

МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ТАДЖИКСКОЙ ССР

ТАДЖИКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

им. В. И. ЛЕНИНА

ДУШАНБИНСКИЙ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

им. Т. Г. ШЕВЧЕНКО

---

ПИСАТЕЛЬ  
И  
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Межвузовский сборник  
ВЫПУСК IV

ДУШАНБЕ — 1977

МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ТАДЖИКСКОЙ ССР

ТАДЖИКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. В. И. ЛЕНИНА

ДУШАНБИНСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
им. Т. Г. ШЕВЧЕНКО

---

ПИСАТЕЛЬ  
И  
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС  
ВЫПУСК IV

ДУШАНБЕ — 1977

*Печатается по постановлению  
редакционно-издательского совета  
Таджикского государственного университета  
им. В. И. ЛЕНИНА*

Ответственный редактор. — В. Г. Астахов  
Редактор выпуска — Я. И. Гордон

В сборнике помещены статьи по проблемам литературно-эстетической мысли, взаимосвязей русской и немецкой литератур и творчества отдельных русских писателей в связи с общественно-литературным и революционно-освободительным движением в России.

Материалы сборника освещают формирование взглядов на специфику литературы и искусства в эстетике русских революционеров-демократов и Г. В. Плеханова под воздействием философских искажений методологических основ эстетической теории (статья В. Г. Астахова), широкий интерес русской общественно-литературной жизни к творчеству демократически настроенных немецких писателей Г. Гейне и Г. Гауптмана (статьи Я. И. Гордона и А. Л. Спектор), некоторые актуальные проблемы изучения наследия Щедрина, В. Даля, П. Мельникова (статьи В. А. Мыслякова и В. А. Володиной).

Сборник рекомендуется специалистам, занимающимся вопросами истории и теории литературы, студентам филологических факультетов вузов.

*В. Г. Астахов*

**ВОПРОСЫ СПЕЦИФИКИ  
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА В РАБОТАХ  
В. Г. ПЛЕХАНОВА  
О РУССКИХ РЕВОЛЮЦИОНЕРАХ-ДЕМОКРАТАХ**

В основе многолетних трудов Г. В. Плеханова, посвященных изучению теоретического наследия русской революционной демократии, лежало его глубокое убеждение в единстве того направления, «по которому шла сначала мысль Белинского, потом Чернышевского и Добролюбова и наконец, русских марксистов» (XXIII, 258)<sup>1</sup>. Он первым развил взгляд на революционно-демократических мыслителей как на ближайших предшественников русского марксизма, а их литературно-эстетические теории считал той областью, в которой Белинский и его продолжатели шестидесятих годов сумели вплотную подойти к современному научно-материалистическому взгляду.

Именно сознание исключительной теоретической ценности их вклада в науку об искусстве и литературе побуждало Плеханова упорно изучать труды Белинского, Чернышевского, Герцена, Добролюбова, Писарева и воинственно подниматься на защиту их наследия от различного рода фальсификаций и нападок со стороны противников материализма и революционного мирозерцания.

Развитие революционерами-демократами философии, эстетики, литературной критики представлялось Плеханову высшим взлетом русской общественно-теоретической мысли прошлого.

Однако теоретические взгляды революционеров-демократов представлялись ему определенным историческим этапом на пути научного историко-материалистического объяснения явлений общественной жизни, этапом, сильные и слабые стороны которого, его историческая ограниченность обнаруживаются в свете методологии, разработанной К. Марксом и Ф. Энгельсом. В цикле своих работ о революционерах-демократах Плеханов не ограничивался поэтому одними разъяс-

нениями точного смысла их взглядов по тем или иным вопросам; он ставил перед собой цель, на основе открытий К. Маркса, критически переосмыслить, развить и углубить накопленное ими теоретическое наследие, преодолеть слабые моменты в решении ими таких вопросов, в которых не могла не отразиться и философско-методологическая ограниченность революционно-демократической мысли. Эти плехановские работы представляют для современного исследователя двойкий интерес: в них отчетливо прослеживается линия непосредственной преемственности, которая с первых шагов связывала нашу отечественную марксистскую литературно-эстетическую мысль с теоретическими приобретениями русской революционной демократии в этой области, а также и то новое, что принципиально отличало марксистские построения Плеханова в науке о литературе и искусстве от положений и выводов революционеров-демократов, поскольку различные методологические основы неизбежно порождали здесь различный подход и различные результаты. Плехановские исследования эстетического наследия революционной демократии приобретают, таким образом, исключительное значение при научном анализе литературно-эстетических теорий революционеров-демократов, а равно и при анализе взглядов самого Плеханова, с учетом и достоинств и недостатков, во многих случаях проступающих гораздо яснее в соотнесенности с их взглядами. Во всем этом хотя и сделано очень многое в нашей научной литературе о Плеханове и революционерах-демократах, однако все еще легко обнаруживается немало дискуссионного и просто неизученного. Последнее следует особенно отнести к проблеме специфики искусства и литературы в истолковании Белинским, Чернышевским, с одной стороны, и Плехановым, с другой.

## I

Плеханов отмечал, что круг идейных интересов революционеров-демократов концентрировался преимущественно вокруг практических вопросов современной им общественно-литературной жизни. Горячие сторонники переустройства общественных отношений, они обращались к теории, чтобы отыскать необходимые рецепты для практического действия в той или иной жизни. Установка на применение теории с практикой, а нередко попросту отождествление одного с другим является отличительной чертой революционной демо-

кратии. Плеханов писал, что Чернышевский «интересовался не столько самой теорией, сколько некоторыми ее выводами, имеющими непосредственное отношение к житейской практике» (V, 319), а равно и в теории искусства его увлекали также, главным образом, «практические выводы, которые из нее могут быть сделаны» (V, 350). Эта ориентированность теории на непосредственную практическую полезность, по мнению Плеханова, свойственна и другим революционно-демократическим мыслителям. Герцен, как теоретик, был занят попыткой поставить утопический социализм «на прочный фундамент науки» (XIII, 407) с тем, чтобы указать путь к социалистическому идеалу для России и остального славянского мира. У Писарева установка на прямую практическую пользу от теории — выяснить, как накормить и одеть всех обездоленных — вообще приняла утрированно-утилитарный характер. Белинский превосходил других демократов необычайной широтой и глубиной теоретического мышления, границы его теоретических интересов исключительно обширны и разнообразны, однако и у него — особенно на последнем этапе деятельности — на переднем плане стояли вопросы, теоретическое освещение которых позволяло, как ему предоставлялось, дать определенные практически-полезные предписания.

