность подобных устремлений, да и само значение Чехова для американской литературы. Как и многих писателей андерсоновской «школы», Сарояна восхищает в Чехове «серьезность» высокого искусства, основывающегося на «скрупулезной точности каждой детали». И еще — «отточенность стиля, передающего и глубокую печаль, и замечательный

юмор»³⁵. Легенда об «индифферентном» Чехове в Америке не привилась, вопреки стараниям некоторых критиков. Литература, самостоятельно открывшая для себя чеховский мир, восприняла его как глубоко одухотворенный мир подлинных переживаний и исключительно жизненных конфликтов, чья сложность и достоверность лишь особенно захватывают оттого, что здесь заведомо невозможны никакая патетика и публицистичность. Андерсон говорил, что у русских писателей жизнь чувствуется на каждой странице. А Сароян отметил, что у Чехова его всего больше поражает особый тип личности, ощущающий и в авторе, и в его героях, умеющих в окружающей будничности распознать не только уродства, но и вечное человеческое стремление к добру и счастью.

Эти наблюдения над чеховской поэтикой не остались без отзвука в самом творчестве обоих писателей. «Уайнсбург, Огайо» изображает тягучую будничность, безликость провинциальной жизни, но в этой «книге о гротескных людях» с их тщетными попытками разорвать паутину повседневности и переменить свою нелепую судьбу все время отчетлива поэтическая нота, пробивающаяся в размышлениях повествователя — Джорджа Уилларда, начинающего литератора и репортера. За намеренной приглушенностью, тусклостью красок ощутима мечта Андерсона о жизни гармоничной и радостной, одухотворенной и человеческой. Потом то же самое единство поэтичного и гнетуще обыденного, даже жестокого образует специфическую эмоциональную гамму повествования Хемингуэя в рассказах, составивших книгу «В наше время». Оно будет чувствоваться и у Фолкнера в «Солдатской награде», даже в «Святынище», как ни сумрачен колорит этих произведений. Чеховская интонация органично войдет в американскую прозу 20-х годов, как найдут в ней широкое продолжение некоторые главенствующие принципы чеховского повествования: бесфабульность, минимум авторского комментария, подтекст, стремление полностью раствориться в персонажах, поскольку писатель «должен говорить и думать в их тоне», и т. д.

Андерсон первым создал целостный и объемный образ эпохи, начавшейся вслед за историческими потрясениями 10-х годов. И произошло это под знаком осмысления чеховского опыта. Влияние Андерсона на поколение, вступавшее тогда в литературу, было огромным, подавляющим — это не могло не привести к размежеванию, к творческим конфликтам, памятниками которых остались в литературе романы-пародии, где Хемингуэй («Вешние воды») и Фолкнер («Москиты») стремились освободиться от слишком навязчивого андерсоновского присутствия в собственном творчестве. В какой-то степени это им обоим удалось, но Чехов, постигнутый самостоятельно, а еще больше — через ученичество у Андерсона, оказался школой, к которой они оба (Хемингуэй — особенно) вернутся еще не раз. Иначе и не могло быть, потому что именно Чехову всего больше обязана своим становлением поэтика, которая, выжившая в «Уайнсбурге, Огайо», озаменовала на хронологическое, а истинное начало XX в. в американской прозе и продолжает развиваться вместе с реалистической литературой США.

Русско-американские литературные контакты на рубеже XIX — XX вв.,

³⁵ Kramer K. D. Op. cit. P. 85.

конечно, не носили одностороннего характера. В России с возрастающим интересом следили за американской литературой, и подлинные ценности, накопленные ею, не пропадали втуне для русской художественной культуры, шла ли речь об Эдгаре По, или Уитмене, или Лондоне, или Твене. Подлинный диалог двух национальных культур — это всегда активный процесс, о котором писал М. М. Бахтин: «Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины»³⁶.

Вопросом, который ставила русская культура того времени перед американской, был прежде всего вопрос о реализме, его сущности и многообразии его типов и форм. Роль русской классики для литературы США была в этом отношении громадной. На этом примере наглядно проступает мировое значение нашего художественного опыта. И вместе с тем, затронув проблему того отклика, который вызывала в США русская литература, всматриваясь в предложенные там истолкования ее образов, поэтики, изобразительных средств, творческих принципов, мы обнаруживаем некоторые «смысловые глубины», быть может, пока еще не до конца нами осознанные в собственном культурном наследии.

³⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 484.

РУССКАЯ КЛАССИКА И ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1

Литературный диалог России и Японии начался спустя два десятилетия после незавершенной буржуазной революции Мэйдзи (1868). Но встреча и диалог могли состояться еще раньше. В 1853 г. на фрегате «Паллада», направленном к берегам Японии с дипломатическими целями, находился уже хорошо известный в то время писатель И. А. Гончаров, участвовавший в экспедиции в качестве секретаря адмирала Путятина.

Желая выведать причины прихода русских, таможенные чиновники задавали только два вопроса: «Не привезли ли мы, — пишет Гончаров, — потерпевших кораблекрушение японцев, потом: не надо ли нам провизии и воды — две причины, которые японцы только и считали достаточными для иностранцев, чтобы являться к ним, и то в последнее время». В этих условиях о литературных контактах не могло быть и речи. Гончаров не мог тогда и думать, что спустя три с небольшим десятилетия, в 1888 г., т. е. еще при жизни писателя, японцы уже переведут его классические романы «Обломов» и «Обрыв»¹. А годом раньше, в 1887 г., в Японии появится первый реалистический роман «Плывущее облако» и его автор Фтабатэй Симэй назовет того же Гончарова одним из источников, к которым он обратился при создании своего знаменитого произведения.

Не слишком ли это последние всходы на столь скудной, на первый взгляд, почве? И как могли ужиться столь быстро две такие разные художественные системы? И главное: что, собственно, дало японцам освоение русской литературной традиции?

Утверждают, что «открытие» Японии, состоявшееся в середине XIX в., было насильственным. Оно было действительно насильственным для токугавских феодальных правителей, заперших страну на замок. Но оно не было таковым для японцев, уже усомнившихся в том, что Япония — это центр земли. А таких было не мало. Во «Фрегате „Паллада“» Гончаров пишет об одном из таких японцев: «Бедный, доживешь ли ты, когда твои соотечественники, волей или неволей, пустят других к себе или повезут своих в другие места? Ты, конечно, будешь из первых. Этот Нарабайоси 2-й очень скромно, задумчив; у него нет столбняка в лице и манерах, какой замечен у некоторых из японцев, нет также самоуверенности многих, которые совершенно довольны своею участью и ни о чем

¹ Отрывки из указанных романов Гончарова были переведены Фтабатэем, но не были опубликованы при жизни японского писателя. Они вошли в 4-й том Полного собрания сочинений Фтабатэя (Токио, 1913). Японский исследователь Савада Кадзухико в статье «Гончаров и Фтабатэй» (Ежегодник сравнительной литературы, Токио, 1981. № 17) указывает, что эти переводы были сделаны Фтабатэем в 1888 г.

больше не думают. Видно, что у него бродит что-то в голове, сознание и потребность чего-то лучшего против окружающего его... И он не один такой. В этих людях будущность Японии и наш успех».

Но брожение умов началось гораздо раньше. При всей экономической и культурной отсталости Японии во второй половине XVIII в. уже созревают условия для зарождения ранней просветительской мысли.

В 1720 г. в Японии был издан закон о разрешении ввоза «варварских» (т. е. европейских) книг, преимущественно — из Голландии, по прикладным наукам (астрономии, медицине и т. д.). Изучение западной науки, осуществляемое «сверху», преследовало цель укрепления феодального государства. Так, Сакума Сёдзан и его сторонники рассчитывали быстро ликвидировать отсталость страны путем ввоза с Запада оружия, заимствования военных знаний, с тем чтобы, став на ноги, двинуться на Запад. Функции западной науки были строго ограничены: эта наука не должна касаться внутренней сути восточного человека. Западной философии человека Сакума Сёдзан противопоставил лозунг: «Мораль Востока, техника Запада». Ввоз западной общественно-политической и художественной литературы по-прежнему находился под запретом.

Однако с картами и глобусами Нидерланды, утвердившие у себя республику, принесли в Японию и новые идеи. Расширение умственного кругозора способствовало постепенному освобождению японца от феодальных догм и средневековых предрассудков, он стал рассматривать себя в единении со всем миром. К тому же развитие естественных наук благоприятствовало становлению материалистического мировоззрения у японских мыслителей.

Опираясь на гелиоцентрическую теорию Коперника, перенесенную в Японию в 1792 г., Ямагата Банто пишет знаменитый трактат «Сновидение» (1802—1820). С позиций «естественного закона», который движет миром, он подвергает критике не только средневековое суеверие, но и буддизм с его учением о потусторонней жизни, ставший существенным элементом японского мировоззрения с VI в.

В это же время другой приверженец учения Коперника Сима Кокап (1738—1818) запишет в дневнике: «Прожив 70 с лишним лет, я впервые узнал, что такое человек... У вселенной нет ни начала, ни конца. Родается бесчисленное множество людей и среди них я — неповторимое, единственное я»².

Новые веяния времени отразились и в просветительской сатире Андо Сёэки и в повести Хирага Генная «Жизнеописание весельчака Сидокэна» (1763), которую нередко сравнивают с «Путешествием Гулливера» Свифта.

Кажется, общественно-философская мысль Японии на рубеже XVIII—XIX вв. стремится разрешить сразу две задачи: Возрождения и Просвещения. На смену традиционным представлениям о бренности человеческого бытия приходит осознание закономерности жизненного устройства, осознание назревшей необходимости освобождения человека от многовекового феодально-сословного унижения.

² Цит. по: *Итадзава Такэо*. Нихон то оранда (Япония и Голландия). Токио, 1955. С. 159.

Однако незрелость складывающихся буржуазных отношений и жесточайшая феодальная цензура обусловили крайне суженную базу для развития идей нового времени. Сугиура Мимпэй в книге «Литература накануне революции Мэйдзи» (1967) восклицает: «Если бы мы имели художественный вариант „Сновидения“ Ямагата Банто!» Но его не было. В литературе по-прежнему господствовал жанр «гэсаку» — развлекательного чтива, забавляющего публику, выставяая на смех глупого и ленивого от рождения крестьянина.

Хотя новая идеология и не оказывала определяющего влияния на ход развития японской литературы вплоть до революции Мэйдзи, но она уже указывала, в каком направлении двигалась японская мысль в недрах позднего средневековья. После буржуазной революции Япония за короткий срок смогла осуществить коренные преобразования страны потому, что они были подготовлены предыдущим развитием этой мысли.

Если бы было иначе, европейская литература не нашла бы столь мощного встречного течения в Японии сразу же после революции Мэйдзи. «Открытие» страны, в сущности, не было «насильственным», оно было результатом развивающейся национальной жизни.

Новая японская литература не могла сложиться на базе развлекательной прозы «гэсаку» или дидактического романа XVIII — первой половины XIX в. Крупные сдвиги в японской общественной жизни, происшедшие после революции Мэйдзи, поставили японскую литературу перед необходимостью радикального обновления творческого метода, художественных форм и традиций. Этой потребностью новой японской литературы в первую очередь и объясняется широкое обращение японских писателей к опыту европейских литератур.

Как воспринималась русская классика в Японии на этом начальном этапе литературных связей с Европой?

Первые книги русских писателей, переведенные на японский язык, были восприняты так же, как и ученая литература, в рамках общепросветительских интересов. И «Капитанская дочка» Пушкина в переводе Такасу Дзискэ (1883), и отрывки из романа «Война и мир» Толстого в переводе Мори Тая (1886) интересовали читателей главным образом с точки зрения быта и нравов европейцев, литературного влияния они тогда не имели. Переводы выполнялись в традиционно-риторическом стиле: «Сердце цветка и думы бабочки. Удивительные вести из России» — таково было заглавие пушкинской повести. В 1886 г. перевод «Капитанской дочки» был переиздан и вышел под другим названием: «Сказание о Смите и Мари. Русская любовная история».

В монографическом труде «Пушкин в Японии» (1984) А. И. Мамонов, предлагая иной перевод японского подзаголовка пушкинской повести — «История русской любви», пишет: «Это была не просто „русская любовная история“, каких много, т. е. одна из них, но история именно „русской любви“, резко отличной от привычного представления читателей о своей японской любви»³.

Однако вряд ли японские читатели тех лет воспринимали «Капитанскую дочку» как историю именно «русской любви», имея в виду «истинно

³ Мамонов А. И. Пушкин в Японии. М., 1984. С. 165.

русские характеры». Такасу Дэисэ в предисловии к переводу «Капитанской дочки» пишет скорее об общности человеческой натуры: у людей нет сильнее любовных страстей — ни на Западе, ни на Востоке. Тем не менее, сравнивая пушкинскую повесть с произведениями японских авторов «гэсаку» о легковесных и непристойных любовных похождениях, он пишет, что «европейские (а не конкретно русские. — *К. Р.*) любовные романы волнуют читателей глубиной изображения чувств влюбленных. Вот почему любовный роман пользуется там успехом»⁴. Пушкинская повесть, несомненно, воспринималась в Японии в плане общеевропейских культурных традиций, читатели тех лет были еще далеки от осмысления особенностей русского характера, именно «русской любви». Об этом говорит и само японское название пушкинской повести: героям «русской любовной истории» даны английские имена — Смит и Мари.

Пушкинская трагедия «Борис Годунов» в переводе Дзангацу Ан, опубликованная в 1893—1895 гг., также не вызвала должного отклика в Японии.

Как интерпретировала смысл пушкинской трагедии японская критика тех лет? Саганоя Омуро в очерке «Капля в океане русской литературы», напечатанном в 1894 г., т. е. параллельно с публикацией японского перевода «Бориса Годунова», специально останавливается на разборе пушкинской трагедии: «Борис Годунов» — это «пьеса о судьбе вероломного захватчика власти, коварного, двуличного разбойника». Он — «преступник, осквернивший закон Неба». «Всевышний карает зло злом — такова его воля»⁵. Не понял сути пушкинской трагедии и переводчик. Хотя он и пишет в послесловии к своему переводу, что стремился показать «образец русской драмы», но его интересовала главным образом интрига и авантюра Дмитрия Самозванца⁶. Японское название пушкинской трагедии — «Пжецаревич» — уже само говорит о том, как воспринимал пьесу переводчик.

«Борис Годунов» в японском переводе печатался из номера в номер в журнале «Уранисики», выпускаемом русской православной миссией в Токио. Идея кары за цареубийство, несомненно, была близка журналу; во всяком случае, центральная в трагедии «Борис Годунов» проблема отношения между народом и властью, о решающей роли «мнения народного» не была замечена и осмыслена японской критикой тех лет. Кроме того, журнал «Уранисики» был просветительским журналом для женщин. Он представлял женскую православную семинарию в Токио и имел довольно узкую читательскую аудиторию. Вряд ли можно объяснить обращение японского переводчика к пушкинской трагедии тем, что «именно растущая потребность общества в произведениях, пронизанных освободительным духом, обусловила и перевод первой исторической народной трагедии „Борис Годунов“»⁷.

В Японии, как и на Западе, Пушкина стали изучать по-настоящему

⁴ Цит. по: Янагида Идзуми. Мэйдзи бунгаку кэнкю: (Исследование литературы периода Мэйдзи). Токио, 1965. Т. 6. С. 292.

⁵ Сигагами Соси. Токио, 1894, май. С. 42—44.

⁶ Уранисики. 1895, февраль. Т. 3. С. 48.

⁷ Мамонов А. И. Пушкинское наследие в Японии // Пушкин в странах зарубежного Востока. М., 1979. С. 103.

гораздо позже: лишь в 1936—1937 гг. выходит первое в Японии Собрание сочинений Пушкина в пяти томах.

Причину непопулярности Пушкина в Японии обычно объясняют трудностью поэтического перевода на язык иной выразительной системы. Но, по-видимому, важнее учесть то обстоятельство, что в японской литературе XIX в. происходит жанровое перемещение: на смену высокой поэзии, господствовавшей в течение веков, приходит «низкий» повествовательный жанр. Мнение японских просветителей, в том числе Фукудзава Юкити, о поэзии было единодушным: это не более как изящная безделушка. Хотя в 80-х годах в Японии и возникало движение за поэзию новой формы, но нельзя не признать, что эстетическим центром новой японской литературы стала проза. Даже драмы Шекспира переводили на первых порах в прозаическом переложении. Характерно, что японцы начали свое знакомство с творчеством как Пушкина, так и Лермонтова не с поэзии, а с прозаических произведений — «Капитанской дочки» и «Героя нашего времени» (пер. — 1892). Однотомник избранной поэзии Лермонтова выходит в Японии лишь в 1939 г.

Восприятие творчества Гоголя в Японии отличалось также сложностью и противоречивостью.

К концу прошлого века на японский язык были переведены «Майская ночь» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1893), «Старосветские помещики» (1893), «Тарас Бульба» (1895), «Портрет» (1897), «Записки сумасшедшего» (1898). Появляются и критические статьи о творчестве Гоголя.