Практическая целеустремленность теоретической деятельности революционеров-демократов в известной мере, по мнению Плеханова, обуславливала ее силу и слабость. Сильная сторона в данном случае заключалась в том, что мысль сосредоточивалась на наиболее острых и существенно важных вопросах, выдвигаемых самой жизнью; слабая — в том, что теория часто начинала подменяться публицистикой и сбивалась, в ущерб выяснению коренных причин и объективных закономерностей рассматриваемых общественных явлений, на отвлеченно-просветительские предписания и субъективные рекомендации **должного** в жизни, в экономических отношениях, в нравственности, в искусстве и других сферах человеческой деятельности. Последнее обстоятельство, наряду с главной причиной — неблагоприятными условиями развития в крайне отсталой России — способствовала тому, что теоретическая мысль революционной демократии, развившаяся тем же путем, который привел западно-европейскую мысль к марксизму, и стоявшая в лице Белинского в 40-е годы на одном уровне с ее высшими достижениями, позднее отстала

от нее в решении вопросов исторического развития человечества.

На Западе К. Маркс и Ф. Энгельс в годы расцвета революционно-демократической мысли совершили величайший переворот в науке, выработав материалистическое объяснение истории и открыв объективные предпосылки, приводящие к смене одних общественных отношений другими.

Русские демократы не поднялись до этих результатов, но они стремились к достижению той же цели и сознавали необходимость решения тех же теоретических задач. Еще Белинский пришел к убеждению, что ход исторического процесса имеет свою объективную законообразность, и доказывал, что историю общества невозможно изменить и направлять по чьему-либо личному произволу. Общественные порядки и отношения складываются и существуют не потому, что кому-то вдруг пришла в голову мысль учредить их, а потому что в жизни возникают такие общественные условия, при которых их учреждение становится необходимым (см. XXIII, 135). Отсюда Белинский делал вывод, что исторические перемены тоже имеют свою объективную социально-историческую основу и что перед теорией, следовательно, стоит задача разъяснить **«идею отрицания»**, установить, каким образом и действием каких реальных сил осуществляется исторически закономерное обновление действительности. Теория призвана дать обоснование неизбежности революционного отрицания изжившей себя действительности новой действительностью. Эти положения, развитые Белинским, Плеханов считал великим историческим шагом на пути к научно-материалистическому пониманию истории.

Но что значит «развить идею отрицания?» Это означает, говорит Плеханов, **«показать, каким образом действительность сама приходит к своему отрицанию путем своего собственного внутреннего развития»** (XXIII, 288). Белинский успел многое сделать в этом направлении. Он не только общетеоретически «всегда стремился обосновать ход идей на объективном ходе вещей» (XXIII, 132). В решении целого ряда важных конкретных проблем он также придерживался принципов материалистической диалектики. Белинский, в частности, «сознавал, что **отрицание «гносной расейской действительности»** должно основываться на **логике ее собственного внутреннего развития»** (XXIII, 22), ему было известно, что «разумное развитие» общества началось с тех пор, когда развернулась борьба классов (XXIII, 187) и что

столкновения между классами проливают свет на развитие идеологий (X, 303). Иногда критик очень метко вскрывал классовую природу мировоззренческих установок и творческих позиций отдельных писателей.

Над выяснением объективных причин, приводящих к изменениям в общественной жизни, что постоянно занимало ум Белинского, в сущности, билась мысль и других революционеров-демократов: Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева. Каждый из них стремился найти материалистическое объяснение исторического процесса, установить реальную подкладку всемирной истории. Плеханов обратил внимание на замечательные догадки и на отдельные, по его выражению, поистине «гениальные открытия», содержащиеся в трудах Герцена и Чернышевского. Это как раз, по его мнению, и ставит Герцена на видное место среди тех мыслителей домарксистского периода, кто ставил своей целью утвердить учение о социализме на научной основе. Что касается Чернышевского, то одно лишь простое перечисление принципиальных положений, разработанных им в духе диалектического и исторического материализма, на которые указывает в своих работах Плеханов, здесь заняло бы довольно пространное место. Но в этом нет особой надобности: в свое время философские и социально-политические взгляды Чернышевского в освещении Плеханова уже были обстоятельно рассмотрены нами<sup>2</sup>. Достаточно сказать, что Плеханов вообще видел «жизнеспособный зародыш материалистической диалектики» в философских взглядах Чернышевского (V, 231) и отмечал в его сочинениях мысли, под которыми «охотно подписался бы любой из современных материалистов-диалектиков» (V, 42).

Однако исторический идеализм во взглядах революционеров-демократов, как и во всей домарксистской теории, в самой основе его оставался все же непреодоленным. Характеризуя место Чернышевского и других демократов в процессе выработки научного понимания истории, Плеханов называл их представителями **переходной эпохи**: «той эпохи, когда материализм уже вел борьбу с идеализмом в этой области, но когда он еще был далек от победы и когда последнее слово все еще принадлежало идеализму» (V, 286). Социально-философские взгляды русских революционеров-демократов по заключению Плеханова, носили **просветительный** характер. Они принадлежали к просветительской фазе развития общественной мысли, когда последняя причина исторического про-



гресса так или иначе сводилась к человеческому сознанию. Как и все просветители, русские демократы успехи цивилизации относили на счет истинных знаний, победы здравого рассудка над невежеством и заблуждениями просвещения и образованности, а все социальное зло объясняли, напротив, заблуждениями человеческого ума, извращениями истинной человеческой природы. Они полагали, что умственный прогресс прямо и непременно ведет к прогрессу во всех сторонах жизни и потому склонны были преувеличивать роль «воспитателя» и «законодателя», роль «мыслящей» части общества. Иными словами, им свойственна была общая ошибка просветительства, вскрытая К. Марксом: просветители не учитывали, что воспитатель сам должен быть воспитан.

Белинский — глубочайший диалектик — меньше других демократов склонен был удовлетворяться просветительскими представлениями о конечных причинах исторического движения. Но не выяснив этих причин, он тоже вынужден был в конце концов апеллировать к разуму человека. Плеханов называет его поэтому **родоначальником**, а Чернышевского **самым крупным из наших просветителей** (VI, 245). Для них оставался совершенно неясным механизм воздействия хода вещей на ход идей в истории, поэтому их взгляды в этой области оказывались неустойчивыми и непоследовательными: одни теоретические положения, высказывавшиеся ими, оказывались в противоречии с другими.

Диалектика и материалистические догадки придавали замечательную силу теоретическим взглядам Белинского, возвышали его над просветительством, неудовлетворительность которого он сознавал и к преодолению которого стремился. Но его диалектика была по преимуществу «**идеалистической диалектикой**» (XXIII, 191), при объяснении некоторых конкретных явлений он отступал от диалектического метода. Так, в частности, прогресс в русской истории он связывал с просветительской ролью правительства. Здесь, говорит Плеханов, «он переходил на точку зрения субъективного исторического идеализма, то есть именно на точку зрения просветителя» (XXIII, 205). В сочинениях Чернышевского, который вел непримиримый бой с идеализмом, еще более заметны «такие взгляды на историю, которые покажутся принадлежащими совершенно различным писателям» (V, 41—42). Вопреки своим материалистическим соображениям, Чернышевский общее свое понятие о движущих силах исто-

рии строил на идеалистических посылках. В этой связи для Плеханова была особенно примечательной та «формула прогресса», которая предложена Чернышевским в статье «О причинах падения Рима». «Прогресс, — разъясняет он, — основывается на умственном развитии; коренная сторона его прямо и состоит в успехах и развитии знаний. Приложением лучшего знания к разным сторонам практической жизни производится прогресс и в этих сторонах.