Попытку осмыслить природу гоголевского смеха предпринял Саганоя Омуро в известном нам очерке. «Гоголь — большой мастер юмора, — пишет Саганоя, — он сам говорит, что его произведения основаны как на улыбке видимой, так и на слезах, скрытых от глаз людей. В этом их суть. В „Мертвых душах“ много смешных героев, они бесконечно суетятся из-за мелочных житейских дел. На первый взгляд, они вызывают лишь смех, но стоит только призадуматься, как смех исчезает и на душе становится грустно. В холодном смехе скрыто глубокое сострадание и горячие слезы. Внутренняя пустота и уродство действующих лиц вызывают у читателя отвращение, однако он чувствует, каким высоким идеалам подчинено у писателя изображение окружающей его действительности...»⁸

После такого отзыва о «Мертвых душах» вполне можно было бы ожидать скорого появления японского перевода гоголевской поэмы, однако этого не случилось. Критика явно опередила переводчиков и читательский спрос.

Творчество Гоголя, несомненно, оказало глубокое воздействие на Фатабэтэя Симэя и писателей его окружения. Однако на рубеже XIX—XX вв., когда в Японии развернулось движение за реализм, Гоголь, один из родоначальников русского реализма, оказался в стороне. Одну из причин этого Нобори Сёму, например, видит в различии национальных характеров⁹.

Несомненно, творческие связи Гоголя с литературой Японии имеют

⁸ Молзамаси гуса. Токио. 1897. № 10. С. 43, 44.

⁹ Нобори Сёму. Японская и русская литература // Хикаку бунгаку. Токио, 1955. С. 251.

свою специфику, но что касается различия в национальных характерах, то это не помешало Толстому, например, занять к этому времени прочное место в духовной жизни японцев. Как оттапливание японских читателей от Гоголя, так и их притяжение к нему надо объяснять, как нам кажется, прежде всего исходя из особой природы гоголевского смеха, с одной стороны, и своеобразия японской литературной традиции — с другой.

Конечно, надо учитывать и словесные барьеры. Как указывая уже Белинский, Гоголь принадлежал к писателям, наименее доступным для перевода. Сказались, вероятно, и художественные особенности его произведений: чтобы откликнуться на «Ревизора», например, читателю необходимы были и широкие знания той социальной, национально-исторической среды, на которую обращен был гоголевский смех. Без культурного контекста трудно понять природу смеха инациональных писателей. И, что самое важное, смех Гоголя мало согласуется с литературной традицией японцев.

Как известно, в литературах Запада сатирическая традиция восходит к античности, в японской же, как утверждают исследователи, «смешное» не отделилось от лирико-поэтического восприятия мира вплоть до Х в. И в последующие века, когда смех становится самостоятельной эстетической категорией, японские литераторы в качестве примера истинного смеха приводят улыбку на лице великого поэта Басё в часы созерцания природы, улыбку, которая излучается от мудрости человека, постигшего мировую гармонию. Это подобно безоблачному смеху ребенка. В смеховой культуре преобладало лирическое начало. Окадзаки Ёсиэ в книге «Стиль японской литературы» (1959) пишет, что лирика, трагедия и юмор — все они присутствуют в литературе Японии, но в качестве ее универсального стиля выступает утонченная лирика.

И совсем не случайно, что на первых порах японцы тянулись к Гоголю как к лирику, не замечая, что в произведениях писателя лиризм соединяется с юмором и сатирой. По словам Уэда Бин, японские читатели были ослеплены поэтическим шедевром Гоголя — «Майской ночью» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Повесть «Тарас Бульба» привлекает внимание также лирической насыщенностью. Изображение трагического величия человека, светлое радостное восприятие мира и глубокая скорбь — все это восхищает японцев. Они не замечали взаимосвязи лирической стихии у Гоголя с изображением обыденного, будничного.

Что касается восприятия гоголевской сатиры в Японии, то дело здесь обстоит гораздо сложнее. На протяжении веков смех означал в Японии неуважение к старшим. (Смеясь, японцы закрывают ладонью рот.) В эпоху Токугавы, когда безраздельно господствовало самурайство, родилась и поговорка: «Мужчина смеется раз в три года». И то не в обе щеки, а только в одну. В обществе, где конфуцианство узаконило иерархическую феодальную систему в качестве естественных норм общественной жизни вплоть до второй мировой войны, смех не только подвергался запрету, но и был строго регламентирован. В комических сочинениях «гэсаку», распространенных в городской литературе второй половины XVIII — середины XIX в., мишенью для насмешек и зубоскальства становится обычно ограниченность и убожество крестьян. Смех преследует главным образом цель развлекательную.

«С древних времен, — пишет Сугиура Мимпэй, — смех означал в Японии непочтительность, и даже незначительная оплошность в этикетке строго наказывалась. . . И после революции 1868 г. сохранился запрет на малейшее проявление неуважения к монарху и святыням. В такой среде не могли быть ничего более злобешего, чем смех и сатира. Бывало и так, что человека наказывали только за то, что он смеялся неодобрительно, глядя на самурая или чиновника. На такой почве сатира не могла развиваться»¹⁰.

Японские «натуралисты», выступавшие зачинателями новой литературы Японии, разумеется, боролись против косности старой литературы и морали. Отмежевались они и от «гэсаку», но, отказываясь от этих «несерьезных» комических сочинений, они обошли стороной и смеховую культуру вообще, в том числе и творчество Гоголя. Преодолея эту ограниченность японских «натуралистов» Акутагава Рюноске, творчество которого тесно связано с гоголевской традицией. Но его писательская деятельность выходит за пределы временных рамок нашей работы — это 20-е годы XX в.

2

Серьезное осмысление национального своеобразия русской литературы, «русского характера» связано прежде всего с освоением творческого опыта Тургенева, Достоевского и Толстого в Японии. Для японцев XIX в. имена этих трех классиков, собственно, и представляли русскую литературу.

В литературно-критических статьях конца 80-х—90-х годов японские писатели делают попытку выявить и устойчивые черты русского реализма, причем в его соотносительности с литературами западноевропейских стран — прежде всего Англии и Франции.

Сразу же после выхода японского перевода «Преступления и наказания» Достоевского в 1892 г. тот же журнал «Кокумин-но томо» писал: «Романы французских, английских, американских авторов уже наскучили читателям. Конечно, нельзя сказать, что среди них нет хороших книг. Но они стали такими обычными для читателя, что им перестали удивляться. . . Теперь японские читатели обращаются к писателям России, к ее молодой литературе. Жестокие картины жизни, отраженные в русском романе, вызывают интерес даже у тех, кто воспитан на изящной словесности. Но это не означает, что русский роман обладает такой художественной ценностью, которая позволит ему отеснить английскую и французскую литературы и завоевать новые сферы влияния. Думается, что это временная мода, которая пройдет»¹¹.

Хотя журнал и ошибся в литературном прогнозе (в начале нашего столетия русская литература все-таки становится самой влиятельной в Японии, вытеснив английскую и французскую литературы), но его мнение уже косвенно свидетельствует о начавшемся изменении в соотношении сил русской и западноевропейских литератур в сфере их влияния на литературу японскую.

¹⁰ Бунгаку. Токио, 1966. № 12. С. 16.

¹¹ Кокумин-но томо. 1892. Т. 11. № 173. С. 33.

Чем же привлекла внимание японских читателей конца прошлого века «молодая литература» России? В чем ее притягательная сила для японской литературы периода становления нового художественного метода?

Существует мнение, согласно которому популярность русской литературы в Японии объясняется тем, что ее эстетика скорее соответствовала представлениям японцев о прекрасном, чем отличалась от них. «Русская литература произвела столь сильный эффект именно потому, что в ней осознавалось нечто родственное, не „найденное сегодня поутру“, но „по-забытое и обретенное вновь“, — пишет Л. Громковская. — Не это ли „родственное“ способствовало успеху русской литературы в Японии в большей степени, чем то новое, что в ней наблюдалось?»¹²

Поставлен вопрос принципиальной важности. Речь идет о характере восприятия русской литературы и ее воздействия на японскую. В чем заключалось для японских читателей национальное своеобразие русской литературы? Не в том ли, что оно «родственно» эстетике «моно-но аварэ» («печальное очарование вещей»), в которой наиболее полно выразилось традиционное японское представление о прекрасном? Существует и противоположное мнение. Так, Н. И. Конрад отмечал, что рассказ Тургенева «Свидание» (из «Записок охотника»), например, произвел сильнейшее впечатление в первую очередь на описанием природы, «отличным от того, на котором воспитывались японцы»¹³.

Обратимся к истории восприятия творчества Тургенева, которого считают наиболее «японским» писателем: она существенно поможет уяснить интересующие нас вопросы.

О том, какое значение имели переводы рассказов Тургенева, говорил Масамунэ Хакутё, один из виднейших деятелей новой японской литературы: «Свидание» и «Три встречи» Тургенева вошли в историю литературы Японии не как переводы иностранной литературы, а как «классические произведения самой японской литературы нового времени»¹⁴.

Как надо понимать смысл этих слов? Означает ли это, что эстетика тургеневского рассказа близка, даже «родственна» традиционной эстетической системе японцев и в этом качестве русский писатель вошел в историю японской литературы?

Как известно, на Западе довольно много писали о восточных чертах в характере Тургенева. Так, например, французский писатель Бурже отмечал в свое время черты восточного религиозного сознания, в частности буддизма, в творчестве Тургенева. Японский писатель и критик Сома Гёфу в статье «Тургенев как человек и его творчество» (1909) также говорит о «восточности» его натуры, выделяя такие ее черты, как сдержанность, спокойствие, созерцательность и женственность.

Японцам нравились и сострадательная мягкость Тургенева, и всепроникающий лиризм писателя, сближающий прозу с поэзией. В творчестве Тургенева сплетались «объективная поэзия» Пушкина и «субъективная лирика» Лермонтова — так пишет Кувабара Кэндзо в статье «Взгляд на

¹² Громковская Л. Л. Ранние переводы из русской классики в Японии // Русская классика в странах Востока. М., 1982. С. 227.

¹³ Конрад Н. И. Японская литература. М., 1974. С. 532.

¹⁴ Масамунэ Хакутё. Гэндай бунгэй хёрон (Статьи о современной литературе). Токио, 1929. С. 142.

современную русскую литературу» (1893)¹⁵. «„Аромат“ Тургенева — в настроениях „грусти поздней весны“, — говорит Фтабатэй. — Его поэтическая идея не папоминает ни зиму, ни осень. Это весна. Но это не ранняя весна и не середина весны. Это — конец весны, когда вишня в полном расцвете, но уже чуть-чуть начинает осыпаться. Как будто идешь по узкой тропинке, среди вишен, лунным вечером, когда прозрачная, прекрасная весенняя луна сияет в далеком, подернутом туманной дымкой небе.

Иначе говоря, то, что в этой красоте скрывает какая-то грусть, и есть поэтическая идея Тургенева»¹⁶.

Грусть поздней весны или поздней осени всегда вызывает глубокий эмоциональный отклик в душе японца. Таяма Катай пишет о «Свидании»: «„Осень! Кто-то проехал за обнаженным холмом, громко стуча пустой телегой...“ Как часто я вспоминал эту фразу и в дубовой роще близ родной деревни, и на холме с орешниками под Токио!»¹⁷

Но тургеневская природа восхищает не только японцев. Альфонс Доде, например, пишет: «Читал его (Тургенева. — К. Р.) в Сенарском лесу. Там я проник в душу писателя, и ласковые картины леса так тесно переплелись у меня с тургеневскими рассказами, что один из них навсегда остался в моей памяти окрашенным в розовый цвет вересковой пустоши, тропной осенью»¹⁸.

Очарование тургеневской природой стало общим местом в читательском восприятии Запада и Востока. Японцы издавна чрезвычайно чутки к природе и питают особый интерес к пейзажной лирике. Тургеневское внимание к природе, поэтизация грусти, его тонкое чутье к игре теней, конечно, были близки японским читателям. Но, восхищаясь тургеневским пейзажем, японцы не столько вспоминали «позабытое» вчера, сколько открывали в нем нечто новое, несвойственное их традиционному восприятию природы.

«Мы любим природу в отношении к нам, — пишет Тургенев. — Мы глядим на нее как на пьедестал наш. Оттого, между прочим, в так называемых описаниях природы ты и дело попадаются сравнения с человеческими душевными движениями („и весь невинный хохочет утес“ и т. п.) либо простая и ясная передача внешних явлений заменяется рассуждениями по их поводу»¹⁹.

Традиционная же японская эстетика, связанная с дзэн-буддийским мирозерцанием, утверждает монахический взгляд на природу: человек и природе обезличивается, растворяясь в ней, он — часть природы, живет ее настроениями, не внося в нее своих чувств. «В силу такого взгляда японцы не мог обратиться к природе как к чему-то живому, себе подобному... Описывая природу, сравнивая себя с нею, он стремился войти в нее. С собою он природу не сравнивал и ее не очеловечивал»²⁰.

В искусстве Востока природа поглощает человека, его роль и назначе-

¹⁵ Васада бунгаку. 1893. № 41. С. 171.

¹⁶ Восточный альманах. М., 1957. С. 386.

¹⁷ Цит. по кн.: Фтабатэй Симэй, Полн. собр. соч. Токио, 1954. Т. 2. С. 195.

¹⁸ И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1969. Т. 2. С. 313—314.

¹⁹ Тургенев И. С. Собр. соч. М.; Л., 1929—1934. Т. 12. С. 157.

²⁰ Елиссев С. Японская литература // Литература Востока. Пб., 1921. Вып. 2. С. 44.

ние не существенны. В рассказах Тургенева японцы не могли не заметить нового соотношения человека и природы. В «Свидании», например, печальная природа как бы окутывает трагедию брошенной Акулины. Природа не существует отдельно от человека. Такое отношение художника к природе было ново для японцев, и это привлекало их внимание. Как отмечают японские исследователи, прием повествования от первого лица в изображении природы впервые применил в новой японской литературе Куникада Догпо в рассказе «Фаталист» (1902).²¹ применил его под влиянием тургеневских рассказов, в том числе повести «Ася».

Отличалась от традиционного восточного пейзажа и сама тургеневская манера изображения природы. Восточный художник созерцает природу в состоянии вечного покоя, он стремится передать ее «настроение», его мало интересует зрительный эффект. Тургенев же изображает различные сферы зримого мира, передает «многообразную музыку ощущений», как писал Додэ; его пейзаж отличается объемностью, тогда как японцы привыкли к одномерности изображения, как, например, в трехстишии хокку.

Подметив это различие во взглядах на природу, Сиода Сёхэй пишет: «Русская природа в изображении Тургенева дополнила наши представления о природе. Дело не в разных пейзажах и разных вкусах. Природа, как она описана в „Свидании“, не только знакомит нас с новыми пейзажами. Тургенев самой природе придает новое выражение. Весна с ее веселым перешептыванием, ворчливая осень. Он показывает, что природа так же изменчива, как и человеческие чувства. Вот это движение в природе впервые и показал нам Тургенев»²¹.

Интересно, как воспринимали тургеневские рассказы японские читатели 80-х годов XIX в., каковы были их первые впечатления? В февральском номере журнала «Кокумин-но томо» за 1889 г. была напечатана рецензия Сэдан Сэя (псевдоним Исибаси Нингэцу) о «Трех встречах» Тургенева. Исибаси Нингэцу получил образование в традиционной китайской школе, хорошо знал японскую классику, а в 90-х годах увлекался немецкой литературой. Тем более представляет интерес его отклик на тургеневский рассказ: «Прочитал рассказ, но не ощутил его аромата. Прочитал еще раз — все еще не ясен смысл произведения, рассказ казался мне неинтересным. Прочитал в третий раз, и тогда стало несколько понятнее. Открытие произошло при четвертом прочтении, — я уловил тонкое мастерство рассказчика, а когда прочитал в пятый раз, мне показалось, что каждая буква выткана из золота, моему восхищению не было предела, и забыть этот рассказ уже было невозможно»²².

Что именно так восхищает японского рецензента в тургеневском рассказе? «Когда вчитываешься в рассказ „Три встречи“, — пишет Исибаси Нингэцу, — ощущаешь невыразимый его аромат. Идея произведения выражена в необычном для нас стиле, странный, удивительный способ изображения. Именно из-за этой необычности читатель не может понять подлинного смысла произведения. И одни утверждают, что в „Трех встречах“ все смутно, будто хватаешься за облака, а другие говорят, что

²¹ Сиода Рёхэй. Куникада Догпо. Токио, 1931. С. 9.

²² См.: Фаталист Симэй. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 195.

это неинтересное и глупое произведение. И даже среди поклонников журнала „Мияко-но хана“ („Цветы столицы“, в котором был напечатан рассказ. — К. Р.) оказались такие, которые прошли мимо „Трех встреч“. Неужели не оставляет след в душе читателя, неужели ум читателя не способен понять смысл произведения? Внимательные читатели обязательно поймут рассказ»²³.

Как мы, однако, видим, традиционные читатели как раз и не поняли и не приняли тургеневского рассказа. Он был чужд их привычному мировосприятию. Современный исследователь Хоккё Кадазухико утверждает, что дуалистический взгляд Тургенева на природу трудно понять японцам, воспитанным на традициях эстетики «моно-но аварэ»²⁴. Только наиболее проницательные из них восприняли его как нечто новое, что расширяло их художественный кругозор.

Под воздействием «Записок охотника» Куникида Doppo создал свое знаменитое произведение «Равнина Мусаси» (1898), существенно обогатившее японскую пейзажную лирику. Так, Ёсиэ Коган пишет: «Если „Записки охотника“, это первое в своем роде произведение, навсегда заняли свое место в истории русской литературы, то „Равнина Мусаси“ еще более бессмертное произведение по своей новизне, в сравнении с прежней, старой японской литературой»²⁵. «В „Равнине Мусаси“, — отмечает Т. Григорьева, автор книги о творчестве Куникиды Doppo, — природа как бы потеряла божественный смысл, стала доступнее, ближе человеку»²⁶.