...Разрабатывается историческое знание; от этого уменьшаются фальшивые понятия, мешающие людям устраивать свою общественную жизнь, и она устраивается успешнее прежнего. Наконец всякий умственный труд развивает умственные силы человека, и чем больше людей в стране выучивается читать, получает привычку и охоту читать книги, чем больше в стране становится людей грамотных, просвещенных, тем больше в ней становится число людей, способных порядочно вести дела, какие бы то ни было, — значит, улучшается и ход всяких сторон жизни в стране. Стало быть основная сила прогресса — наука, успехи прогресса соразмерны степени распространения знаний. Вот что такое прогресс — результат знания»<sup>3</sup>.

Этот взгляд на историю Плеханов вправе был охарактеризовать как ярко выраженный просветительский идеализм. Выражение его Плеханов находит и в экономических исследованиях Чернышевского. В них автор «Примечаний к Миллю» под влиянием своих просветительских представлений сосредоточил внимание не на производстве, как основе общественных отношений, а на распределении, заботясь более всего об указании норм, по которым **должны** обмениваться продукты в благоустроенном обществе. Признавая революционизирующее влияние такого подхода к теоретической проблеме на умонастроения передовых слоев общества, Плеханов считал однако не только недостаточным этот подход в теоретическом отношении, но и не способствующим решению изучаемой проблемы.

В. И. Ленин, как известно, при чтении книги Плеханова «Н. Г. Чернышевский» (1909) указал существеннейший недостаток плехановского анализа взглядов Чернышевского: в нем внимание почти полностью сосредоточено на «теоретической» деятельности великого демократа. Ленинское замечание глубоко и верно устанавливает причину, которая помешала Плеханову раскрыть должным образом и во всем объ-

еме и конкретно-исторической, и практически-революционное, и теоретическое содержание и значение революционного демократизма. Кстати, не случайно поэтому он не пользовался в своих работах и самим термином «революционный демократизм».

Но отсюда вовсе не следует, что неверен вывод Плеханова о вынужденном просветительском характере исторических русских революционно-демократических мыслителей. Плеханов бесспорно справедливо подчеркивает, что они не сумели вполне преодолеть в философии фейербахианский «антропологический принцип», что в своей революционной по смыслу критике современных им общественных отношений они по необходимости оперировали различными отвлеченными понятиями, вроде «человеческий разум», «человеческая природа», «истинные потребности человеческой природы», «естественные законы человеческого действия» и т. п., вместо выяснения объективной социально-исторической детерминированности исторических явлений.

## II

Особенности философско-исторических взглядов революционеров-демократов следует, прежде всего, брать в расчет при рассмотрении их учения о литературе и искусстве по существу. Для Плеханова это представляется самоочевидной истиной. Он был непоколебимо убежден в том, что отныне эстетическая теория «в состоянии будет подвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории». Но и в прошлом ее развитию успехи всецело зависели от того, насколько ее представители умели приблизиться к правильному взгляду на общественную жизнь (XIV, 30).

Плеханов не раз повторял: «Научная эстетика, вернее сказать, правильное учение об искусстве, могла лишь тогда встать на твердую почву, когда возникло правильное учение о «жизни» (VI, 285). И если русским революционерам-демократам удалось сделать в этой области больше, чем всем другим предшественникам марксизма, то этим они обязаны, прежде всего, солидным материалистическим и диалектическим сторонам их мирозерцания. Литературно-эстетическая теория была, по заключению Плеханова, именно той областью, где диалектика и материализм Белинского раскрылись наиболее зрело и плодотворно. Непреходящие по своему научному значению принципы в эстетике и критике

Белинского были не случайностью и не результатом спора-дических прозрений гения (Плеханов категорически отверг версию о так называемом «великом сердце» критика). Завоевания его литературно-эстетической мысли опирались на «чутье гениального социолога» (XXIII, 167, 264) и на ту «очень сильную диалектическую закваску», которая составляла живую душу его метода. Заслуга Белинского определяется тем, что он первым начал «применять некоторые основные положения исторического материализма к изучению истории литературы». Его и впоследствии необходимо знать при изучении любой из сторон художественного процесса.<sup>4</sup>

С научно-материалистической методологией связано все ценное и в эстетической теории Чернышевского. Он «преследует идеализм во всех его эстетических закоулках, начиная от общих теоретических вопросов о происхождении искусства и о значении его в жизни и кончая такими частностями, как учение о трагическом и о возвышенном» (V, 56). Материалистическому пониманию природы жизненных явлений обязательно данное Чернышевским объяснение классовой сущности эстетического идеала и классового характера всякой идеологии, включая литературу и искусство.

Но признавая важность теоретического вклада Белинского, Чернышевского в построение здания эстетической науки, Плеханов придерживался твердого убеждения, что к их наследству марксистская мысль должна относиться критически, что совершенно неоправданно и вредно для дела самой науки умалчивать об ограниченности их теорий и игнорировать отражение в них коренного недостатка той философии, в которой оставался непреодоленным исторический идеализм. Плехановские исследования эстетических учений Белинского, Чернышевского и других демократов проникнуты поэтому пафосом заметной **философской партийности**, исходящей из сформулированной им еще при переходе на позиции марксизма общей программы; наряду с пропагандой учения Маркса и Энгельса, вести критику других распространенных в то время учений и «разработку вопросов общественной жизни с точки зрения научного социализма» (II, 23).

Плеханов воспринял и включал в собственные концепции те положения Белинского и Чернышевского и продолжал развивать «зародыши» тех идей, которые представлялись ему верными и ценными с указанной точки зрения. Но вместе с тем он стремился указать пункты, в которых марксистская

эстетическая мысль не может удовлетвориться их выводами и которые требуют принципиально иных теоретических решений.

Целостная система науки о литературе и искусстве возможна лишь на фундаментальном основании материалистического понимания истории. Ограниченность эстетики и критики революционеров-демократов обнаруживалась именно там, где требовалось стать на точку зрения историзма и осмыслить основные категории искусства с учетом конкретно-исторического развития художественного процесса, предмета, содержания и формы искусства.

Даже Белинский, в ком жил неукротимый дух диалектики, не был последователен и «переходил на точку зрения» «просветителя» (V, 334). Как «просветитель» он начинал забывать свое собственное основополагающее суждение, согласно которому задача эстетики состоит не в предписании неизменных требований к искусству, или каким оно должно быть раз и навсегда, а в выяснении в связи с изменением общественных условий. Именно тогда, когда устами Белинского говорил «просветитель» он начинал обрушиваться на французский «псевдоклассицизм», на «неистовый французский романтизм», на романтика Марлинского и на другие явления литературы, если они не соответствовали его представлениям о «должном». Иными словами, критика Белинского иногда сама была непрочь заняться установлением неких раз навсегда определенных норм, целей и задач, вытекающих из соображений «разума» «просветителя». С этим связаны и эпизодические порицания Пушкина за отдельные его высказывания и стихотворения («Поэт и толпа», «Поэт», «Поэту»), подвергавшие сомнению целесообразность попыток воздействовать средствами поэзии на общественные нравы.

Но если у Белинского такого рода склонности предписывать искусству определенные нормы обнаруживаются в сравнительно редких случаях отступлений его от диалектики и от принципов историзма, то демократы 60-х годов вообще поставили просветительскую задачу во главу угла их эстетики и критики. Они невысоко ставили поэтому те виды искусства или художественные произведения, которые, как им казалось, мало что дают для «реабилитации действительности», не являются активным «учебником жизни», не заключают в себе «приговоров» отрицательным сторонам жизни. С этим

связано их прохладное отношение к Пушкину, которого они признавали лишь как «поэта формы». Писарев ушел еще дальше. Отвергая «эстетический туман», он признавал произведения искусства лишь постольку, поскольку они могли принести непосредственную практическую пользу. Плеханов оговаривался, правда, что было бы нелепо возложить вину за «писаревщину» на Белинского или на Чернышевского, но в то же время, нельзя не признать, что «принципы, лежавшие в основе литературной критики 60-х годов и разработанные преимущественно Чернышевским, могли в своем крайнем развитии привести к весьма односторонним выводам. К таким выводам критика 60-х годов не раз приходила в лице Д. И. Писарева». «Писаревщина», иначе говоря, связана со слабыми сторонами учения Чернышевского. Она была «чем-то вроде приведения к абсурду идеализма наших «просветителей» (V, 348—349, 354).

Об эстетической теории Чернышевского Плеханов писал: «Взяв за точку исхода материалистическую философию Фейербаха, Чернышевский и в эстетике скоро пришел к идеалистическим выводам. Его диссертация говорит не о том, почему у людей одной эпохи и одного общественного класса существуют одни эстетические понятия, а у людей другого времени и другого общественного положения—другие. Она не занимается обнаружением причинной связи между условиями жизни людей и их эстетическими вкусами. Ее внимание сосредоточивается не на том, что есть, и не на том, что было, а на том, что должно бы быть, и на том, что в самом деле было бы, если бы люди стали прислушиваться к голосу «разума» (VI, 320).

Через все работы Плеханова о литературно-эстетических взглядах русских революционеров-демократов красной нитью проходит мысль, что отмеченная у них непреодоленность идеализма в большей или меньшей степени сказалась на всех их понятиях и прослеживается во всех звеньях их эстетических теорий.

Между тем, однако, это обстоятельство не всегда надлежащим образом учитывается в исследовательских работах о нем, и отношение его литературно-эстетических взглядов к взглядам революционеров-демократов, как в прошлом, так и в наше время, получает порой весьма одностороннее освещение<sup>5</sup>.

### III

О плехановском понимании специфики искусства принято с давних пор говорить, что оно не заключало в себе скольконбудь оригинального подхода и решения, а держалось на заимствованном у Белинского определении: специфические особенности искусства обусловлены свойственным ему **образным** способом выражения содержания, тогда как содержание у искусства признается тождественным с содержанием других идеологий (философией, религией, моралью и пр.). Чернышевский и Добролюбов также разделяли эту точку зрения и, следовательно, она была общей у Плеханова с революционерами-демократами. Все они считали, что по содержанию не отличается от других форм сознания, находится в одном ряду с ними, отличительные особенности искусству придает образная форма.

Но если в 20—30 годы исследователи (В. Гриб, Л. Зивельчинская, В. Десницкий и др.) расположены были думать, что Плеханов предпринял попытку, — более или менее успешную, по мнению одних, и неудачную, по мнению других, — конкретизировать общее положение Белинского, то в наше время, напротив, предпочтение в этом важнейшем вопросе обычно целиком отдается взглядам великого критика. Б. И. Бурсов, например, находит, что Плеханов шел **«вслед за Белинским в определении специфики искусства (художник мыслит образами)»**<sup>5</sup> (курсив мой.—В. А.). В. И. Кулешов в «Истории русской критики» признает и по своему дополняет этот вывод: «Плеханов заимствовал у Белинского положения о специфике искусства (образность), его предмете, единстве формы и содержания, общественно активной роли», но он уступал Белинскому «в понимании диалектических тонкостей психологии художественного творчества». По заключению В. И. Кулешова «творчество для него — простой идеологический акт, проявление взглядов, а не познавательное воспроизведение действительности, полное неожиданностей и противоречий».<sup>7</sup>

В такой интерпретации вопрос о самостоятельном подходе Плеханова к разработке понятия о специфике снимается вообще, ибо все позитивное на этот счет в его работах признается идущим от Белинского, а его собственные мысли объясняются упрощением, «огрублением и схематизацией» взглядов критика. Можно ли принять эти утверждения? Действительно художественное творчество для Плеханова есть

«простой идеологический акт»? Правоммерно ли утверждение, будто он не замечал в творчестве «неожиданностей и противоречий»? Далее, действительно ли специфика сводилась им к образности и справедливо ли, что он ограничивался точкой зрения Белинского? Эти и аналогичные вопросы неизбежно возникают при сопоставлении указанных утверждений с высказываниями самого Плеханова, относящимися к вопросу о специфике. Ведь хорошо известны многие плехановские положения, которые никак не увязываются с такого рода суждениями о нем. О писателях-народниках он говорил, например: «Никакие специальные исследования не могут заменить нарисованной ими картины народной жизни» (X, 15).