Молодой Таяма Катай, в будущем один из крупнейших писателей XX в., так отзывался о рассказе Тургенева: «„Свидание“ в переводе Фтабатэя приводило меня в изумление. Странная, тонкая манера письма необычайно восхищала меня, воспитанного в духе буддийской библии, китайской и старояпонской словесности. Порой я сомневался: это ли истинный литературный стиль? Но потом пришел к убеждению, что такой стиль является особенностью европейской прозы и что японская литература также должна развиваться в этом направлении»²⁷.

Новая концепция природы действительно утвердилась в японской литературе нового и новейшего времени. Известный исследователь Ёсида Сэйти пишет: «Пейзажные зарисовки Тургенева, прекрасно переданные на японский язык Фтабатэем, сразу привлекли внимание японцев, издавна обладающих особой чуткостью к природе. Не будет преувеличением сказать, что современная концепция природы, сложившаяся в новой литературе Японии, восходит к Тургеневу»²⁸.

Восприятие тургеневского пейзажа в японской литературе даст интересный материал для теоретического осмысления проблем взаимоотношений разнородных культур. Противоположность эстетических представлений Запада и Востока как раз и является причиной взаимного притяжения их культур. Каждая из них ценит в другой, вопреки традиции, то,

²³ Фтабатэй Симэй. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 196.

²⁴ Мадо. Токио, 1983. № 12. С. 27.

²⁵ Фтабатэй аннай (Книга о Фтабатэе). Токио, 1954. С. 173.

²⁶ Григорьева Т. Одиноким странник. М., 1967. С. 133.

²⁷ Росиа бунгаку кэнкю. Токио, 1947. Т. 2. С. 225, 226.

²⁸ Книга о Фтабатэе. С. 62.

чего недостает ей самой в силу особенностей своего исторического развития. И это тем более важно иметь в виду, когда речь идет о литературе, переживающей острую ломку старых художественных традиций, о ее восприятии инонациональных культур.

После «Свидания» и «Трех встреч» Фтабатэй перевел «Аско» под названием «Неразделенная любовь» (1896) и «Рудина» — «Плывущая трава» (1897), которые произвели чрезвычайно сильное впечатление на японских читателей. Масамунэ Хакутё вспоминает: «Наша литературная молодежь тех лет зачитывалась произведениями Тургенева. В „Рудине“ и „Асе“, переведенных на японский язык Фтабатэем, она скорее узнавала самих себя, чем в произведениях знаменитых японских писателей. Из молодой души вырывалось наружу что-то сокровенное. Рудин и Ася не были для нее иностранцами, не имеющими к ней никакого отношения, она почувствовала в них родственную близость»²⁹.

«Наша литературная молодежь тех лет» — это Куникада Doppo, Симадзакэ Тосон, Токутоми Рока, Таяма Катай и многие другие, которые определили направление развития японской литературы XX в.

В своей автобиографической книге «Полвека в литературе» (1957) известный литературный критик и общественный деятель Аоно Суэкичи пишет, что «Рудин» был для него судьбой: «Я иногда думаю, что было бы, если б на моем пути встретился не Рудин, а Жюльен Сорель из „Красного и черного“? Быть может, моя жизнь потекла бы по другому руслу»³⁰.

Надо вдуматься в смысл приведенных высказываний виднейших деятелей новой японской литературы. Речь идет именно о том, к кому и к чему японские читатели конца прошлого века почувствовали «родственную близость». То не были герои из популярных тогда произведений японских писателей «Общества друзей тушечницы», отличавшихся мелодраматизмом, даже не Жюльен Сорель, а Рудин из русской литературы. Почему?

Ответ, по-видимому, надо искать в историческом соответствии национального своеобразия русского литературного процесса и эстетического идеала русской литературы с духовной потребностью послемейдзиского японского общества.

Во второй половине XIX в. западное общество переживало настроения «конца века», с характерными для него скепсисом и началом буржуазной обособленности. Именно в это время, когда в Западной Европе гуманизм Возрождения стал деформироваться под воздействием буржуазной индивидуалистической философии, Россия заново решала кардинальную возрожденческую проблему — проблему личности. При этом она опиралась на опыт всех литератур Европы. «Русские реалисты, начиная с Пушкина и Гоголя, учитывали исторический опыт передовых западноевропейских стран... Поэтому реалистические достижения русской литературы заключают в себе в снятом и переосмысленном виде многие первооткрытия западноевропейских писателей. Это сказалось и на структуре реалистического героя русской литературы. Он столь же национально самобытен, как и все типичные характеры, созданные западноевропейскими

²⁹ Масамунэ Хакутё. Гэндай бунгэй хёрон. (Статьи о современной литературе). Токио, 1929. С. 142.

³⁰ Аоно Суэкичи. Бунгаку годзюэн (Пятьдесят лет в литературе). Токио, 1957. С. 62.

писателями, но в том или ином аспекте несет в себе противопоставление русского и западноевропейского, подключая одно к другому и освещая одно другим»³¹.

Эту «универсальность» русской литературы необходимо иметь в виду при изучении русско-восточных литературных связей. Воспринимая опыт русских классиков, Восток питался одновременно и животворными идеями европейских культур эпохи Возрождения и Просвещения. Именно русская классика, вобравшая в себя идеалы европейского Возрождения и Просвещения и переосмыслившая их в соответствии с потребностями собственного развития, как раз и послужила тем эстетическим субстратом, который питал новую японскую литературу — самую молодую из всех литератур Востока в прошлом столетии.

Едва ли найдется другая книга, которая бы так глубоко отозвалась в душе японской интеллигенции начала века, как роман «Отцы и дети». Роман вышел на японском языке в 1909 г. в переводе Сомы Гёфу и в короткий срок выдержал пять изданий. Окрыленное успехом издательство «Синтёся» («Новое течение») отважилось на выпуск обширной серии «Библиотека классиков мировой литературы», на которой воспитывалось не одно поколение японской интеллигенции. Начало этому важнейшему культурному предприятию крупнейшего в Японии издательства положил, как утверждает в книге «Литература эпохи Мэйдзи» (1963) Окуно Такэо, роман Тургенева «Отцы и дети».

Ко времени выхода «Отцов и детей» в переводе Сомы Гёфу в японском обществе произошли значительные сдвиги. Ломка традиционного уклада японской жизни, начатая «движением за свободу и народные права», продолжалась. Число «еретиков», объявивших войну ортодоксальной морали, росло, и столкновение идеологий двух поколений, которое еще недавно было немислимо, теперь стало фактом общественной жизни. Таким образом, общественное развитие Японии начала века по своему характеру и содержанию приближалось к эпохе 40—70-х годов XIX в. русской истории, изображенной в книге «Отцы и дети». И это время идейных исканий и ломки устаревших взглядов наложило свой отпечаток на восприятие тургеневского романа в Японии.

Базаров — натура глубокая, ищущая, человек решительных поступков, утверждающий силу разума ради освобождения людей от предрассудков, — был дорог японским «детям» эпохи социальной «ломки». В статье «Базаров и создавший его писатель» (1909) Накадзава Ринсэн называет тургеневского героя лучшим представителем поколения русских революционеров и верит, что русская революция принесет людям настоящую свободу. В этой статье критик цитирует слова Анатоля Франса: «Судьба новой Европы, будущее человечества решатся на берегах Невы и Волги».

Классик новой японской литературы Симадзакэ Тосон свидетельствует: «Среди друзей моей молодости не было ни одного, кто не любил бы Тургенева. Мы все зачитывались „Записками охотника“ — этими книжками с берзой, нарисованной на обложке. В моей памяти до сих пор

³¹ Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 349.

живо воспоминание о том юношеском восторге, с которым мы, собираясь вместе, говорили о „Нови“, об „Отцах и детях“»³².

Симадзаки Тосон и друзья его молодости — Таяма Катай, Куникида Doppo, Токутоми Рока и другие — стали корифеями японского реализма.

3

Пожалуй, в XIX в. в Японии не было другого такого произведения, которое вызвало бы столь горячие споры и разногласия, как роман Достоевского «Преступление и наказание». Писатели и критики четко разделились на его поклонников и противников. Одних возмущала «антиэстетичность» и «безнравственность» русского романа, других пугала беспощадная правда жизни, изображенная в книге, а внимательных читателей интересовали особенности русского художественного реализма.

Прочитав роман русского писателя, приобретенный весной 1889 г. в знаменитом «Марудзэне», Утида Роан восторженно отзывался о нем: «Эта книга обладает магической силой и оказывает влияние на образ мыслей читателя, на его мировоззрение. Очарованный „Преступлением и наказанием“, я проникся глубоким уважением к писателю по имени Достоевский»³³. Спустя три года, в 1892 г., Утида перевел роман русского писателя и издал его в трех книгах.

На первых порах роман «Преступление и наказание» показался японскому читателю необычным. Перевод Утиды Роана, выполненный при участии Фтабатэя Симэя, хорошо передавал дух оригинала, но сам оригинал не укладывался в привычные для Японии эстетические представления. Как отмечал известный писатель и литературовед Ито Сэй, издатели тех лет отказывались публиковать роман Достоевского, считая его слишком мрачным и длинным. Он вышел в небольшом издательстве «Утида Рокакухо», специализировавшемся на учебниках по естественным наукам³⁴.

Такаясу Гэкко — драматург и критик, один из первых читателей Достоевского в Японии, писал: «В отличие от Гюго, описывающего бурные события внешней жизни, Достоевский наделяет своих героев внутренними психологическими конфликтами. Я решил перевести на японский язык „Униженные и оскорбленные“, но не было издательства, которое бы напечатало его»³⁵. Однако, как свидетельствует Ито Сэй, едва появившись на книжных прилавках, роман Достоевского вызвал горячий отклик в литературном мире. Более того, этот роман стал предметом самого серьезного литературного разговора в 1892 г.

В восприятии «Преступления и наказания» сразу же наметились различные оттенки, связанные с идейными позициями критиков. Так, Одзаки Коё, стоявший во главе эстетствующей литературной группы «Кэнъюся»

³² См.: История современной японской литературы. М., 1961. С. 348.

³³ Утида Роан. Первое впечатление от романа «Преступление и наказание» // Синтё. Токио, 1912. № 7. С. 23.

³⁴ Ито Сэй. Нихо бунданси (Литературный мир Японии). Токио, 1955. Т. 3. С. 97.

³⁵ Такаясу Гэкко. Проникновение европейской литературы в Японию и ее влияние // Васэда бунгаку. 1926. № 4. С. 142.

(«Друзей тушечницы»), увидел в романе Достоевского посягательство на нормы «истинного» искусства и всячески стремился отгородить своих учеников от влияния русского писателя. «Имя Достоевского впервые я услышал у Одзак Кё, — вспоминает Утида Роан. — Он говорил мне, как Саганоя рассмешил его своим неуклюжим рассказом о русском романе „Преступление и наказание“. . . Кё был сторонником чистого искусства и тяготел к французской литературе. Он не одобрял русские романы, отражающие подлинную человеческую жизнь, за их мрачность. Он назвал меня еретиком за то, что я рекомендовал читать Тургенева и Толстого. Кё высмеивал нас за приверженность к литературе, служащей человечеству»³⁶. По свидетельству Гэкко, Одзак Кё сказал однажды: «Русская литература — это бифштекс, сочащийся кровью, а японцы любят постную рыбу»³⁷.

Социальная направленность русского романа, его беспощадная правда, заставляющая читателя глубоко задуматься над действительностью, отталкивали не только одного Одзак Кё. Утида Роан вспоминает: «Один из моих друзей, которому я послал второй том „Преступления и наказания“ на японском языке, встретившись со мною случайно, сделал кислую мину и сказал, чтобы я не посылал ему третьего тома романа. „Его невозможно читать. Каждая буква дышит яростью, книга всего лишь выставляет напоказ самые мрачные стороны человеческой жизни, только и всего“»³⁸.

«Один из моих друзей» — это Тагучи Укити; крупный теоретик японского капитализма, находившийся под влиянием английского утилитаризма, он, сомневаясь в ценности романа Достоевского, все же признал: «Не знаю почему, но в ту ночь, когда прочитал роман, я уже не смог заснуть»³⁹.

Откликнулись на роман Достоевского и журналы «Уранисики» и «Синкай», издаваемые русской православной миссией в Токио. «Религиозным романом» называет критик Нанкай Санси «Преступление и наказание», особо подчеркивая в судьбе писателя роль Библии, которую вручила ему одна из жен декабристов в Тобольске.

Автор статьи «Мировоззрение Достоевского», опубликованной в журнале «Синкай» (1895. Т. 1. № 19), также утверждает, что «универсальная идея» Достоевского — это идея «нравственного возрождения» на путях христианской любви и истины. Но в этой же статье японский автор высказывает важную мысль о том, что сознание единственности с другими людьми и народами составляет отличительную черту русской литературы. Достоевский назвал это, говорится в статье, свойством русского таланта. И этот нравственный идеал русской литературы противопоставляется крайнему индивидуализму Запада, чуждому духовной культуре японцев.

В восприятии романа Достоевского своеобразно отразилось также

³⁶ Такаясу Гэкко. Проникновение европейской литературы в Японию и ее влияние // Васада бунгаку. 1926. № 4. С. 142.

³⁷ Утида Роан. «Униженные и оскорбленные» Достоевского // Кокумин-но томо. 1894. № 224. С. 28.

³⁸ Там же.

³⁹ Уранисики. 1893. Т. 1. № 3. С. 61.

столкновение старого и нового в литературе Японии 80—90-х годов XIX в.

«Философия жизни» Раскольникова не отвечала представлениям традиционной японской литературы, в которой признавалось убийство лишь из кровной мести или из чувства долга, культивировавшегося феодальной этикой. Японских читателей удивляло то, что Раскольников убивает старуху-процентщицу, руководствуясь собственными идеями и побуждениями. Это удивление наиболее квалифицированно выразил, пожалуй, Еда Гаккай — старейший писатель и театралный критик. Выступая со статьей о романе «Преступление и наказание», он утверждал, что Раскольников не может считаться главным героем произведения, ибо, по его мнению, это вымышленный образ, лишенный какой бы то ни было жизненной основы. «Убить старую процентщицу только за ее жадность — слишком неубедительный довод, — говорится в статье. — Это, конечно, выдумка, в жизни так не бывает... Писатель задался целью блеснуть мастерством изображения душевных переживаний убийцы, но не раскрывает причин, побудивших совершить преступление. На фоне душевных мук убийцы писатель показал нам искренно любящих девушек и преданного друга. Только эти образы и позволяют нам понять главную мысль романа»⁴⁰.

Дуня с ее «неизменной верностью матери и брату», Соня, «до конца исполняющая свой дочерний долг перед отцом и приемной матерью», Разумихин с его «преданностью другу», по мысли японского критика, воплощает главную идею романа, ибо они служат «примером, помогающим исправлению дурных привычек общества». Иными словами, для Еды Гаккай роман Достоевского — всего лишь доказательство незыблемости эстетических норм конфуцианства и канонов традиционной литературы с ее «поощрением добра и наказанием зла».

Статья Китамуры Тококу «О романе „Преступление и наказание“» (1892), по существу, представляла собой полемику с Едой Гаккаем. Для Китамуры Токаку, выдающегося поэта и критика, одного из зачинателей новой литературы, книга Достоевского была прежде всего социально-психологическим романом, «беспощадно обнажающим мрачные стороны общества». По мнению критика, роман тесно связан с общественной борьбой в России, где социальное неравенство толкает людей из народа — этих «молчаливых и дерзких борцов» — проходить через тяжкие испытания во имя справедливости. «„Преступление и наказание“ изображает этот грозный характер русских и горькую реальность России... Достоевский сам прошел сквозь адские муки невыносимой жизни простых русских людей, и каждая страница его книги полна крови и слез», — пишет Китамура Тококу⁴¹.

Раскольников не был для Китамуры Тококу вымышленным образом, порожденным фантазией писателя, напротив, в нем заключалась глубокая философская мысль. Критик называет его «ипохондриком» и объясняет: «Невежественные и глухие люди не заболевают ипохондрией. Это —

⁴⁰ Кокумин-но томо. Токио. 1892. Т. 11. № 173. С. 32.

⁴¹ Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание произведений современной японской литературы). Токио, 1965. Т. 9. С. 80.

ведуг интеллекта. Горечь человеческой жизни — главная причина этой болезни»⁴². Убийство героем старухи-процентщицы, вызвавшее досаду у Еды Гаккая, совершенно по-иному интерпретируется Китамурой Тококу: «Раскольников понимает неизбежность зла» в собственническом мире.

Японскому писателю близок Раскольников, думающий и заставляющий читателей также напряженно размышлять о жизни, которая их окружает, будя в них сомнения в прочности существующего строя. Слова Китамуры Тококу: «Раскольников думу думает» — стали истинные крылатой фразой японской литературы конца прошлого века. Этот примечательный эпизод отразил Симадзаки Тосон в романе «Весна» (1908). Герой книги Аоки, прототипом которого служил Китамура Тококу, говорит: «В романе „Преступление и наказание“, переведенном Утидой Роаном, есть примечательные страницы. Когда горничная упрекает Раскольникова, что он, собственно, ничем не занят, лучше бы пошел деньги зарабатывать, герой романа отвечает ей: „Думу я думаю!“ Удивительные слова он произносит. „Думую думую“ — вот что происходит сейчас и во мне»⁴³.