Познавательное преимущество «картины народной жизни», созданной народнической беллетристикой, над их исследованиями (а равно, по-видимому, и над всякими научными исследованиями!) Плеханов объясняет как раз ссылками на «познавательное воспроизведение действительности», специфически свойственное художественному реализму. Произведения народнических писателей поднялись над народническими доктринами именно благодаря тому, что их «беллетристика» осталась верна «лучшим преданиям русской литературы», что она «вполне реалистична» и «ее реализм согрет чувством, проникнут мыслью». О. Гл. Успенском Плеханов писал, что тот, «взявшись указать нам «совершенно определенные», «реальные формы народного дела» (следовательно, поставив перед собою сознательную задачу «выявить свои взгляды» — В. А.), совсем незаметно для самого себя, стало быть, в «полной неожиданности и противоречии» с «идеологией» — В. А.) пришел к тому, что подписал смертный приговор народничеству и всем «программам» и планам практической деятельности, хоть отчасти с ним связанным» (V, 40). Вот, оказывается, до каких «неожиданностей и противоречий» может, по Плеханову, доходить несоответствие содержания художественной картины с «проявлением взглядов»: случается, что картина представляет собою вообще полную и неожиданную противоположность «взглядам» художника. И Гл. Успенский в этом отношении для Плеханова не исключение. Народничество, как литературное течение, в целом, по его заключению, совсем не то, что народничество, как социальная доктрина; первое часто вступало в прямо противоречие со вторым. Спрашивается, возможны ли все эти выво-



ды о природе художественного творчества у теоретика, который видел в нем «простой идеологический акт, проявление взглядов»? Совершенно очевидно, что в распространенном мнении о плехановском понимании специфики искусства есть «что-то не то».

Стоит заметить, что точка зрения Плеханова, по которой творчество отнюдь не сводится к «простому идеологическому акту и проявлению взглядов», прослеживается не только в его ранних статьях о писателях-народниках. Ее он все так же придерживается и впоследствии, хотя, правда, и не всегда фиксирует на ней свое внимание, особенно если речь шла об идеологической направленности искусства. Но то, что творчество шире проявления авторских взглядов, Плеханов никогда не игнорировал и не ставил под сомнение. В статье «Искусство и общественная жизнь» (1912) в полном соответствии с этим он писал: «консервативный и отчасти даже реакционный образ мысли первых реалистов не помешал им хорошо изучить окружающую их среду и создать очень ценные в художественном отношении вещи» (XIV, 145). В его анализе отдельных художественных произведений, будь-то консервативных или же реакционно настроенных художников (в частности, драм Г. Ибсена, К. Гамсуна, П. Бурже, Ф. де Кюреля и др.) или же представителей революционного искусства (например, пьесы М. Горького «Враги») Плеханов всякий раз строго отличает богатство образного содержания от «проявления взглядов». Не отступает от своего принципа он, даже ведя речь о творчестве представителей буржуазного упадничества, чьи произведения, по его характеристике, являются художественно ущербными, вследствие бедности содержания, выраженного в них общественного индифферентизма и агрессивного индивидуализма. В той, однако, мере, в какой эти произведения остаются произведениями искусства, они сохраняют художественно-познавательную ценность, по ним можно судить об объективном характере психологии той среды, которая породила выраженные декадентами настроения, чувства и мысли. Вот почему, скажем, процитировав «Песню» З. Гиппиус, заканчивающуюся словами: «Мне нужно то, чего нет на свете, чего нет на свете», Плеханов замечает: «Это, пожалуй, и не дурно сказано» (XIV, 163).

В каком же смысле «не дурно сказано»? Дело в том, разъясняет он, что поэзия З. Гиппиус вводит нас в понимание психологии человека, который утратил способность общения с другими людьми и «любит себя, как бога». Такому человеку

остается лишь, как в «Песне» З. Гиллиус, «просить чуда» и стремиться к тому, «чего нет на свете», ибо то, что есть на свете, для него чуждо и неинтересно. В более широком плане упадническое искусство «характеризует собою упадок целой системы общественных отношений». Плеханов замечает, следовательно, определенный познавательный характер и такого рода искусства, несмотря на то, что оно держалось на неокантианском взгляде, отрицавшем возможность познания «жизненного хаоса», и было сознательным проводником этого взгляда. Но сделать такое заключение можно, разумеется, только признав неожиданность и противоречивость познавательного характера воспроизведения действительности. Да в плехановской постановке вопроса о «психологии художественного творчества» другое решение, собственно, и недопустимо. Художник, по Плеханову, «не рассуждает, а изображает», он так или иначе раскрывает психологию общественного человека и является психологом (если писателей-народников он называл писателями-социологами, то только в том смысле, что их занимала психология массы, а не **отдельной личности**); творческий акт — это сложный психологический процесс, отражающий в себе самом и в своих результатах живую диалектическую связь человека с окружающей его средой.

Этот подход к вопросу об искусстве принципиально отличает плехановскую точку зрения от революционно-демократической. Белинский в отдельных своих высказываниях (которые как раз и делали его «кумиром наших просветителей»), а Чернышевский и Добролюбов всегда исходили из убеждения, что истинная литература только та, которая служит выражением общественного самосознания, и признавали под «самосознанием» лишь отрицательное отношение к отжившим, негативным сторонам общественной действительности. Указанному требованию русская литература стала отвечать, по их мнению, начиная с гоголевского направления, и поэтому Гоголя они ставили выше Пушкина. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода развития русской литературы» заявлял, что каждый предшествующий Гоголю период имел значение в русской литературе не столько по безусловному достоинству художественных произведений, сколько по тому, что подготовлял собою последующий период. Литература «карамзинского периода», произведения Пушкина представлялись ему в содержательном отношении не вполне зрелыми, а «чистая поэзия» — вообще ложным искусством, по-

скольку в них не заключалось «общественного самосознания», т. е. отрицания существующей действительности.

Если социально-нравственные принципы демократической критики заслуживают, по признанию Плеханова, высокого уважения, то теоретические обнаруживают серьезный недостаток. «Собственно говоря, — замечал он, возражая демократам, — нет такой литературы, которая не служила бы выражением самосознания общества или данного слоя общества, ее породившего. Даже в те эпохи, когда безраздельно властвует так называемая теория искусства для искусства, и когда художники, по-видимому, поворачиваются спиной ко всему тому, что имеет какое-нибудь отношение к общественным интересам, литература не перестает выражать вкусы, взгляды и стремления господствующего в обществе класса. Тот факт, что в ней получает преобладание названная теория, свидетельствует лишь о том, что в господствующем классе или, по крайней мере, в той части его, к которой обращаются художники, царствует индифферентизм по отношению к великим общественным вопросам. Но и такой индифферентизм представляет собою лишь одну из разновидностей общественного (или классового или группового) настроения, т. е. сознания» (V, 305—306).

И тут мысль достаточно ясна: познавательное значение художественных произведений не исчерпывается непосредственным выражением «взглядов». Внешне «чистое искусство» не связано ни с общественными явлениями, ни с общественными взглядами, но оно служит источником знания об этих явлениях, как раз потому именно, что выражает «общественное самосознание». Плеханов не исключает, разумеется, того, что в произведении искусства художник выражает свои взгляды, идеи. Но последовательно отстаивая мысль, что искусство основано на принципе **изображения**, и тут специфически неуместно **рассуждение**, с которым мирно уживалась просветительская эстетика, он «выявлением взглядов» не выносит за границы специфики искусства. Напротив, нет искусства, не выявляющего взглядов и идей художника, но в искусстве все это раскрывается в художественной картине жизни, как органический элемент ее содержания. «Взгляды» только тогда вступают в противоречие с природой искусства, когда художник прибегает к языку логики, публицистики или отвлеченной символической. Это случается, по мнению Плеханова, когда художник либо не справляется со своей художественной задачей, либо под влиянием практических установок (так об-

стоит дело, по его наблюдению, у Гл. Успенского) покидает почву искусства, либо же сами «взгляды» по их природе настолько отвлечены и оторваны от живой действительности, что их невозможно «выявить» языком конкретной образности, так что художнику по-необходимости приходится прибегать к языку публицистики или символики (последнее он обнаруживает в пьесах «Бранд» Г. Ибсена и «Трапеза льва» Ф. де Кюреля).

К сказанному следует добавить, что вообще, по Плеханову, как в общефилософском, так и в эстетическом смысле, «взгляды» художника, равно как и взгляды всякого идеолога, неправомерно отгораживать китайской стеной от их объективной основы — от отражаемой сознанием социальной действительности.

В прямой связи с психологическим своеобразием художественного творчества стоят плехановские указания на особую важность в этой сфере самой «психологии таланта» и силы творческого вдохновения, которая обладает способностью возвышать художника над ограниченностью тех или иных его личных пристрастий (X, 284), а также — на «психологическую необходимость», объективно присущую всякому художественному образу. Существенный недостаток эстетических взглядов Чернышевского и других демократов шестидесятых годов Плеханов видел именно в том, что они мало принимали в расчет эти моменты и не всегда считались с ними. В этом крылась одна из причин известной непоследовательности в их анализах литературных явлений с учетом художественной специфики, хотя все они, не исключая и Писарева, умели, как отмечал Плеханов, превосходно отличать и ценить художественное достоинство произведений. Тонко развитые эстетические вкусы не мешали им видеть в искусстве прежде всего средство распространения истин, открываемых наукой, и менее всего их смущало то обстоятельство, что поэзия плохо уживается с рассудочностью и иллюстративностью. О демократах шестидесятых годов Плеханов говорил, что они не отрицали искусства в его специфически-эстетическом и художественном определении, но и не питали к нему безусловного пристрастия.

Для выработки исчерпывающе правильного понятия об отличительных особенностях художественного творчества Плеханову представлялись исключительно важными в теоретическом смысле высказывания Белинского о свойственном творческому процессу элементе бессознательности, о том,

что художник, ясно видя образ, не всегда отчетливо видит проступающую в нем общую идею. Он целиком разделяет мысль, выраженную критиком в статье «Обозрение литературы за 1847 год»: «в сфере искусства, во-первых, никакое направление проща не стоит без таланта, а во-вторых, самое направление должно быть не в голове только, а прежде всего в сердце, в крови пишущего; прежде всего должно быть чувством, инстинктом, а потому уже, пожалуй, и сознательной мыслью...» (см. X, 277). Шестидесятники значительно упростили вопрос о своеобразии художественного творчества, они не всегда помнили об этих важных соображениях Белинского, выдвигая на первый план вопрос о «направлении», а Писарев вообще игнорировал их, впадая в дурную крайность. «В шестидесятых годах наши просветители, и особенно Писарев, отрицали всякий элемент бессознательности в художественном творчестве»<sup>8</sup> (X, 278). Отсюда, по мысли Плеханова, берет начало писаревское отрицание необходимости природного дарования для художника и его утрированное убеждение в том, что художником способен стать всякий, кто обладает достаточным умом, технической сноровкой и приложением.

Плеханов, как и Белинский, считает самоочевидным, что, конечно же, не всякий умный человек может сделаться поэтом — поэтом требуется быть по натуре (V, 355). Единодушны они и в убеждении, что психологические импульсы и элемент подсознательности в творческом акте не следует абсолютизировать или преувеличивать их значение. При выяснении вопроса о природе творчества все это необходимо признать во внимание, но ключ к разгадке тайны искусства скрыт не в «психологии таланта» и не в психологии творчества самих по себе. Во-первых, замечал Плеханов, психологическую сторону имеет не только художественная, но и вообще всякая деятельность человека. Он решительно отвергал приписываемые марксизму противниками исторического материализма утверждения, будто бы марксизм сводит все многообразие человеческой деятельности к одной экономике. Возражая, в частности Ж. Жоресу, который предлагал внести «поправки» в марксизм путем «коренного примирения экономического материализма и идеализма в их применении к историческому развитию», Плеханов заявлял: «марксистское понимание истории не оставляет ничего в этой области для «примирения». Маркс никогда не закрывал глаза на моральные чувства, играющие роль в истории. Он только объ-

яснил происхождение этих чувств» (VIII, 197), В общем, «для Маркса проблема истории в известном смысле тоже была психологической проблемой» (VIII, 168). Во-вторых, в искусстве, равно как и вообще в истории, сами психологические моменты должны рассматриваться не в психофизиологической, а, главным образом, в их социально-психологической обусловленности и значимости. Здесь важно иметь в виду положение, открытое К. Марксом: **«Воздействуя посредством своего труда на существенную природу вне его, человек производит изменения в своей собственной природе. Следовательно, человеческая природа, в свою очередь, имеет историю, и для того, чтобы понять эту историю, надо понять, как происходит воздействие человека на природу вне его»** (VIII, 147). Природа подготовила человека к возможности исторической деятельности, и роль психофизиологии выражена в способности его чувствовать, мыслить, сознательно производить орудия труда. Но каковы характер и содержание чувств и мыслей, цели и результаты его деятельности, — все это зависит не от психофизиологии, а от общественных условий жизни, в которых формируется и действует человеческая личность. Вот почему вообще «психологические причины и не могут считаться наиболее глубокими причинами исторического развития. Они сами являются следствием **социальных причин**» (XIX, 442). Действие зоологических факторов прекращается, их место занимают социальные факторы, когда человек вступает на исторический путь. Иными словами, в области духовной деятельности важно иметь в виду **общественную психологию человека**. И для научного осмысления сущности искусства первостепенное значение имеет, стало быть, вопрос не столько о способностях, заложенных в человеке природой самой по себе, сколько о тех способностях, которыми наделен человек под влиянием и в процессе его общественно-производственной деятельности. В первом из «Писем без адреса» Плеханов называет бесспорно истинным положением И. Тэна: «искусство создается психикой людей», однако правильность его принимается Плехановым в той мере, в какой Тэн признает обусловленность психики положением людей.