Китамура Тококу воспринимает Достоевского в соответствии с эстетическими требованиями новой японской литературы. В год, когда появился японский перевод «Преступления и наказания», Китамура Тококу пишет статью «Идеалы простого народа в эпоху Токугавы» (1892), в которой ратует за литературу, связанную своими корнями с народной жизнью, представляющую собой «голос простого народа». Источник новой японской литературы он видел в «энергии народа», в условиях жестокого гнета упорно борющегося за свое раскрепощение. Закономерно, что творчество Ф. М. Достоевского, уходившее корнями в жизнь народа и отразившее думы и чаяния «бедных людей», было духовно близко гуманистическим устремлениям новой литературы Японии.

«Идейное движение, происходящее сейчас в России, свидетельствует о том, что глубоко в низах идет брожение. Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа»⁴⁴, — в этих словах Маркса заключена собственно историческая основа мирового значения русской литературы. Китамура Тококу одним из первых в японской критике осознал эту глубинную связь русской литературы с историческим опытом народа и испытывал глубокое влечение к ней. Критик Нисиуми Сисэй, прослеживая истоки поэтической идеи Достоевского, отмечает, что пушкинская поэзия — это «эхо русского народа» — явилась «изначальной песней» русской литературы. Ей были верны Гоголь — автор «Мертвых душ», и Тургенев, создавший «Записки охотника», а также Гончаров, Достоевский, Толстой, Герцен, Некрасов и Григорович, чье творчество сыграло важную роль в русском освободительном движении⁴⁵. В этой устойчивости традиции японский критик видит национальное своеобразие русской литературы.

Характерно, что в отличие от английской или немецкой литератур,

⁴² Там же.

⁴³ Симадзаки Тосон. Дзэнсю (Поля. собр. соч.). Токио, 1949. Т. 4. С. 50.

⁴⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 33. С. 147.

⁴⁵ Нисиуми Сисэй. Русская литература и крестьянство // Тайкоку бунгаку. Токио, 1897. Т. 3. № 11, 12.

изучение русской литературы в Японии никогда не поощрялось сверху, но в глубинах народной жизни рождалось ее признание.

Притягательную силу Достоевского Утида Роан видит в том, что писатель «воплотил в себе все муки русского народа»⁴⁶: он менее всего похож на тех писателей, которые сыты и довольны и ограничиваются лишь изображением поверхностных слоев жизни бедных людей. Слог Достоевского неизящен, продолжает японский критик, его романы не усыпаны розами, чтобы ластить дамам, он не наполняет их нелепым вымыслом, рассчитанным на сенсацию. Достоевский заботится лишь о правде, он аналитик и психолог. Достоевский восхищался мастерством Диккенса, но, подчеркивает Утида Роан, русский писатель превосходит английского романиста по остроте и глубине проникновения в суть изображаемых явлений.

Реалистическая картина жизни главных улиц капитализирующегося Петербурга в романах Достоевского прямо перекликалась с японской действительностью 90-х годов прошлого столетия, с ее социальными недугами. Касаясь романа «Униженные и оскорбленные», Утида Роан пишет: «Ежедневно из газет мы узнаем, что семья Смитовых влачит нищенское существование всюду, — и там, в России, и здесь». Не случайно японская интеллигенция прошлого столетия увидела в муках и сомнениях Раскольникова отражение собственных страданий.

Утида Роан обращает внимание на глубокую связь «Преступления и наказания» с русским освободительным движением, в частности с известной книгой С. М. Степняка-Кравчинского «Подпольная Россия». «„Подпольная Россия“ пробудила у меня интерес к национальному характеру русского народа и к его идеологии, — пишет Утида. — Эту книгу я всегда держал при себе и тогда, когда у подножия Фудзиямы я впервые читал „Преступление и наказание“, она была со мною. Взволнованный чтением романа Достоевского, я думал о Степняке-Кравчинском»⁴⁷.

Как известно, Андре Жид боготворил Достоевского прежде всего за его «индивидуализм», за погружение в бездны человеческой души, т. е. за те черты, которые сближали писателя с западной литературой «конца века». Внимание же японских читателей привлекали прежде всего гуманизм и сострадательная боль автора «Униженных и оскорбленных», «Бедных людей», «Преступления и наказания». В то же время роман «Бесы», встреченный весьма одобрительно Вогюэ, автором книги «Русский роман», не находит своего читателя в Японии тех лет.

В 90-х годах XIX в. в обстановке обострения социальных противоречий в стране, вызванного японо-китайской войной 1894—1895 гг., в японской литературе возникает направление «социальной прозы» (сякай сёсэцу), противостоящей эстетствующим «Друзьям тушечницы» и утверждающей связь художественного творчества с действительностью. В статье «Низы общества и писатель» (1895) критик-демократ Таока Рэйун писал: «Жестока судьба людей из низов общества. Кто, если не писатель, изобразит эту горемычную жизнь отверженных, расскажет об их тяжелой доле? Людям уже надоели изысканные повести о сказочных

⁴⁶ Утида Роан. «Униженные и оскорбленные» Достоевского // Кокумин-но томо. 1894. № 227. С. 29.

⁴⁷ Утида Роан. Литературные воспоминания. Токио, 1925. С. 381.

красавицах. . . Сегодня их волнует проблема человеческая, смысл жизни. Не пора ли писателю обратить полные сочувствия взоры к страданиям угнетенных, чтобы изобразить их жизнь, чтобы от их имени вызывать к общественному мнению?»⁴⁸

Обращение «социальной прозы» к жизни низов общества, жертв социальной несправедливости, было неприемлемо для официозной литературы. Критик Такаяма Тёгю утверждал, что «в обществе, где сила есть власть. . . подчинение бедных богатым — необходимое условие поддержания общественного порядка и благополучия человечества». Он вменял в вину «социальной прозе» то, что она «не учит бедных и слабых подчинению и раскаянию, а указывает им путь протеста и разрушений» («О так называемой социальной прозе», 1897)⁴⁹.

Антидемократизм Такаяма Тёгю отразился и в статье «Великая литература и дух времени» (1899), где критик утверждал, что великая литература, которую требует время, не будет создана, если писатели станут связывать свое творчество с жизнью людей низов. «Поэт нации» должен стремиться к эстетическому воплощению исконного национального духа — «японизма».

Однако «социальная проза» развивалась не в духе «японизма» Такаяма Тёгю: она стремилась отразить развивающееся японское общество с его острыми внутренними противоречиями. Стремление к широкому охвату общественной жизни, утверждение активного, гуманистического отношения художника к действительности — таковы отличительные черты «социальной прозы», в которых сказалась новая тенденция японской литературы 90-х годов XIX в.

Этой новой тенденции в развитии японской литературы в полной мере отвечали социальные романы русских писателей, особенно романы Достоевского о «бедных людях», об «униженных и оскорбленных». Именно в этом следует видеть истоки громадного влияния Достоевского на японцев. «Прочитав „Преступление и наказание“, — пишет Утида Роан, один из зачинателей японской „социальной прозы“, — я словно ощутил удар грома, у меня закружилась голова, зазвенело в ушах. Ничего подобного я раньше не испытывал. . . Я подумал, что одно лишь искусное владение пером не может произвести столь глубокое впечатление. Я ощутил великую силу художника, соприкоснулся с его внутренним миром, с его убеждениями. С тех пор мое отношение к литературе коренным образом изменилось. Если раньше я пренебрегал литературой, считал ее пустой забавой, занимаясь ею наполовину для развлечения, то, прочитав Достоевского, я понял, что относился к литературе легкомысленно»⁵⁰.

Утида Роан особо отмечает демократизм русской литературы, ее обращенность не к избранникам, а ко всему народу, в том числе и к читателям из «простонародья»: «Среди новых романистов есть люди, которые считают, что „высшая“ литература не может быть понята низами общества, и даже гордятся тем, что их читает избранное меньшинство. Но подлинно

⁴⁸ Цит. по: Ёсида Сэйити. Сидзэнсюги-но кэнкю (Исследование натурализма). Токио, 1965. Т. 1. С. 30.

⁴⁹ Гэндай нихон бунгаку си (История современной японской литературы). Токио, 1956. Т. 2. С. 31.

⁵⁰ Утида Роан. Литературные воспоминания. С. 380.

великая литература воздействует на все слои общества сверху донизу. Толстого и Достоевского читает не только элитарная интеллигенция, их произведения находят отклик и среди крестьян»⁵¹.

Социальная проза, по мысли Утиды Роана, должна воссоздать многогранный облик современного общества, его нравы и тенденции развития, его судьбы. И это всестороннее исследование жизни требует от писателя критического отношения к действительности. В статье «Современный роман и писатель», написанной в 1893 г., Утида Роан подчеркивает, что движущей силой творчества является идея произведения. Писатель в его понимании — это исследователь жизни и критик общества. Такое восприятие литературы складывалось у Утиды Роана, в частности, под влиянием Достоевского и особенно его романа «Преступление и наказание», на каждой странице которого «читатель познает вкус горьких капель, падающих из-под гигантских прессов для выжимания всех мрачных сторон современного общества»⁵². Сам Утида Роан, пройдя школу Достоевского, стал одним из видных представителей японской «социальной прозы», внесшей важный вклад в развитие реализма в японской литературе. Об этом убедительно говорит Ямада Хиромицу в статье «Формирование современного художественного сознания Утиды Роана» (1958): «Нет сомнения, что „встреча“ Роана с творчеством Достоевского была решающим моментом в формировании его литературных взглядов»⁵³.

Таким образом, с творчеством Достоевского были связаны не только судьбы отдельных писателей, но и, как мы убедились, целое направление японской литературы нового времени.

4

Признание главенствующей роли русского романа в литературе Японии приходится на конец XIX—начало XX в. Именно роману русская литература обязана своей славой и на Востоке. Знакомство с творчеством Толстого упрочило в сознании японских читателей главенство русского романа в мировом литературном процессе. Еще в 1892 г. Китамура Тококу писал: «В развитии идей Россия отставала от соседних европейских стран. . . Но теперь положение резко изменилось. Из глубин русской души родилось новое движение, и русская литература, набирая силу, затмевает все другие европейские литературы. Вероятно, можно назвать ряд факторов, обусловивших эту новую тенденцию, но надо сказать, что именно с появлением графа Толстого ярче разгорелось пламя русской литературы»⁵⁴. В статье «Русский роман и романисты» (1890) Уэмура Масахиса называет Толстого и Тургенева «Нию» русской литературы. Нио — верховные стражи буддийского храма.

В 90-х годах Толстого переводили в Японии с западноевропейских языков, причем переводили крупнейшие писатели того времени — Мори Огай («Люцерн»), Кодэ Рохан («Севастопольские рассказы»), Утида Роан («Семейное счастье»), Таяма Катай («Казак»).

⁵¹ Там же, С. 97.

⁵² *Есида Сэйити*. Исследования натурализма. Т. 1. С. 62.

⁵³ Бунгаку. Токио, 1958. № 10. С. 83.

⁵⁴ *Китамура Тококу*. Граф Толстой // Хэйва. Токио, 1892. № 5. С. 27.

Переводили, разумеется, и с русского языка. Большую роль в этом сыграл Кониси Масутаро, учившийся в Киевской духовной академии и лично общавшийся с Толстым⁵⁵. В 1896 г. Кониси перевел «Крейцерову сонату». Он перевел ее вместе с Одзакі Коё. Даже эстетствующий писатель Одзакі Коё, снискавший известность своим негативным отношением к русской литературе, не смог до конца оставаться равнодушным к ней.

В Японии, как и на Западе, следили за каждым выступлением великого писателя. Коренные проблемы современного мира, поднятые Толстым в его публицистике, вызвали огромный интерес японской литературной общественности. На трактат Толстого «Что такое искусство?» японцы откликнулись уже через пять месяцев после его публикации. В статье «Новая теория Толстого об искусстве» (1898) Нисиуми Сисэй, излагая основные положения трактата, особо выделяет то место, где Толстой ратует за искусство, несущее людям идею единения народов. Японского критика интересуют толстовские критерии оценки искусства, защита писателем искусства, служащего трудовому народу, его безоговорочное отрицание декадентской литературы. Нисиуми живо интересуется и религиозно-нравственными взглядами Толстого.

Вокруг религиозных и нравственно-этических взглядов писателя разгорелись горячие споры не только в России, но и в Японии. Особенно много писал по этому поводу журнал «Синкай», издаваемый русской православной миссией в Токио. Авторы большинства статей, помещенных в нем, дают высокую оценку религиозно-нравственным исканиям Толстого, но обходят молчанием толстовскую социальную критику. Они пишут о нравственном авторитете Толстого для современного мира, однако подвергают критике односторонность «идеализма» Толстого — его отрицание церкви, государства, науки, «физической» жизни человека. Автор статьи «Критика морально-этических взглядов Ницше и Толстого» (1894) пытается даже связать «идеализм» Толстого с «материализмом» Ницше, утверждая целостность духовно-материального бытия как основу христианского учения⁵⁶.

Для критика и социалиста Абэ Исоо неприемлема толстовская теория непротивления злу насилием, однако Абэ относится с глубокой симпатией к личности писателя. В статье «Религия графа Толстого» (1895) он писал: «Если вспомнить то, что Толстой открыто выступает против войны, разоблачает ложь и роскошь высшего общества самодержавной России, то его по праву можно назвать героем нашего времени»⁵⁷.

Было бы, конечно, ошибкой считать, что в 90-х годах Толстого воспринимали в Японии лишь как мыслителя и проповедника. Канэко Тикусуй в статье «Новый великий писатель России Толстой» (1894) подчеркивает, что Толстой — это прежде всего художник. Чтобы узнать жизнь и мировоззрение писателя, необходимо, по мнению японского критика, в первую очередь читать его художественные произведения. В «Войне и мире», «Анне Карениной», «Исповеди», завоевавших мировую славу, отражены его думы о человечестве. Статья начиналась такими словами: «В России появился великий писатель, который ни на миг не перестает думать

⁵⁵ О Кониси Масутаро см.: Шифман А. Лев Толстой и Восток. М., 1962.

⁵⁶ Синкай. 1894. Т. 1, № 5. С. 32.

⁵⁷ Цит. по: Бунтаку. Токио, 1979. № 3. С. 87.

о смысле человеческого существования. Зовут его Лев Толстой. Влияние писателя широко распространилось не только в России, но и в европейских странах. В литературном мире Японии теперь нет человека, который бы не знал его»⁵⁸.

Что же так импонировало японцам в творчестве Толстого? В чем они видели своеобразие таланта писателя?

Прежде всего это неустанные поиски Истины. В статье «Звезда русской литературы Толстой» (1890) Токутоми Рока пишет, что после «Войны и мира», после восторженных отзывов об этом романе таких выдающихся писателей, как Тургенев и Флобер, Толстой мог бы упиваться славой. Но писатель пренебрегает славой, он подобен героям собственных произведений — Оленину из «Казаков», Пьеру Безухову из «Войны и мира», Левину из «Анны Карениной», которые неустанно ищут смысл человеческого существования.

В японской критике тех лет отмечалось, что основой нравственных критериев для Толстого был народ. В «Анне Карениной», например, утверждает Уэмура Масахиса, Толстой, сопоставляя жизнь и любовь Стивы Облонского и Каренина, показывает, что частное бытие «„государственного человека“ осквернено ложью»⁵⁹. Для Токутоми Рока творчество русского писателя представляется «выражением сокровенных дум миллионов обнищавших крестьян России»⁶⁰.

Творчество Толстого не было замкнутым явлением, характерным лишь для русской национальной среды. Именно «всесветность» этого творчества, в первую очередь, и привлекала к нему внимание японских читателей. В этом отношении примечательно восприятие романа «Анна Каренина» в японской критике 90-х годов. Японские же читатели, напротив, увидели в нем шедевр, правдиво раскрывающий все многообразие жизни современного человека. По мнению анонимного автора статьи «Граф Толстой» (1896), роман русского писателя интересен тем, что он вызывает множество ассоциаций, читатели, несомненно, вспомнят, что случай, подобный рассказанному русским писателем, произошел или, во всяком случае, мог произойти и здесь, в Японии. «Анна Каренина», по его мнению, это тоже своего рода «Преступление и наказание», но, в отличие от романа Достоевского, «Анна Каренина» «более жизненна и более вечна».

Для японской критики 90-х годов характерны попытки сравнительного изучения русского романа. Стремясь выявить национальное своеобразие русской литературы, критика все чаще сопоставляет ее с западноевропейскими литературами. И не только с ними. Она сравнивает ее и с собственной литературой, чтобы извлечь уроки из опыта русских классиков.

Кониси Масутаро в статье «Литературный мир современной России» (1896) отмечает как отличительную черту русской литературы ее кровную связь с жизнью народа: она — «зеркало, отражающее состояние народа», а русский писатель — это «выразитель общественного мнения», «предвестник грядущей истории». «Думаю, — пишет Кониси, — что это следо-

⁵⁸ Васеда бунгаку. Токно, 1894. № 68. С. 1096.

⁵⁹ Кокумин-но томо. 1890. Т. 6. № 74. С. 28.

⁶⁰ Там же. 1890. Т. 7. № 95. С. 34.

вало бы учесть нашим писателям»⁶¹. Русскому роману менее всего свойственны отвлеченные рассуждения, он исследует конкретную действительность, стремясь объяснить, «почему так, а не иначе складывается жизнь». «Можно сказать, — пишет Кувабара Кэндзо в статье «Взгляд на современную русскую литературу» (1893), что «русский роман, анализируя человеческую жизнь, одновременно и формирует ее»⁶².