Отрицая непосредственную зависимость искусства от экономики в развитом обществе, Плеханов, вместе с тем, подчеркивал, что формы общественного сознания, в ряду которых стоит и художественное творчество, объясняются общественными потребностями и способностями общественного чело-

века. Такие способности и потребности возникают и развиваются под воздействием социально-исторических условий жизни. Вопрос об искусстве во всех аспектах его изучения должен быть, следовательно, перенесен на историческую основу. При этом становится ясным серьезнейшее научное знание проблемы «психологии таланта»: в ней и через посредство ее в творческой деятельности преломляется социально-историческая сущность человеческой личности. «Чтобы понять историю научной мысли или историю искусства... надо, — говорит Плеханов, — уметь перейти от экономии к общественной психологии, без внимательного изучения и понимания которой невозможно материалистическое объяснение истории идеологий... Нет ни одного исторического факта, который своим происхождением не был бы обязан общественной экономии; но не менее верно и то, что нет ни одного исторического факта, которому не предшествовало бы, которого не сопровождало бы и за которым не следовало бы известное состояние сознания. Отсюда — огромная важность общественной психологии. Если с нею необходимо считаться уже в истории права и политических учреждений, то без нее нельзя сделать ни шагу в истории литературы, искусства, философии и проч». (VIII, 250, 251).

Не трудно убедиться, что, по Плеханову, не только история литературы и искусства не может быть понята без учета общественной психологии, с выражением которой связано развитие художественной деятельности, но через социальную психологию лежит путь к проникновению в некоторые существенные особенности природы искусства. И это вполне понятно: «художник необходимо должен быть психологом» (XXIV, 258). Дело не только в каузальной зависимости от психологии состояния искусства на том или ином этапе его развития; психологическое начало заложено в самой специфической природе искусства, в силу чего, по заключению Плеханова, в классовом обществе оно и отражает взаимные отношения классов и взаимную классовую борьбу. Он замечал, что соответственно и наука об искусстве призвана выявлять психологические моменты всякого художественного явления. «...Там нет и следа художественного творчества, где идея так и является в своем «отвлеченном» виде, — писал Плеханов. — Художник должен индивидуализировать то общее, что составляет содержание его произведения. А раз мы имеем дело с индивидуумом, то перед нами являются извест-

ные психологические процессы, а тут уже не только совершенно уместен, но и вполне обязателен психологический анализ» (X, 190).

Было бы, конечно, совершенно неправомерно не замечать что в плехановской постановке вопроса о психологии творчества имеются существенные пункты, в которых его точка зрения совпадает или приближается к точке зрения Белинского. Но вместе с тем обнаруживается и глубокое принципиальное расхождение между ними. Более того, здесь как раз следует видеть начало коренного различия, которое отделяет плехановскую интерпретацию специфической природы искусства как от взглядов революционеров-демократов шестидесятых годов, так и от Белинского. Это различие приходится особенно акцентировать, так как мимо него обычно проходят все исследователи, и в результате плехановская концепция специфики искусства, особенно с ее позитивной стороны, почти целиком отождествляется с концепцией специфики искусства, выработанной Белинским.

Сходясь с Белинским в убеждении, что психология творчества сама по себе не вводит в понимание сущности творческого процесса, но что в ней заложены определенные предпосылки спецификации искусства, Плеханов считает осмысление вопроса о функциях и границах психологической стороны творчества требующим принципиального уточнения. В статье «Литературные взгляды В. Г. Белинского» он отметил, что Белинский в период принадлежности к абсолютному идеализму и до конца жизни выступал противником так называемой «эмпирической критики» во французской литературе. Представители ее объясняли весь характер творчества писателей и художников личными обстоятельствами их жизни и особенностями индивидуальной природы каждого из них. Критику представлялось абсурдом и нелепостью выводить, например, мрачный характер поэзии Байрона из его раздражительности, склонности к ипохондрии, незадачливости в личных делах. Он доказывал, что великие поэты только потому и становятся великими, что они являются органами и выразителями своего времени, своего общества, а следовательно, и человечества. Понять великого поэта невозможно, не разгадав тайну выраженной им эпохи, не поняв того места пути, на котором поэт застал человечество в его историческом движении. Все это так, и Плеханов соглашался, что нельзя придавать «преувеличенного значения личному харак-



теру писателей» (X, 263). И все же Белинский прав в его отношении к «эмпирической критике» только отчасти. Осуждать ее, замечает Плеханов, «можно только тогда, когда она воображает, что изучаемые ею частные черты объясняют **общий** характер деятельности великого человека. Но когда она приводит их лишь для объяснения **индивидуального** характера этой деятельности, она полезна и интересна» (X, 300). Да, бесспорно, великий поэт является выразителем великого момента в историческом развитии общества, но при этом он отнюдь не перестает быть индивидуумом, и выражение им общего исторического характера эпохи исключает **индивидуального оттенка** в его творческой деятельности.

С позиций абсолютного идеализма Белинский противопоставлял «общее» «временному». В историческом он различал только временное, до которого, по его мнению, истинной критике нет дела. Задачу критики он сводил к выявлению абсолютной идеи, составляющей сущность всего, а значит, и искусства. Критика призвана отыскивать в суждениях поэта не частное, а общее, не временное, а вечное, не случайное, а необходимое. Он игнорировал личность художника, пренебрегал влиянием на искусство общественных обстоятельств и индивидуальными сторонами творчества.

Плеханов отметил, что после разрыва с абсолютным идеализмом этот взгляд у Белинского в корне изменился. Критик сам понял односторонность ссылок на объективную предопределенность исторической действительности, не оставлявших в ней места действенной роли человеческой личности. На последнем этапе «духовной драмы» «в его взглядах стал господствовать исторический и общественный элемент», а его критика «становится все более и более **исторической**» (X, 266, 267). Соответственно, в художественных произведениях он раскрывал общественную направленность, а иногда и классовую природу творчества (например, указание на «дворянский принцип» поэзии Пушкина). Правда, и в самом конце жизни Белинский заявлял, что «поэт должен выражать не частное и случайное, но общее и необходимое», однако теперь эта мысль приобрела у него иной смысл, так как он понял, что общее не есть нечто вневременное: **«общее развивается во времени, придавая временным явлениям смысл и содержание»** (X, 267). Но у него стали обнаруживаться другие крайности и человеческая личность провозглашалась им «выше истории, выше общества, выше человечества»<sup>9</sup>.

Огромной научной заслугой Плеханову представлялось то, что Белинский не ограничивался констатацией двух сторон творчества — объективной и субъективной, — «он не довольствовался указанием на взаимодействие различных сторон общественной жизни и общественного сознания» (X, 296). Белинский улавливал диалектическую взаимозависимость этих сторон искусства и, тем самым, говорит Плеханов, приблизился к диалектическому материализму в понимании природы искусства.