Надо особо отметить, что японская критика 90-х годов заметила в русском романе не только аналитическое начало художественного исследования, но и соединение прозы и поэзии. И это глубоко импонировало японцам. В этом, несомненно, сказалась художественная традиция японцев, в которой преобладало лирико-поэтическое восприятие мира. В статье «Новый великий писатель России Толстой» утверждалось, что русский писатель хотя и интересовался философией и религией, но «по духу своему был с ног до головы поэтом. Он не похож на ученого, опирающегося на холодную логику, напротив, его эмоции и суждения очень поэтичны. Но в то же время мысль Толстого опирается на опыт реальной жизни, поэтому его чувство отличается глубиной, смелостью и здоровьем»⁶³.

О соединении прозы и поэзии как отличительной черте творчества Толстого пишет автор статьи «Граф Толстой»: «Он реалист, но не такой, как Золя — реалист без души. . . У Толстого не только пронизательные глаза, но и сердце. Он исходит из правды жизни и пишет правду, в его произведениях бьется большое сердце художника. Летний вечер. . . все печально, как песня, заключенная в темницу. Песня, то утешая человека, то излечивая его израненную душу, проходит через все произведения писателя»⁶⁴.

Характерный для Толстого поворот от повествования «из головы» к повествованию «из сердца» отмечает и критик Кувабара Кэндзо. Толстой — аналитик человеческой психики, и в этом, считает Кувабара, он близок к Стендалю. Но между ними есть огромная разница. Метод Стендала близок к точной науке, отличается бесстрастностью, логикой анализа. Толстой же, как считает японский критик, напротив, более художник, с теплым человеческим взглядом он наблюдает окружающий мир. Толстой менее всего опирается на голую теорию⁶⁵. Кувабара отдает себе ясный отчет о том, что соединение прозы и поэзии — это важнейшая черта не только творчества Толстого, но и всей русской литературы. «Заканчивая обзор творчества главных русских писателей, — пишет Кувабара, — я хотел бы подчеркнуть одну мысль о том, что хотя у каждого из этих писателей свой, только ему одному присущий метод наблюдения и исследования действительности, но нельзя не признать, что у них есть нечто общее в плане понимания творческих целей, а также структуры романа. Об этом стоит говорить как об особом явлении в истории мирового романа. Европей-

⁶¹ Майдзи хёров. Токио. 1896. Т. 5. № 11. С. 24.

⁶² Кувабара Кэндзо. Взгляд на современную русскую литературу // Васэда бунгаку. 1893. № 31. С. 1.

⁶³ Тэйкоку бунгаку. 1894. № 7. С. 1107.

⁶⁴ Кокумин-но томо. 1896. Т. 18. № 280. С. 12.

⁶⁵ См.: Кувабара Кэндзо. Взгляд на современную русскую литературу // Васэда бунгаку. 1893. № 33. С. 34.

ский роман обычно тяготеет к анализу, создает картину жизни путем скрупулезной анатомии, как это наблюдается у Бальзака и Жорж Санд, или же подгоняет жизнь под некую умозрительную модель. Русский же роман не ограничивается анализом жизни, он стремится к универсальному повествованию о подлинной человеческой действительности»⁶⁶.

Мы приводили здесь так много цитат не только для того, чтобы показать теоретический уровень восприятия русской литературы в Японии конца XIX в., но и попытаться ответить на вопрос: в чем притягательная сила русской литературы для японцев? Гармоническое слияние субъективно-лирического и объективно-реалистического начал — одна из важнейших тенденций развития японской литературы конца XIX — начала XX в. В синтезе такого рода деятели новой японской литературы усматривали путь к созданию истинных художественных ценностей. Интересную мысль высказывает по этому поводу известный писатель Абэ Томодзи: «Если бросить взгляд на японскую литературу в процессе ее развития, убеждаешься, что особенностью ее всегда было чрезвычайно сильно выраженное лирическое начало. Даже сейчас эта лирическая струя все еще в сильной степени дает себя знать. Однако в наше время в обстановке быстрых перемен, внедрения новых форм быта и усложнения всей общественной жизни, когда ощущается острая необходимость социальных преобразований, наибольшей ценностью в литературе, на мой взгляд, обладают произведения, пронизанные духом реализма. . . Если же говорить о проблеме связи между реализмом и теми традициями лиризма, о которых я упоминал выше, то мне кажется, что в японской литературе большое значение могут иметь произведения, в которых автор сумел бы сочетать эти два элемента»⁶⁷.

Японские читатели, воспитанные на традициях лирико-поэтического восприятия мира, не могли не заметить склонность русского романа к поэзии, к повествованию «из сердца», и это было близко им. Но для создания романа, отвечающего задачам новой литературы, необходимо было органическое соединение двух начал — поэтического и аналитического. Опыт русского романа имел в этом отношении непреходящее значение.

5

Смена представлений о литературе, потребность осмыслить природу художественного творчества, принципы его анализа вызвали интенсивное развитие литературно-критической и эстетической мысли в Японии 80—90-х годов XIX в. Обосновываются новые эстетические принципы, исходящие из того, что искусство движется, меняя свои формы вместе с социально-историческим развитием общества. Впервые в Японии литературная критика становится самостоятельным жанром и вместе с художественной прозой главной опорой новой японской литературы. Развитию японской литературной критики в значительной мере способствовала русская эстетическая мысль XIX в., особенно работы Белинского.

Вплоть до последней четверти XIX в. понятия «критика» и «эстетика» не имели в Японии определенного терминологического обозначения.

⁶⁶ Васэда бунгаку. 1893. № 41. С. 176.

⁶⁷ Вопр. лит. 1965. № 7. С. 70.

Ниси Аманэ — ученый-энциклопедист, три года учившийся в Роттердаме и Лейдене (с 1862 г.), в курсе лекций «Взаимосвязь наук», прочитанном в 1870—1872 гг., впервые предложил термин «кансайдэюцу» — дословно: «искусство оценивать и судить». Однако термин этот не прижился, его заменил в начале 80-х годов новый — «хихё», состоящий из двух компонентов: «хи» — буквально: «ударить», «колотить»; «хё» — оценка. В этом термине, утвердившемся в современном японском литературоведении, вероятно, не без европейского влияния, подчеркивается активное, действенное начало критики. Не случайно Такада Хампо, видный литератор той поры, заметил, что «европейская критика» предназначена для творческого стимулирования писателей, она отличается «прямотой» и «жесткостью» в отличие от японских авторов, ограничивающихся преимущественно комментированием стихотворных текстов.

В 80-х годах в Японии заметно активизируется изучение европейской эстетической мысли. В 1881 г. на литературном факультете Токийского университета открылось философское отделение, где курс эстетики читали американский профессор Фенелоза и Тояма Сёити. В 1892 г. в том же университете была создана специальная кафедра эстетики, которую сначала возглавлял немец Корбель, а затем Оцука Ясухару. В те годы японцы увлекались главным образом англо-американским утилитаризмом и немецким идеализмом. Были переведены на японский язык «Утилитаризм» Милля (1877), «О риторике и беллетристике» Чембере (1879), «Теория искусства» Фенелозы (1882), трактаты Гартмана по эстетике (1899) и много других работ.

В конце 80-х годов японцы познакомились и со статьями Белинского «Идея искусства», «Драматическая поэзия» из «Разделения поэзии на роды и виды» и статьей Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы» в переводе Фтабатэя. Это знакомство с русской эстетической мыслью, как указывают японские историки литературы, имело чрезвычайно важное значение для развития новой японской литературы, способствовало теоретическому осмыслению природы художественного реализма.

Первым трактатом новой японской литературы явилась статья Цубоути Сёе «Сущность прозы» (1885), которую Симадзаки Тосон сравнивал с пением петуха в предрассветном тумане. Цубоути решительно выступил против традиционно-конфуцианских взглядов на литературу, стремясь избавить ее от дидактических установок прежних писателей. Он поставил прозу, которую считали второстепенным жанром, над поэзией, считая, что она более отвечает потребности изображения всего многообразия современного мира.

Сёе отстаивал право изображения в литературе внутреннего мира, эмоциональной жизни каждого индивидуума: «Раскрывать глубины человеческих чувств, проникать в самые потайные уголки сердца и тщательно, ничего не упуская, изображать плохое и хорошее в людях, будь это старики или юноши, мужчины или женщины, будь это даже сами мудрецы, показывать дил человеческих страстей — вот в чем заключается долг писателя»⁶⁸.

⁶⁸ Серия современной японской литературы. Токио, 1956. Т. I. С. 91.

Для изображения «чувств людей» писатель, по мнению Цубоути, должен стремиться «копировать предмет, отражать его таким, какой он есть на самом деле, как бы безучастно наблюдая его со стороны». Поэтому выдвинутый Цубоути принцип «мося» («копирования») означал скорее подделку под внешнюю форму, чем передачу внутреннего содержания.

Объективистская в своей основе «теория копирования» Цубоути была подвергнута острой критике с двух сторон — Мори Огай, приверженца идеалистической эстетики Гартмана, и Фтабатэя, находившегося под влиянием русской реалистической эстетики.

Вслед за Гартманом Мори Огай утверждал прекрасное не в действительности, а в сфере идей. В статье «Литература и природа» (1889) он заявлял, что прекрасное в литературе создается искусственно и что явление действительности и прекрасное — это разные вещи.

В начале 90-х годов между Цубоути Сеё и Мори Огаем разгорелся спор, известный в японской критике под названием «Спор об отстраненном идеале». Мори горячо возражал Цубоути, заявлявшему в статье «Адаусамико» (1891), что критик должен подходить к произведению, отрешившись от всякого идеала, подобно тому как ботаник оценивает растение, а зоолог — животных.

Мори высказывал другое мнение, а именно: рассматривая литературные произведения, критик должен исходить из определенного идеала, ему необходимо выработать критерий художественных оценок. Следуя за Гартманом, Огай утверждал метафизический идеал прекрасного, пребывающего в сфере подсознательного. Концепцию Сеё, знатока английской литературы, Мори иронически назвал «англосакским здравым смыслом» («Несколько замечаний в адрес Сеё», 1891). Ориентируя японских писателей на идеалистическую эстетику Гартмана, Мори Огай уводил их от реализма в сторону искусства подсознательного, вместо погружения в действительность и ее анализа — к романтическому созерцанию идеального.

Трактат Цубоути Сеё «Сущность прозы» встретил возражение и у Фтабатэя Симэя, но последний выступал с иных позиций — с позиций реалистической эстетики.

Литературные взгляды Фтабатэя сформировались под глубоким влиянием русской литературы и критики. Еще будучи студентом Токийского института иностранных языков, он знакомится с основными работами Белинского, Чернышевского, Добролюбова и Герцена. Его особое внимание привлекала эстетика Белинского. Отагуро Дзюгоро, сокурсник Фтабатэя, вспоминает: «Фтабатэй был ярко одаренной творческой личностью. В библиотеке института находилась „Эстетика“ Белинского. Это была довольно толстая книга. Фтабатэй незаметно прочел ее от корки до корки. Однажды состоялась дискуссия по проблемам эстетики. Он не пересказывал, не цитировал Белинского, а просто делился с присутствующими своими оригинальными суждениями по эстетике»⁶⁹.

Статья Белинского «Идея искусства» в переводе Фтабатэя (в рукописи) хранилась в личном архиве Цубоути Сеё. По-видимому, Фтабатэй

⁶⁹ Отагуро Дзюгоро. Разные воспоминания // Фтабатэй аннай. Токио, 1954. С. 119.

перевел ее не для печати, а специально для Цубоути, чтобы ознакомить его с эстетическими воззрениями русского критика, которые не согласуются с теоретическими положениями трактата «Сущность прозы». По свидетельству самого Цубоути, сразу же после выхода «Сущности прозы» пришел к нему Фтабатэй и повел разговор о спорных местах в статье, при этом он постоянно ссылаясь на Белинского. В 1892 г., работая над статьей «Капля в море литературы», Утида Роан интересовался «Идеей искусства» Белинского, взял ее у Цубоути, и она так и осталась у него вплоть до 1926 г., когда статья русского критика впервые была опубликована в японской печати. Хотя перевод «Идеи искусства» так и не был напечатан при жизни Фтабатэя, но он в рукописи имел хождение в кругу виднейших деятелей новой японской литературы. Существенно выяснить, как воспринимал Фтабатэй и писатели его окружения статью Белинского, которая потом вошла в 24-томную серию «Культура эпохи Мэйдзи» как важный документ истории японской культуры.

В современной японской критике «Идея искусства» рассматривается обычно как статья, написанная Белинским в период его увлечения гегелевским идеализмом. Так, Китаока Сэйдзи утверждает, что «Идея искусства», вопреки названию, целиком посвящена толкованию гегелевской абсолютной божественной идеи. «Вопрос заключается в том, — пишет Китаока, — что Фтабатэй, стремившийся найти и осмыслить основополагающий принцип литературы, ее теоретическую базу, а также выработать позицию, на которую можно было опереться при дискуссии по вопросам эстетики, увидел эту „основу“ в немецкой идеалистической философии, которая упрощалась и примитивизировалась в статье Белинского»⁷⁰.

Японский исследователь полностью игнорирует тот факт, что содержание «Идеи искусства» отражает переходный этап в развитии философских и эстетических взглядов Белинского, наступивший после 1840 г. Действительно, в статье Белинского еще не полностью изжиты идеалистические представления и терминология, но само «мышление» уже далеко не всегда трактуется в идеалистическом духе. В своем переводе статьи Белинского Фтабатэй выделяет курсивом следующую фразу: «Все сущее, все, что есть, все, что называем мы материею, миром, вселенною, — все это есть мышление, которое само себя мыслит»⁷¹. Следовательно, определение, с которого начинается «Идея искусства»: «Искусство. . . есть мышление в образах», — имеет в виду не субъективный взгляд художника, тем более не абсолютную божественную идею, а объективную реальность, которая сама себя мыслит. В этом плане и воспринимает Фтабатэй «Идею искусства» Белинского. Это подтверждает его статья «Общая теория прозы» (1886), написанная, вероятно, вслед за переводом статьи русского критика. «Мысль о тепле заключена в форме огня, а мысль о холоде — в форме воды, — пишет Фтабатэй, — мы чувствуем грусть, слушая пение цикад, сгрудившихся на пожелтевших осенних листьях. Таким образом, если мы перенесем на вещи источник нашего чувства, то нет во вселенной вещей, которые бы не мыслили»⁷².

⁷⁰ Китаока Сэйдзи. Литературный источник трактата Фтабатэя «Общая теория литературы» // Кокуго-то кокубунгаку. 1965. № 9. С. 16.

⁷¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1939—1953. Т. 4. С. 586.

⁷² Фтабатэй Сижэй. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 6.

Утида Роан, литературный единомышленник Фтабатэя, цитирует в своей статье «Капля в море литературы» определение Белинского «Искусство — мышление в образах», но понимает его не в идеалистическом духе: для него литература — это художественное исследование явлений окружающего мира.

В эстетике Белинского Фтабатэя интересовала отнюдь не абсолютная божественная идея, а глубокие мысли критика, направленные против идеалистического учения об «объективном», точнее «объективистском» характере искусства, о бессознательности творческого процесса, мысли о единстве формы и содержания.

Это как раз и были те важнейшие проблемы эстетики, которые представляли наибольший интерес для формирующейся повой японской литературы.

Статья Фтабатэя «Общая теория прозы» написана, по единодушному мнению японских историков литературы, под несомненным влиянием эстетики Белинского. Но если до сих пор внимание последователей было обращено преимущественно на текстуальные параллели и заимствования⁷³, то в последнее время в японской критике делается попытка доказать, что в понимании реалистической природы искусства Фтабатэй шагнул дальше Белинского, остановившегося якобы в сфере гегелевской абсолютной божественной идеи. Так, например, Китаока Сэйдзи пишет: «Идея не проявляет себя всесторонне в каждом явлении. Она выражается в различных формах и индивидуальных проявлениях. Следовательно, чтобы познать всеобщую идею, необходимо абстрагироваться от явления — в этом сходятся мнения Белинского и Фтабатэя, но между ними все-таки есть разница. Если Фтабатэй особо подчеркивает „сокрытие“, „препятствие“, т. е. то, что мешает идее проявить себя полностью, то Белинский почти не касается этого вопроса. Если Белинский утверждал универсальность божественной идеи, пронизывающей явления природы, то Фтабатэю было чуждо отношение к действительности как к многообразному проявлению абсолютной божественной идеи, он обращал большое внимание на окружающую нас действительность как таковую, на разнообразие ее индивидуальных проявлений»⁷⁴.

Японский критик приходит к ложному выводу потому, что он не учитывает идейно-эстетическую эволюцию Белинского, его «примирение с действительностью», а также упускает из виду тот факт, что Фтабатэй имел целостное представление об эстетических взглядах русского критика, когда работал над «Общей теорией литературы» и поэтому нельзя сравнивать ее с одной только «Идеей искусства» Белинского, хотя, как мы отметили, в ней, несмотря на еще неизжитые идеалистические представления, были высказаны глубокие мысли, относящиеся уже к сфере реалистической эстетики.

«В каждом явлении реального мира, — пишет Фтабатэй, — непременно содержится идея природы: идея эта нам не ясна, так как она скрыта в случайной оболочке явления. Явления, воспроизводимые в романе, разу-

⁷³ См., напр., ст.: Карлина Р. Белинский и японская литература // Лит. наследство. М., 1950. Т. 56. С. 501—512.

⁷⁴ Китаока Сэйдзи. Кокуго-то кокубунгаку. 1965. № 9. С. 19—20.

меется, также носят характер случайности. Но цель романа, воспроизводящего действительность, в том и заключается, чтобы при помощи слов, в художественном перевоплощении ясно запечатлеть идею природы, скрытую в этой случайной оболочке»⁷⁵.

Мысль Фтабатэя о том, что писатель раскрывает сущность явлений, скрытую в случайных оболочках, прямо перекликается с идеей Белинского в его статье «Разделение поэзии на роды и виды», переведенной на японский язык Фтабатэем: «Ежедневная жизнь... в своем проявлении случайна и подавлена внешностями... В проявлении... факты имеют вид внешних событий... притом они вечно перепутаны и переплетены с случайностями ежедневной жизни. Задача романа как художественного произведения — совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворных идей»⁷⁶.

Очевидно, что в статье Белинского речь идет о «явлениях» и «сущности», т. е. об одной из важнейших посылок, необходимых для теоретического обоснования реализма. У Белинского «сущность самой действительности — реальная, а не мистическая сущность — выявляется искусством, очищающим закономерное от затемняющих его случайных связей и отношений»⁷⁷.

Конечно, дело не столько в заимствовании идей, сколько в том, что, опираясь на эстетику Белинского, Фтабатэй поднял на новую ступень теорию реализма в японской критике. В теории «сясэй» («рисование с натуры») Цубоути Сеё делает акцент на «соответствии», на умении верно писать с натуры. Но, как отмечал уже Белинский, «не умея верно писать с натуры, нельзя быть поэтом, но и одного этого умения мало, чтобы быть поэтом, по крайней мере замечательным»⁷⁸. Вслед за Белинским Фтабатэй выступает против натуралистического копирования, он ратует за искусство, творящее образ, в котором наиболее ярко проявляется сущность жизненных явлений. «Далеко не просто даже копировать бранный мир, — пишет Фтабатэй, — тем более выразить идею изобретаемого. Неудачно то произведение, которое копирует лишь внешнюю форму и не стремится выявить идеи явлений жизни»⁷⁹. Дальнейшее развитие выдвинутого Фтабатэем положения о явлении и сущности, как отмечают японские исследователи, «подводило бы его к проблеме изображения типических характеров в типических обстоятельствах»⁸⁰.

Считая, что первейшей задачей искусства является познание сущности явлений, Фтабатэй заостряет внимание на определяющей роли «мыслительного элемента» в художественном процессе, на умении анализировать явления действительности. Мыслительный элемент сливается с художественным. Отсюда и новый подход к критериям художественных ценностей. «Задача критики заключается в том, — пишет Фтабатэй, — чтобы разобрать, содержит ли роман идею, насколько удачно показано ее разви-

⁷⁵ Фтабатэй Симэй. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 10.

⁷⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 92.

⁷⁷ Лаурецкий А. Эстетика Белинского. М., 1959. С. 57.

⁷⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 304.

⁷⁹ Фтабатэй Симэй. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 9.

⁸⁰ История современной японской литературы. М., 1951. С. 51.

тие, соответствует ли она логике, верна ли она действительности, и таким образом определить достоинства романа»⁸¹.

Чтобы понять, насколько это высказывание Фтабатэ было новаторским, обратимся к традиционным особенностям японского искусства.

В классической литературе Японии, как уже отмечалось выше, чрезвычайно сильно выражено лирическое начало. И это дает некоторым критикам основание даже утверждать, что возвышенно-опозитизированному мышлению японских писателей якобы чужд исследовательский пафос, анализ, так как только непосредственное переживание природы приносит им истинное наслаждение. Такое воззрение на искусство связано с эстетикой дзэн-буддизма, согласно которой истинную природу вещей можно постигнуть лишь внезапно, интуитивно, а не путем аналитического мышления. Непосредственное проникновение в сущность вещей противопоставляется рассудочным построениям. Философ Нисида Китаро выражает эту же мысль в лаконичной фразе: «Интуиция — это основной текст произведения, а понятие — лишь комментарий».

Важным моментом творческого процесса является не заранее принятая стройная формула плана произведения, «организация» жизненного материала, а безыскусность, полная непосредственность. Популярный традиционный жанр «дзуйхицу» (буквально: следовать за кистью) культивирует стихийный метод в творческом процессе.

Фтабатэй, воспитанный на традициях национальной классики, понимает, что живое творчество не может быть вытеснено холодным умствованием, но в то же время отдает себе ясный отчет в том, что консервация специфики традиционалистского художественного мышления не отвечает эстетической потребности новой японской литературы. Он тяготеет к «аналитическому» построению, когда художник идет от внешней обрисовки жизни к исследованию ее подлинной сути.

Фтабатэй утверждал в японской литературе чуждые традиционализму тенденции, опирающиеся на новый принцип художественного освоения мира. Он убежден, что необходимы поиски новых путей развития японской литературы не посредством противопоставления интуиции научному познанию, чувства — разуму, а путем учета достижений современной эстетической мысли. Как известно, Белинский утверждал идею отрицания как «историческое право, без которого история человечества превратилась бы в стоячее и вонючее болото»⁸². Фтабатэй отрицал традиционный взгляд на искусство, чтобы обновить его новым содержанием.

По поводу разрыва Белинского с идеализмом Гегеля Чернышевский писал, что «потребности двух различных обществ, среди которых они действовали, были слишком несогласны»⁸³. Перефразируя слова Чернышевского, можно сказать, что потребности двух различных обществ, в которых действовали Белинский и Фтабатэй, были во многом согласны, и это обусловило тяготение японского писателя к наследию великого русского критика.

Гегеля не удовлетворяло, что современное искусство все больше «обмирщается», забывая о необходимости воспроизведения «божествен-

⁸¹ Фтабатэй Симэй. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 9, 10.

⁸² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 576.

⁸³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 12. С. 58.

ного», тогда как Белинский требовал литературы, отражающей правду жизни. Русская реалистическая эстетика отвечала потребностям новой японской литературы, обратившейся к художественному исследованию взаимоотношений человека и мира. И не случайно, высказывая свои суждения о статье Цубоити Сеё, Фтабатэй опирался на статью Белинского. «Нечто совершенно новое, неожиданный взгляд...» — писал Цубоити, вспоминая ту памятную встречу с Фтабатэем. А сам Фтабатэй в своей «Исповеди за полжизни» признавал: «У меня возник глубокий интерес к изучению и анализу... тех проблем, которыми занимаются русские писатели, иначе говоря, интерес к изучению социальных явлений с литературных позиций, — то, чего совершенно нет в литературе Востока»⁸⁴.

6

Фтабатэй был автором не только первого трактата о реализме, но и первого в японской литературе реалистического романа «Плывущее облако» (1887—1889).

На этом новаторском произведении воспитывалось целое поколение японских реалистов. Куникада Doppo, говоря о заслугах Фтабатэя перед современной японской литературой, писал, что он, Куникада, «принадлежит к тем людям, которые считают, что почти все наши писатели учились у Фтабатэя».

Цель книги определил сам автор: показать обратную сторону новой буржуазной цивилизации в Японии, воссоздать правдивую картину японской жизни переходного периода. Он проявил интерес к судьбам «маленьких людей», придавленных социальным гнетом. Уцуми Бундзо, главный герой романа, испытывает на себе зло, творимое буржуазным обществом.

Первый реалистический роман в японской литературе — «Плывущее облако», по свидетельству самого автора, было написано под влиянием произведений Гончарова, Тургенева, Достоевского и статей Белинского. «Нельзя отрицать, что русская литература оказала влияние на те идеи, которые проводятся в моем романе», — писал Фтабатэй⁸⁵.

Роман «Плывущее облако» породил огромную литературу; до сих пор вокруг него не затихают научные споры. Речь идет о правильном понимании авторского замысла, о композиционном своеобразии книги, а также о характере творческих связей Фтабатэя с русской литературой.

Японские литературоведы неоднократно отмечали сходство образа Уцуми Бундзо с «лишними людьми» русской литературы — с Рудиным Тургенева, с Райским Гончарова. Историк литературы Сэнума Сигэки проводит даже параллель между Бундзо и Обломовым: «Бундзо и Обломов — родные братья от разных матерей»⁸⁶.

Японская литературная энциклопедия, воспроизводящая, как это делается в подобных изданиях, наиболее устоявшиеся оценки, пишет в статье о Фтабатэе: «Бундзо является первым в японской литературе образом

⁸⁴ Фтабатэй Симэй. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 472.

⁸⁵ Там же. Т. 5. С. 318.

⁸⁶ Сэнума Сигэки. Киндай нихон-то бунгаку. Сэйо бунгаку-но айкё. (Современная японская литература. Влияние европейской литературы). Токио, 1959. С. 16.

„лишнего человека“. Возможно, что образ Бундзо навеян героями Тургенева и Гончарова, но он изображен как „лишний человек“ в японской жизни»⁸⁷.

В таком сопоставлении Бундзо с героями Тургенева и Гончарова, как нам кажется, есть доля спорного.

В самом деле, какие типичные черты «лишнего человека» присущи Бундзо? Ставил ли Фтабатэй в своем романе задачу создания японского Рудина и Райского? Или, быть может, Бундзо — тип, более близкий к «униженным и оскорбленным» Достоевского? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно прежде всего выяснить, что понимал Фтабатэй под «лишним человеком».

В статье «Беседа о русской литературе», имеющей подзаголовок «Романы Гончарова», Фтабатэй писал: «Чацкий, Онегин, Печорин, Рудин — все они сродни большому тунеядцу Обломову, которому не хочется ничего делать и который весь день проводит в постели. . . Хотя все они наделены природным талантом, но не находят себе настоящего дела. Всю жизнь они ищут деятельность достойную, чтобы посвятить ей всего себя, но, не находя ее, одни впадают в отчаяние, а другие — в тунеядство»⁸⁸. Эти строки Фтабатэя непосредственно перекликаются со статьей Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?».

Но чем вызван к жизни в литературе этот тип «лишних людей»? Какова их социальная природа? Ответ Фтабатэя на этот вопрос значительно отличается от позиции русской революционно-демократической критики. По мнению Фтабатэя, «лишние люди» — порождение петровских преобразований: «Петр Великий слишком спешно принял модную западную культуру без всякого учета национальных традиций. В результате старое и новое не уживаются мирно, между ними нет согласия. И это породило людей типа Рудина, растерянного и не находящего себе места в жизни. Многовековые национальные традиции притесняли чужеродную культуру. Однако старая консервативная вера уже расшаталась, но в то же время новой веры еще не было. Общество утратило равновесие. Люди ищут точку опоры, но не находят ее. Отсюда появляются такие, как Обломов, которому лень даже встать с дивана»⁸⁹.

Неспокойная натура тургеневского Рудина обусловлена, по мнению Фтабатэя, неустойчивостью русской культуры после петровских преобразований. Отсюда заглавие «Плывущая трава», которое японский писатель дал своему переводу романа «Рудин».

Если Добролюбов показывает «лишнего человека» как определенный социально-психологический тип, порожденный условиями самодержавно-крепостнического строя, то Фтабатэй связывает его с утратой связи, отрывом от родной «почвы», с борьбой славянофилов с западничеством. Следовательно, нерешительность и неуверенность в себе, постоянные душевные сомнения — эти черты в характере Бундзо, приводимые обычно в доказательство сходности японского героя с «лишними людьми» русской литературы XIX в., имеют иной социальный источник.

⁸⁷ Нихон бунгакуси дзитэн (Справочник по истории японской литературы). Токио, 1967. С. 722.

⁸⁸ Фтабатэй Симэй. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 217.

⁸⁹ Там же. С. 218.

Важно и другое: японская действительность того времени еще не давала материала для художественной реализации образа «лишнего человека». Ведь литература не может забегать слишком далеко по сравнению с реальной жизнью.

Время создания романа «Плывущее облако» и развития действия в нем относится ко второму десятилетию незавершенной буржуазной революции 1868 г., когда иллюзии относительно созидательных возможностей нового буржуазного строя еще не были изжиты, хотя социальные противоречия вступившей на капиталистический путь Японии уже давали себя знать. Поэтому говорить о «лишнем человеке» из буржуазной среды для тогдашней Японии, лишь недавно совершившей революцию Мэйдзи, на наш взгляд, преждевременно.

Как известно, в буржуазных странах Запада «лишний человек» с его «равнодушием к жизни и к ее наслаждениям... преждевременной старостью души», как говорил Пушкин, появился в результате «длительного похмелья» после буржуазной революции XVIII в., когда ясно обозначилось отчуждение героя от родной ему социальной среды. Фтабатэй же изобразил человека заурядного, помышляющего старательно и прилежно выполнять свои чиновничьи обязанности, чтобы выйти в люди, но лишеного должного места в обществе.

Какова же главная идея, положенная в основу романа Фтабатэй? В упоминавшейся «Беседе о русской литературе» Фтабатэй писал: «Когда я работал над „Плывущим облаком“, был влюблен в роман Гончарова „Обрыв“. . . Тогда я пережил много огорчений, пытаюсь перенести гончаровский стиль в свой роман»⁹⁰.

Проблематику романа «Обрыв» Фтабатэй видел в плане борьбы славянофилов с западниками. Он не остановил внимания на Райском, т. е. на образе «лишнего человека», его интересовали герои, представлявшие Россию уходящую и новую — бабушка Бережкова, Вера и Марк Волохов. Подлинной «представительницей прогрессивной России» Фтабатэй считал Веру. Апологию старозаветных традиций Фтабатэй противопоставляет «либерализм» Веры. Суждения японского писателя о романе «Обрыв» отражают его собственную потребность осмыслить исторический процесс Японии конца XIX в., вступившей на путь ускоренной «модернизации». Фтабатэй интерпретировал идейное содержание «Обрыва» в свете японской действительности того времени.

Соответственно первоначальному замыслу Фтабатэй уделяет большое внимание образу о-Сэй, молодой эмансипирующейся девушки, получившей «новое образование», ее отношению к окружающей жизни. Не случайно некоторые японские критики считали о-Сэй главным действующим лицом романа. Однако тема столкновения старого и нового не стала единственной и главенствующей в романе. Более того, первоначальный замысел книги не получает последовательного развития в дальнейшем повествовании. В центр романа выдвигается новая идея — показать оборотную сторону буржуазной действительности, с которой несовместимо обыкновенное человеческое счастье. В годы, когда создавался роман «Плывущее облако», в больших городах Японии нередко можно было увидеть вчераш-

⁹⁰ Там же. С. 214—215.

них мелких чиновников, выбитых из колеи в результате так называемого административного упорядочения. Фтабатэй обратился к этим жертвам произвола власти и вывел одного из них в качестве главного действующего лица романа. На этом повороте повествования в сторону усиления социальной критики Фтабатэй и обратился к творческому опыту Достоевского.

Фтабатэй не раз указывал на литературные источники своего романа. В 1888 г., в пору интенсивной работы над последней частью романа «Плывущее облако», Фтабатэй, заполняя анкету журнала «Кокумин-то томо», обратившегося к деятелям японской культуры с вопросом «Ваши любимые книги?», называет «Обрыв» Гончарова и «Преступление и наказание» Достоевского. В заметке «Слово о муках творчества» (1897) он писал: «В первой части романа я подражал манере Сикитэя Самба, Азба Косока, во второй части я следовал стилю Гончарова и Достоевского, а в третьей — целиком подражал Достоевскому»⁹¹.

Приведенное высказывание писателя проливает свет на характер эволюции творческого замысла романа, работа над которым продолжалась три года. Первоначально Фтабатэй намеревался изобразить быт и нравы японского общества переходного периода, «зираженного» новой цивилизацией, используя художественные приемы эдоских юмористов, таких, как Сикитэй Самба (1776—1822). Само название романа — «Плывущее облако» — ассоциировалось с неустойчивостью и колебаниями в жизни Японии эпохи преобразования Мэйдзи. «Обрыв» Гончарова, несомненно, способствовал идейному углублению этой темы. В книге намечается конфликт двух поколений, старой и новой идеологии.

Однако впоследствии главной задачей романа становится исследование воздействия существующего строя на человеческую личность. В центр повествования выдвигается Бундзо — мелкий чиновник, ставший жертвой социальной несправедливости. Столкновение старой и новой идеологии отходит на задний план и становится общественным фоном этого произведения.

Таким образом, между первой и третьей частями романа произошло большое изменение в творческом замысле. Кроме того, были различны и литературные влияния. По собственному признанию Фтабатэя, первоначальный замысел романа настолько изменился, что к концу работы над книгой он задумался, как быть с той идеей, которая воплощена в заглавии «Плывущее облако».

Уцуми Бундзо — сын мелкого провинциального самурая, который, разорившись после революции Мэйдзи и считая недостойным для себя заниматься ремеслом, довел семью до нищеты. Главной темой повествования становятся душевные муки провинциального юноши, переживающего крушение своих иллюзий выйти в люди в капиталистическом городе. И здесь намечаются точки соприкосновения «Плывущего облака» с проблематикой социальных романов Достоевского.

Бундзо — «маленький», униженный социальным гнетом человек. Он менее всего похож на «фразеров» Рудина или Райского, праздно рассуждающих о высоких материях. Бундзо замкнут, робок, он никогда открыто не высказывает своего мнения и готов молча нести свой крест.

⁹¹ Там же. С. 195.

Замечательна в этой связи авторская ремарка: «Ему (Бундзо. — К. Р.) больше к лицу, когда он извиняется перед кем-то: он не решится упрекнуть кого-либо»⁹².

Драматические коллизии в романе «Плывущее облако» заключаются не в столкновениях Бундзо со старой идеологией, как утверждают некоторые исследователи, а в том, что капиталистическое общество не щадит таких, как Бундзо. Поэтому для понимания всей идейной концепции романа исключительно важна антитеза: Бундзо и его сослуживец Хонда Нобору — щеголь и ловкий карьерист, преуспевающий молодой чиновник, олицетворяющий хищническую природу капитализма. Стремление к честности и пиническое поприще идеального — противоречие, пронизывающее весь роман Фтабатэ. И именно здесь обнаруживается новая «переключка» японского писателя с Достоевским.

Разумеется, влияние русского писателя в романе Фтабатэ проявляется не в прямой форме. «Плывущее облако» и в идейном, и в сюжетном плане резко отличается от «Преступления и наказания», под воздействием которого находился Фтабатэ во время работы над романом. Но в обоих произведениях раскрывается жестокость буржуазных отношений, а драматические коллизии основываются на контрасте между целомудренностью человеческой природы и бесчеловечностью капиталистического общества.

Творческий опыт русского писателя не только усиливал социальную направленность романа Фтабатэ, но и помогал острее увидеть сложность человеческой психики. В заметке «Слово о муках творчества» Фтабатэ особо отмечает присущую Достоевскому силу проникновения во внутренний мир человека. «Есть два подхода к предмету изображения, — писал он. — Примером могут служить Достоевский и Тургенев. У первого художник растворяется в создаваемых им образах, на первом плане всегда характеры вместо авторского лица. У второго же рядом с героями стоит автор, критически оценивающий своих персонажей. . . Он наблюдает их издали, как бы со стороны. Первый сразу врзается вовнутрь вещей, а затем исследует внешнюю среду, второй же, напротив, отправляется от внешней среды. Сейчас меня интересует метод Достоевского»⁹³.

Психологизм Достоевского, его умение проникнуть во внутренний мир человека и тонко передать мучительные переживания «униженных и оскорбленных», был важнейшим уроком для японского писателя.

Опираясь на творческий опыт Достоевского, Фтабатэ вывел в романе «Плывущее облако» героя, принципиально нового для японской литературы. Еще продолжавшие господствовать в то время традиционные каноны «поощрения добра и наказания зла» превращали литературу в мертвую схему, а героя — в рупор конфуцианских добродетелей, мавекена, лишённого самостоятельной внутренней жизни. Фтабатэ решительно порвал со старой традицией и создал тип социального героя, который *думает*, раскрыл его психологию.

Душевная драма Бундзо заключается в том, что он, одержимый желанием выбиться из бедности, в то же время из всех сил стремится

⁹² Там же. Т. 1. С. 193.

⁹³ Там же. Т. 5. С. 199—200.

сохранить в себе человеческое достоинство, и это приводит его к конфликту с обществом. Бундзо тяжело страдает, но, как и у героев Достоевского, его страдания вызваны не столько материальными лишениями, сколько непереносимыми муками уязвленного человеческого достоинства.

«В чем дело? Почему все это происходит?» — вот вопросы, которые волнуют героя в самые кризисные моменты его жизни. Чтобы раскрыть затаенные уголки психики человека, ущемленного и обойденного жизнью, Фтабатэй вводит в сложную ткань романа внутренние монологи. И это способствует более глубокому познанию человеческой личности, а также повышению интеллектуального уровня литературного героя.

«Почему все это происходит?» — в этом вопросе Бундзо, быть может, заключено начало духовных исканий новой японской литературы. Намечается еще одна глубинная связь первого реалистического романа Японии с русской литературой — с этой, по выражению М. Горького, «литературой вопросов».

Произведение Фтабатэя Симэя «Плывущее облако», в котором сделана попытка синтеза социального и психологического романа, было убедительной победой реализма. В японской литературе произошел перелом. Начался качественно новый этап ее развития. На становление реалистического романа, определившего путь новой литературы Японии, большое влияние оказал русский реализм.

О МИРОВОМ ЗНАЧЕНИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(Историографические и методологические проблемы)

Мировое значение русской литературы — тема не новая для советского литературоведения, но все же не имеющая за собой длительной истории изучения. Между тем закономерности развития и восприятия русской классической и советской литературы как одной из ведущих литератур современного мира едва ли могут быть глубоко раскрыты без исследования ее мирового значения. Методология нашей литературной науки на нынешнем этапе не может не учитывать международного, всемирного аспекта изучаемого ею предмета.

В настоящее время остро ощущается потребность в определении предмета литературоведения и в выработке единого философско-методологического подхода к этому предмету, потребность в «интеграции научного знания» о литературе¹. Современная буржуазная литературная наука фактически не создала (скорее даже утратила наследие Вико и Гердера) более или менее отчетливых представлений как о национальной, так и о мировой литературе, несмотря на усилия отдельных ученых, стремящихся развивать достижения западноевропейского литературоведения XVIII—XIX вв. В этих условиях вопрос о мировом значении национальной литературы не может быть решен буржуазной наукой, он даже и не ставится. Этим хаотическим, внесоциальным представлениям противостоит марксистско-ленинская концепция литературы как отражения конкретной социально-исторической действительности, художественного преломления и анализа общественных, национальных, а также и мировых проблем. Рассматривая литературу как общественное явление, уже тем самым мы включаем ее во всемирный процесс развития человеческого общества.

Настоятельная необходимость активизировать в свете решений XXVII съезда КПСС теоретические и практические исследования в области общественных наук диктуется условиями все обостряющейся идеологической борьбы и в то же время выражает внутреннюю организующую потребность самой науки. В нашу эпоху все очевиднее становится факт диалектического единства всемирной истории и соответствующего единства мировой культуры. Чем более усиливается национально-освободительная и классовая борьба народов, тем теснее объединяются силы защитников мира, для того чтобы сохранить человеческую цивилизацию от ядерного разрушения, тем крепче сознание этого единства.

Монистический взгляд на историю с позиций марксизма-ленинизма

¹ См.: Бушмин А. С. О научных взаимосвязях литературоведения // Взаимодействие наук при изучении литературы. Л., 1981. С. 5—6. См. также: Иезуитов А. Н. Философские вопросы науки о литературе // Там же. С. 27—51.

распространяется и на мировой литературный процесс ². Основой единства мирового литературного развития служит бесконечное разнообразие национальных литератур, обязательно предполагающее взаимообщение и взаимодействие. Издание «Истории всемирной литературы» показывает, насколько назрела потребность в обобщении фактов литературной жизни всех народов и стран и в едином методологическом подходе к этим фактам и явлениям.

Что касается международных связей русской литературы, то их изучение в настоящее время минует, очевидно, определенный качественный рубеж. Появилась потребность в подведении некоторых итогов и выработке общего направления дальнейшей работы.

Выдающийся вклад в исследование русской литературы и ее всемирных взаимосвязей внесен М. П. Алексеевым (1896—1981). Фундаментальное значение имеют такие его труды, как «Сравнительное литературоведение» (Л., 1983), «Пушкин: Сравнительно-исторические исследования» (Л., 1984), посмертно изданный труд многих лет жизни «Русско-английские литературные связи (XVIII—первая половина XIX века)». Любая из многочисленных работ ученого, даже посвященная, казалось бы, частным вопросам межлитературных отношений, важна для истории отечественной литературы и для методологии литературной науки, так как показывает, как «великая русская литература вписывается во всемирность» ³.

Исследовательский метод М. П. Алексеева, «чуждый умозрительности и безоглядной любви к дедукции» ⁴, позволил ему самому и его научной школе поднять целые пласты неизученного или непроанализированного фактического материала и на этой основе составить картину международных связей русской литературы в ту или иную эпоху (Просвещение, эпохи романтизма и реализма, понимаемые как этапы развития русской культуры в первую очередь), в отдельных регионах (например, русско-скандинавские литературные отношения) или по некоторым «сквозным» темам, проходящим через века русской литературы (Гомер, Шекспир, Вольтер, Оссиан и т. д.).

Работы подобного типа, предполагавшие фронтальное исследование избранной темы, создавались и вне сектора взаимосвязей русской и зарубежных литератур, организованного М. П. Алексеевым в Пушкинском Доме. Такова классическая монография акад. В. М. Жирмунского «Гёте в русской литературе», автор которой явился одним из основоположников советской теории сравнительного литературоведения; таковы труды акад. Д. С. Лихачева и его учеников в области литературных отношений Древней Руси ⁵, исследования И. Г. Неупокоевой. Однако

² См.: Федоренко Н. Т. На путях международного литературного общения // Коммунист. 1982. № 7. С. 115—125; Фридлендер Г. М. Методологические проблемы литературоведения. Л., 1984 (в книгу включена статья «К критике методологических концепций современного буржуазного литературоведения»).

³ Степанов Г. В. О новой книге М. П. Алексеева // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 4.

⁴ Там же. С. 5.

⁵ См., напр.: Казакова Н. А. Западная Европа в русской письменности XV—XVI веков: Из истории международных культурных связей России / Под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1980.

сектор взаимосвязей Пушкинского Дома в Ленинграде оставался в течение четверти века ведущим исследовательским коллективом, целью которого было систематическое обследование международных связей русской литературы нового времени для создания в будущем по возможности более полной истории взаимодействия русской классической литературы с остальными литературами мира. Добывалось, так сказать, «сырье» литературной истории, создавались и своды фактов, которые можно было бы даже назвать «полуфабрикатами», если избегать отрицательной окраски этого термина⁶. Но школа Алексеева никогда не ограничивалась простым собирательством, не противостояла «цельной науке», а исходила из нее.

Свидетельством строгой направленности работы М. П. Алексеева и его последователей явилась его обобщающая и методологически исключительно важная статья «Русская классическая литература и ее мировое значение»⁷. Именно в ней ученый оставил нам своего рода научное завещание, показав перспективы дальнейшего изучения международных литературных связей.

Главная мысль статьи (первоначально это был текст доклада, произнесенного М. П. Алексеевым на праздновании 250-летия Академии наук СССР) становится со временем все более весомой: всякое изучение международных литературных связей России должно предусматривать определение идейной и художественной роли русской литературы в мировом литературном процессе, равноправного участия в нем русских писателей, интернационального значения русского художественного слова и русской тематики в целом.

В области исследования всемирного распространения русской литературы есть уже немалые достижения. В частности, это статьи М. П. Алексеева о Пушкине, Гоголе и Тургеневе, книги Т. Л. Мотылевой о мировом значении Л. Толстого, работы Ф. Я. Приимы о русской литературе на Западе, Г. М. Фридендера — о восприятии творчества Достоевского за рубежом, обзорная монография А. Л. Григорьева «Русская литература в зарубежном литературоведении», исследование В. И. Кулешова о литературных связях России с Западной Европой в XIX в., статьи Д. Д. Благого о роли Пушкина в мировой литературе, тома «Литературного наследства», посвященные Гёте, Л. Толстому, русско-английским литературным связям, и многое другое⁸. Определенный вклад в изучение этой проблемы внесли зарубежные слависты из социалистических стран (В. Волчев, Ю. Доланский, Г. Цигенгайт и др.). Следует также упомянуть о достижениях объективно мыслящих представителей буржуазной русистики (Г. Витгенс, П. Бранг, Х. Роте, А. Звигильский и др.). Однако до создания более или менее общей и полной картины распространения и восприятия русской классической и советской литературы за пределами нашей страны еще довольно далеко.

⁶ См.: Бушмин А. С. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. М., 1980. С. 43.

⁷ См. наст. изд. С. 54—69.

⁸ См. также: Русская классика в странах Востока. М., 1982; Мотылева Т. Литература, открытая миру: Заметки о международной судьбе русской классики // Вопр. лит. 1983. № 11. С. 3—45.

Всемирно-историческая победа Советского Союза над фашизмом в 1945 г. способствовала небывалому росту авторитета советской идеологии и культуры во всем мире. Показательно, что именно в тот период отчетливо оформилась научная проблема мирового значения русской литературы, дали новые всходы мысли Маркса, Энгельса, Ленина, Горького о всемирной роли русского реализма⁹. Вскоре после окончания Великой Отечественной войны была написана книга Н. Я. Берковского «О мировом значении русской литературы».

Содержание небольшой работы Н. Я. Берковского не сводилось к справедливому, но слишком общему утверждению, что «роль русской литературы на Западе чрезвычайна»¹⁰. Очерк был насыщен идеями и наблюдениями, плодотворными для будущего изучения вопроса. Методологически значимым явилось требование изучать историю восприятия русской литературы в различных странах прежде всего силами носителей русской культуры, советских литературоведов. Польза суждений зарубежных литераторов и филологов о русской литературе, разумеется, неоспорима, но, как считал Берковский, польза эта состоит главным образом в «наведении» советских исследователей на круг проблем и фактов, которые «восполнять и выверять... нужно непрерывно и с разных сторон, прежде всем тем, что нам самим известно и может быть известно в нашем художественном развитии»¹¹. Эта мысль нуждается сегодня в серьезной поправке на высокий уровень русистики в странах социализма, способной к глубоким оценкам явлений русской и советской литературы. Тем не менее нельзя не согласиться с тем, что история восприятия русской литературы — это проблема истории русской литературы, т. е. советского литературоведения прежде всего. Призыв Берковского к большей активности наших специалистов по сравнительному литературоведению в этом вопросе продолжает оставаться актуальным.

Через всю книгу Берковского проходит мысль о неразрывной связи национального своеобразия русской литературы с ее международным влиянием. Своим мировым значением литература России была обязана неповторимым особенностям национальных, общественных и художественных традиций. Карл Маркс отмечал особую связь русской культуры с революционным движением; в России «умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа», — заметил он в одном из писем 1871 г.¹² Это наблюдение было подтверждено и развито Лениным в работах о русском революционном движении и о влиянии его на литературу, в статьях о Л. Толстом. «Его мировое значение, как художника, — писал Ленин, — его мировая известность, как мыслителя и проповедника, и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции»¹³.

Ленинская мысль стала фундаментом для разработки проблемы

⁹ См.: Гудзий Н. К. Мировое значение русской литературы // Учен. зап. Моск. ун-та. 1946. Вып. 107. С. 122—138.

¹⁰ Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 22.

¹¹ Там же.

¹² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 33. С. 147.

¹³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 19.

национального своеобразия русской литературы¹⁴. Но, подобно тому как русская революция была событием мирового масштаба, подготовленным всей историей человечества, русская литература в ее богатых, исторически многообразных национальных традициях выросла из общих корней мировой культуры. Ее своеобразие одновременно отличает ее от литератур других наций и связывает ее с ними. Лучшим примером этого может служить творчество Л. Толстого, чье своеобразие не только не исключает, но необходимо предполагает владение богатствами философии и литературы многих народов. Всякое мировое влияние обязательно должно иметь своего рода «обратную связь» — отражение в данной литературе процессов, происходящих в иных национальных культурах. Словом, национальное своеобразие литературы поддается изучению лишь в комплексе с вопросом о мировом ее значении.

Между тем в практике нашего литературоведения проблема национального своеобразия решается подчас отдельно, что не может не сказаться так или иначе на результатах исследования. Искусственность разделения этих двух аспектов тем заметнее, чем глубже отдельные наблюдения над историческими путями развития русской культуры. Известно, в каком непрерывном слиянии рассматривал Пушкин — в статье «О ничтожестве литературы русской» — развитие словесности в России и западных странах. Пафосом неповторимости и всемирности русской литературы вдохновлялся Достоевский. Подлинно всеобщее значение гуманизма и реалистического метода наших классиков становится ясным лишь тогда, когда их произведения рассматриваются в сопоставлении с литературными явлениями других стран¹⁵.

Со сказанным связывается еще одно наблюдение Н. Я. Берковского. Исследователь отметил зависимость степени влияния литературы «вовне» от интенсивности и органичности впитывания ею достижений мировой литературы. «Русская литература тем и влиятельна для Запада, — пояснял он, — что она не всегда заметно для него же служит ему средством самопознания» и «открывает Западу его же собственных классиков»¹⁶. В русской интерпретации наследия Гёте и Шиллера, Диккенса, Гюго и Бальзака западноевропейская читающая публика и филологическая наука узнают мировую ценность собственных литературных богатств. В то же время общеевропейские культурные традиции в значительной степени способствовали пониманию на Западе творчества Тургенева и Толстого. «Чем больше культура в себя вбирает, тем больше она отдает человечеству»¹⁷. Иначе говоря, своеобразие русской национальной культуры складывалось в процессе взаимовлияния и взаимообщения русского народа с другими нациями, как соседними и близкими по языку¹⁸,

¹⁴ См.: Бурсов Б. И. Национальное своеобразие русской литературы. 2-е изд. Л., 1967; Куприянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976.

¹⁵ См., напр.: Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. М., 1979; Он же. Русский классический реализм и проблемы гуманизма // Фридендер Г. М. Методологические проблемы литературоведения. С. 151—171.

¹⁶ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 175.

¹⁷ Лихачев В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971. С. 7.

¹⁸ См.: Лихачев Д. С. Слово о Киеве // Рус. лит. 1982. № 2. С. 10—11.

так и более отдаленными географически, но связанными с ним духовными узами.

Конкретная диалектическая связь национального и интернационального является, таким образом, одной из основных проблем современной литературной науки¹⁹. Без основательного марксистского изучения этой проблемы невозможно разрабатывать методологию исследования мирового значения русской литературы.

Однако проблема национального — интернационального все еще недостаточно принимается во внимание историками русской литературы. Сам вопрос о зарубежных связях русской литературы, глубоко разработанный практически и теоретически благодаря трудам М. П. Алексеева, В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада и других крупных советских ученых, не нашел пока надлежащего места в общих концепциях теории и истории литературы. Идеи Белинского, Герцена, Чернышевского об органической необходимости межлитературного общения, т. е. часть того наследия, значение которого для русской революции и русской литературы подчеркивал Ленин²⁰, еще ждут исчерпывающей оценки. Некоторое время литературные связи вообще не включались в круг основных проблем литературоведения, рассматриваясь как нечто случайное и необязательное для литературного процесса. Их периферийное положение в области теории сказалось и в очень неполном освещении их исследования в работах по истории русской литературной науки. Лучшее всего известен вклад А. Н. Веселовского в изучение мировых связей отечественной литературы; но и наследие этого ученого требует дальнейших научных разысканий.

Будем справедливы: в последние годы литературные взаимосвязи, включая международные связи русской литературы, не раз становились объектом теоретического осмысления²¹. Но и доныне окончательно не решен вопрос о том, является ли сравнительное литературоведение фундаментальной наукой, а значит — имеет ли оно свой собственный предмет исследования²². Такие размышления характерны не только для советского литературоведения²³. Они свидетельствуют, кстати, об актуальности этого теоретического вопроса и всего узла проблем межлитературного общения, с которым этот вопрос связан.

Некоторые теоретики литературы по-прежнему исключают проблему межнациональных связей из своей концепции. Другие склонны объединять ее с проблемой преемственности. Последнее, в отличие от первого, имеет под собой реальное основание. Еще Веселовский сближал меж-

¹⁹ См.: Дюришин Д. Национальная и межлитературная концепция литературной истории // Сравнительно литературоведение. София, 1982. Кн. 2. С. 20—31.

²⁰ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 25.

²¹ См.: Историко-литературный процесс. Л., 1974; Классическое наследие и современность. Л., 1981. См. также: Вервес Г. Д. Регіональний і міжнародний контекст національної літератури: (підсумки і перспективи вивчення) // IX Міжнародний з'їзд славістів: Слов'янські літератури: Доповіді. Київ, 1983. С. 3—26.

²² См.: Горский И. К. Об исторической поэтике и сравнительном литературоведении // Рус. лит. 1983. № 3. С. 79—96.

²³ См.: в частности: Русев П. Сравнительно литературоведение в наши дни и психологията и социологията на художественното възприемане // Сравнительно литературоведение. 1982. Кн. 2. С. 3—11.

литературные отношения с внутрилитературными, считая, что «наследство — то же заимствование»²⁴. Действительно, если, например, переводы Жуковского вошли в плоть и кровь русской поэзии, то и изучение их должно опираться на те же методологические предпосылки, что и изучение, допустим, пушкинской традиции в русской лирике. Однако переводы остаются переводами, сохраняя свои ипонациональные корни, так же как «русский» Шекспир или «русский» Шиллер остаются тем не менее Шекспиром и Шиллером. Проблема наследия и проблема связей близки, но не идентичны: коль скоро различаются объекты исследования, то, значит, различны и методы подхода к таким объектам. Так, значение опыта Тургенева для новеллистики Теодора Шторма или влияние Толстого на Томаса Манна можно выяснить только путем сопоставления национальных традиций русской и немецкой классики, установив не просто преемственность, но сложный синтез самых разнообразных влияний и взаимодействий, среди которых соединение «своего» и ипонационального материала будет играть решающую роль.

Следовательно, сравнительное литературоведение — как ни условен этот термин — располагает своим предметом. Это — взаимоотношения и взаимодействие национальных литератур как «фактор внутреннего роста» каждой из них²⁵, а также как свидетельство их взаимной обусловленности, системности. Метод сравнительного литературоведения определяется предметом. Это — сравнительно-исторический метод, соединяющий в себе традиционное сопоставление явлений разных литератур с изучением их синтеза как конкретного проявления единства мирового литературного процесса²⁶.

Изучение взаимодействия литератур в системе мировой литературы не просто желательно на современном уровне развития общественных наук. Оно является объективной потребностью советской культуры, потребностью, диктуемой интернационалистской природой нашего социалистического общества.

Советское литературоведение пришло к мысли о всемирной литературе как развивающемся, сложно организованном комплексе, системе систем. Существуют различные подходы к изучению этого глобального явления. Можно начать с двусторонних литературных связей, с установления типологически сходных процессов и фактов, с обозрения «срединных звеньев» системы, т. е. зональных или региональных литературных общностей²⁷. Однако все эти приемы дадут весомый и методологически убедительный результат лишь в том случае, если исследователь четко определит свою «точку опоры», идеологическую и историко-литературную позицию. Наблюдаемая с точки зрения марксистского литературоведения и одновременно с позиций русской советской культуры всемирная литературная система в ее отношении к русской литературе и взаимо-

²⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 394.

²⁵ См.: Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. 3-е изд. М., 1982. С. 386—388.

²⁶ См., напр.: Интернациональное и национальное в литературах Востока. М., 1972.

²⁷ См.: Горский И. К. Проблемы изучения всемирной литературы // Рус. лит. 1977. № 4. С. 215—220.

связях с ней обретет свою подлинную историческую конкретность, превратится из более или менее отвлеченной и отчасти даже гипотетической схемы в систему реальных отношений.

История восприятия русской литературы за рубежом — даже в той степени, в какой эта история нам пока известна, — наглядно демонстрирует международную роль национального художественного наследия. Еще Ф. Энгельс более века назад заботился о привлечении внимания своих единомышленников к русскому языку «ради раскрываемой им литературы»²⁸. О «международном характере» русского языка писал сто лет спустя В. В. Виноградов²⁹. Когда Н. И. Конрад утверждал, что вопрос о взаимоотношениях литератур становится «одним из самых важных для литературоведения»³⁰, это было утверждение советского ученого, наследовавшего «всечеловечность» русской культуры.

Исследование мировой роли русского художественного слова выдвигается в ряд первоочередных задач советского сравнительного литературоведения.

Это не означает, конечно, что следует ограничиться изучением только тех явлений зарубежной литературы, которые непосредственно касаются России. Русская литература имела отношение даже к таким случаям межлитературных связей, какие прямо от нее не зависели. В свое время М. П. Алексеев пришел к выводу, что судьбы русских книг, попавших на Запад, определялись такими факторами, как, например, отношения между литературами Франции и Англии³¹. Напомним также о несомненной посреднической роли западноевропейских литератур при распространении известий о русских писателях в странах Африки, Азии, Южной Америки, в условиях иных, своеобразных межлитературных связей.

Системность мировой литературы требует систематического исследования. В системе зарубежных связей русской литературы исторически определились литературные комплексы, изучение которых образует, как уже говорилось, своего рода ступень к изучению мировой литературы и может служить методологическим ориентиром на этом пути. Такими комплексами являются скандинавский литературный регион (или зона — термин в данном случае условен), регион немецкоязычных литератур или особенно близкий России в историческом и этническом отношении, а ныне и в отношении социальном регион славянских литератур Европы.

Не углубляясь в историю русско-славянских литературных отношений, можно утверждать на основании огромной литературы вопроса, что как советская, так и славянская славистика находится сегодня в авангарде теоретических исследований по сравнительному литературоведению: эта область филологии всегда имела первостепенное значение для культуры

²⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 18. С. 526.

²⁹ См.: Виноградов В. В. Избранные труды: История русского литературного языка. М., 1978. С. 154.

³⁰ В письме к Л. С. Кишкину. Цит. по: Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973. С. 213.

³¹ См.: Алексеев М. П. Мировое значение «Записок охотника» // Творчество И. С. Тургенева. М., 1959. С. 76.

славянских народов, включая их отношение к русской литературе³². «Мы прекрасно сознаем, — писал акад. Л. Штолл, — что книга, переведенная на русский язык, язык В. И. Ленина, становится с этого момента доступной как всем другим славянским народам, так и мировой общественности вообще»³³. Работы советских славистов Л. С. Кишкина, Н. И. Кравцова, Д. Ф. Маркова, К. И. Ровды и других содержат поучительный материал по истории и теории междокультурных связей. Есть все основания говорить об особом вкладе славян в мировую литературную науку и в мировую культуру³⁴.

Другая общность, которую совершенно необходимо учитывать при исследовании мирового значения русской литературы, это качественно новое единство, образуемое многонациональной литературой Советского Союза. Роль русской литературы в этом органическом синтезе народов и культур привлекает внимание исследователей³⁵. Написана сводная «История советской многонациональной литературы». Марксистско-ленинская идеологическая основа современной русской культуры и национальных культур народов Советской страны обеспечила принципиально новый этап взаимоотношений между литературами Советских республик. Социалистическая идейность и народность обусловили и международный авторитет советской литературы, сделали ее примером для формирующихся литератур в странах социалистической ориентации.

Очевидно, что опыт изучения междокультурных связей внутри нашей страны можно использовать при изучении связей международных³⁶. Однако сравнительное литературоведение, как представляется, до сих пор мало учитывало этот опыт. Преодоление методологического «порога» и объединение усилий специалистов по междокультурным связям Советских республик и исследователей русско-зарубежных литературных отношений принесло бы большую пользу делу изучения всемирной роли русской литературы.

Мировое значение русской литературы связано, как можно было убедиться, с проблемой мировой литературы. Но сама эта проблема служит предметом обсуждения и споров, касающихся, в частности, начала мировой литературы и ее периодизации. Историческая обусловленность появления мировой, или всемирной, литературы в принципе бесспорна. Известны слова Маркса о том, что «всемирная история существовала не всегда»³⁷. В «Немецкой идеологии», в «Манифесте Коммунистической партии» классики марксизма убедительно доказали,

³² См.: Методологические проблемы истории славистики. М., 1978; Духовная культура славянских народов. Л., 1983.

³³ Штолл Л. Советскому читателю // Современная литература Чехословакии в контексте литератур европейских социалистических стран. М., 1981. С. 6.

³⁴ См.: Бэлла И. Ф. Вклад славянских народов в мировую культуру: Некоторые аспекты исторического исследования // Вестн. АН СССР. 1976. № 10. С. 101—111.

³⁵ См.: Иезуитов А. Н. Во имя великой цели // Рус. лит. 1982. № 4. С. 3—6. См. также: Взаимодействие литератур и художественная культура развитого социализма. М., 1977.

³⁶ См.: Великий Октябрь и литературный процесс современной эпохи: (1917—1977). М., 1979; Берков П. Н. Литература народов СССР и проблемы междокультурных контактов // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. Л., 1981. С. 370—388.

³⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 12. С. 736.

что формирование мировой истории и мировой литературы было связано с капиталистическим разделением труда и созданием мирового рынка, поскольку лишь в эпоху крупной промышленности «сношения приобретают мировой характер»³⁸.

Из этих положений делается двоякий вывод. Если мировой рынок сложился к XVI в. — значит, всемирной литературы до того времени не было³⁹. Другая точка зрения: всемирная литература не могла возникнуть внезапно; как и мировому рынку, качественно новому этапу мировой истории, ей должны были предшествовать подготовительные стадии, которые можно представить себе как распространение эллинистической культуры на рубеже новой эры, древние взаимосвязи культур Индостана или американского континента, южнославянские связи Руси и т. д. «История как всемирная история — результат»⁴⁰. В терминологическом плане эту кажущуюся неясность начал всемирной литературы попытался снять И. К. Горский, предложив отличать собственно мировую литературу как совокупность словесности всех народов от «всеобщей мировой литературы», являющейся системой действующих «контактных связей»⁴¹. Едва ли термины выбраны здесь удачно. Но важно, что они отражают представление об историческом развитии всемирной литературы, зерна которой были заложены вместе с началами человеческой культуры. Это представление свойственно многим исследователям (В. М. Жирмунский, И. Г. Неупокоева, Б. Г. Рейзов). Оно основывается на концепциях Гёте и Горького⁴², но в первую очередь на историзме Маркса, Энгельса и Ленина.

Если мировая литература прошла в своем становлении ряд определенных этапов и продолжает качественно изменяться, то и каждая, в том числе и русская, национальная литература вступает на протяжении своей истории в новые и новые отношения с другими литературами, расширяя или сокращая свои связи, меняя их типы. Мировой авторитет, мировое влияние национальной литературы, подобное, например, влиянию французских писателей в XVII—XVIII вв. или влиянию русской литературы в последней трети XIX в. и в нашем столетии, — это высший тип международных литературных связей, высшее проявление роли отдельно взятой литературы в мировом литературном процессе, мирового значения этой литературы. Мировое же значение не сводится только к влиянию и восприятию литературы нации за пределами страны, как иногда считается⁴³. Это — весь художественный опыт литературы и национальной культуры в целом (включая сюда и устное народное творчество, исторически предшествовавшее литературе и сохраняющее связи с ней), ее голос во всемирном хоре. Мировое значение национальной литературы заключается, по нашему мнению, в постепенном приобщении ее к международному литературному обмену, в результате которого и складывается

³⁸ Там же. Т. 3. С. 54.

³⁹ См.: Берков П. Н. Маркс о всемирной истории и проблемы мировой литературы // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. С. 22—35.

⁴⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 12. С. 736.

⁴¹ Горский И. К. Заметки о некоторых понятиях сравнительного литературоведения // Сов. славяноведение. 1982. № 3. С. 65—66.

⁴² См.: Самарин Р. М. Концепция мировой литературы Горького. М., 1965.

⁴³ См.: Мотылева Т. Роман — свободная форма. М., 1982. С. 256—259.

всемирная литература того типа, какой мы знаем в новое и новейшее время.

Всемирная связь русской литературы была заложена еще тогда, когда в ее образный мир вошли судьбы других народов («Слово о полку Игореве»). Тем самым были заложены основы ее мирового значения. Эти всемирная связь питала русскую литературу на всех этапах ее развития. Как напомнил Д. Д. Благой, только «в русле общевропейского и еще шире — мирового художественного развития можно составить себе представление о величии чудотворного гения Пушкина»⁴⁴.

Мировое значение русской литературы является, таким образом, понятием комплексным, исторически подвижным, отражающим реальный ход ее развития. Большой фактический материал и обобщения, сделанные на его основе, еще настоятельнее, чем в годы, когда об этом писали Н. Я. Берковский и Н. К. Гудзий, требуют от советского сравнительного литературоведения «обратить серьезное внимание на значение русской литературы в общемировом процессе, потому что без этого процесс развития мирового художественного творчества во всей своей целостности и закономерности не может быть уяснен»⁴⁵. Нельзя уяснить без этого и историю развития самой русской литературы.

Современный уровень советской литературной теории и методологическая работа в области сравнительного литературоведения позволяют говорить об изучении русской литературы в контексте мировой литературы как об одном из основных направлений будущей деятельности исследователей русско-зарубежных литературных связей. Исходя из представления о всемирной литературе как системном единстве и о великой роли русской и советской литературы в этом единстве, можно рассматривать задачу таких исследований не просто как изучение взаимосвязей во всей их возможной полноте и подробности, но как изучение их функции в литературном процессе. История литератур Запада и Востока, история переводов, контактов и типологических схождений должна изучаться в своем функциональном, сущностном отношении к русскому литературному процессу. В этом случае мировое значение русской литературы предстанет на новом этапе исследований во всей своей увлекательной конкретности. Но не будет утрачен и общий взгляд на роль и влияние русской литературы в мире.

⁴⁴ Благой Д. Д. Пушкин в развитии мировой литературы // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1974. Т. 33. № 5. С. 394.

⁴⁵ Гудзий Н. К. Указ. соч. С. 139.

Содержание

От редколлегии	3
<i>В. Р. Щербина</i> Методологические критерии и аспекты исследования мирового значения русской литературы	5
<i>М. П. Алексеев</i> Русская классическая литература и ее мировое значение	54
<i>К. Н. Ломунов</i> Русская литературная классика и революционно-освободительное движение	70
<i>Н. К. Гей</i> Художественные открытия русской классической литературы	120
<i>Т. Л. Мотылева</i> Русская классика и художественное развитие человечества	148
<i>Е. Н. Купрянова</i> Национальное своеобразие и мировое значение русского классического реализма	177
<i>В. Ю. Троцкий</i> Национальное своеобразие и мировое значение русского романтизма	203
<i>Д. М. Урнов</i> Русская классика XIX в. в системе взаимодействия европейских и аме- риканских литератур	235
<i>Вс. И. Сахаров</i> Пути осознания русскими писателями места отечественной литературы во всемирном литературном процессе	261
<i>Г. М. Фридляндер</i> Русский роман в отечественной и мировой литературе	279
<i>В. Г. Одинокоев</i> Типология русского романа. Его вклад в мировую литературу	311
<i>С. Е. Шаталов</i> Новые пути познания литературой человека и общества (Развитие психо- логизма в русской классике XIX века)	331
<i>Р. Ф. Юсуфов</i> Русская классика в судьбах литератур народов СССР (Доктябрьский период)	353
<i>А. М. Зверев</i> Русская классика и становление реализма в литературе США	368
<i>К. Рехо</i> Русская классика и японская литература	393
<i>Р. Ю. Данилевский</i> О мировом значении русской литературы (Историографические и методо- логические проблемы)	429