Из приведенных выше высказываний Плеханова мы уже хорошо видели, что индивидуальный характер художественной деятельности, по его понятиям, находит свое выражение не только в индивидуальных оттенках отдельно взятых произведений тех или иных художников. Индивидуально-психологическим особенностям творческого процесса принадлежит всеобщая детерминирующая роль в определении некоторых общих субстанциальных начал искусства. В самом деле, коль скоро признается, что выражение субъективной, личностно-человеческой сущности является **необходимым** условием творчества, — а Плеханову было совершенно ясно, что без этого «нет и следа художественного творчества», — то должно быть признано, что субъективность известным образом проецируется на общую сущность искусства и к ней восходят свойственные ему отдельные специфические моменты. Сложность и трудность теоретической задачи тут состоит в том, чтобы не отделить и не противопоставить субъективное начало объективной основе искусства, не абсолютизировать субъективный элемент, но и не растворить его в объективности искусства. Это как раз Плеханов и имел в виду, когда говорил о приближении Белинского к диалектическому материализму в постановке вопроса о взаимодействии различных сторон общественной жизни и общественного сознания применительно к художественному процессу, как о выдающейся теоретической заслуге критика. Белинский утверждал: «поэт потому и поэт, что он всю действительность проводит через свое Я»<sup>10</sup>, художественная реальность — это объективная действительность, но возведенная художником в «перл. создания». Искусство является феноменом диалектического синтеза объективной действительности, как она существует сама по себе с выражением в произведении «человеческого Я». Такой взгляд в глазах Плеханова имеет принципиальную теоретическую ценность, так как сам он полагал, что постичь специфику искусства — значит, прежде всего, выяснить диа-

лэктику субъектно-объектных отношений, своеобразно преломляемых через посредство психологии творчества в индивидуально окрашенной картине объективного мира, создаваемой художниками.

А. В. Луначарский высказал мнение, которое до сих пор разделяется многими в литературе о Плеханове, будто его взгляд на сущность искусства построен на объективистских посылках и порождает объективистские представления о содержательных категориях искусства (художник, а вслед за тем и критик уподобляются якобы Плехановым астроному, ограничивающемуся голой констатацией фактов и выяснением их происхождения). Надо сказать, что это мнение весьма и весьма неточно. Не исключая заметной у Плеханова тенденции к объективизму, особенно характерному для меньшевистского периода его деятельности и нашедшему свое выражение в его оппортунистической тактике, а также в отдельных упрощенных и сбивчивых формулировках, содержащихся в философских и литературно-эстетических работах, следует все же решительно не согласиться с такой интерпретацией плехановской постановки вопроса об искусстве (как, впрочем, и всякой другой идеологии). Он неустанно и бескомпромиссно боролся с субъективизмом, со всякими проявлениями субъективизма в философии и социологии, но он никогда не склонялся к пассивно- созерцательному объективизму в теории и не перечеркивал активной и важной роли субъективного сознания и деятельности людей в истории. Разъясняя свою точку зрения по этому вопросу в книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю», он подчеркивал, что «человек становится «субъектом» только в истории» и чтобы понять суть и значение человеческой личности, требуется выяснить обусловленность ее объективной исторической действительностью. Теория призвана объяснить субъект как результат закономерной обусловленности исторического процесса. Такое решение дано было К. Марксом. Маркс не противопоставляет субъект объекту. Признавая за объектом первопричину в исторической детерминированности субъекта, он не сбрасывает со счета и значение субъекта; он отвечает на вопрос о том, «как развивается конкретная деятельность человека, как в силу ее развивается его самосознание, как складывается субъективная сторона истории»<sup>11</sup>. Открытие Маркса, по мысли Плеханова, должно лежать в основе всякой науки, обращающейся к субъективной стороне исторического процесса. Всякая общественная наука, говорит он,

возможна только при условии, что человеческая деятельность постигается «как необходимая, то есть законосообразная, то есть как могущая стать объектом научного исследования» (XVIII, 222).

Это целиком относится к эстетике, стоящей в ряду общественных наук. К ней Плеханов относит полностью свой общий вывод: «Любое исследование той или другой стороны общественной жизни приобретает научное значение лишь в той мере, в какой оно приближается к ее материалистическому объяснению» (там же).

Что же касается Белинского и других демократов, то они (главным образом Белинский) хотя и подошли вплотную к правильной постановке этого вопроса, но решить его в надлежащем диалектико-материалистическом духе никому из них не удалось. Белинский не сумел найти научного решения проблемы отношения личности к обществу, что совершенно естественно: дать такое решение возможно, лишь став на точку зрения исторического материализма, до которой великий критик не доработался в своем мировоззрении (X, 299). Слабой стороной эстетической теории Чернышевского также оставалось то, что «он не умел найти истинную связь между объектом и субъектом, объяснить ход идей ходом вещей» (X, 289).

Последователи Белинского шестидесятых годов еще меньше, чем он, обращали внимание на историческую обусловленность конкретных исторических обстоятельств и чаще расматривали их как случайности. Просветительская умозрительность приводила их «иногда к довольно невнимательному отношению к историческим «мелочам» (X, 264).

Итак, исторические процессы, формы общественного сознания и их развитие, а среди них и искусство, могут быть поняты, по убеждению Плеханова, только в том случае, когда правильно выяснена диалектика связи между субъектом и объектом в общественном движении, когда социально-историческая наука научится объяснять ход идей ходом вещей. Только и только на этой теоретической основе достижимо подлинно научное решение проблемы сущности искусства, связи искусства с другими идеологиями и сферами человеческой деятельности, а также его отличительных особенностей по отношению к ним. Впервые такое решение стало возможным благодаря открытиям марксизма, который дал «возможность взглянуть на сознательную деятельность общественно-го человека с точки зрения ее необходимости» (XI, 81). Эсте-

тика — это наука историческая и ее «следует основывать на **научном понимании истории обществ**» (VIII, 164). Никому из предшественников марксизма не удалось подняться до этого понимания, и научная эстетика не может вполне удовлетвориться их представлениями об искусстве. Русские революционеры-демократы глубже других сознавали важность этой главной теоретической задачи и наиболее плодотворно трудились над ее решением, но и они не достигли должного конечного результата. Так думал Плеханов. Отсюда его расхождение с ними в истолковании природы искусства. Эти расхождения относятся не к частностям, они весьма существенны. Точка зрения Плеханова в вопросах искусства не была и не могла быть одинаковой с точкой зрения Белинского или Чернышевского. Нельзя отождествлять их взгляды и на специфику искусства.

## V

Искусство создается людьми, его нет вне и помимо человеческой деятельности. Эту, казалось бы, прописную и самоочевидную истину Плеханову приходилось отстаивать в полемике со сторонниками позитивистской эстетики, которые утверждали, что художественные произведения имеются в самой природе и что предпосылки творчества человека кроются в его биологической природе. Но Плеханов признавал недостаточным и традиционное указание на то, что творцом искусства является человек. Принципиально важно иметь в виду, что искусство создается человеком **общественным**, оно зарождается на определенной ступени общественного развития человека. Художественная деятельность обусловлена способностями и потребностями человеческой личности, сформировавшимися и развивающимися в процессе трудовой практики и всей общественно-исторической эволюции жизни. Он отвергает ссылки на извечную, врожденную психофизиологическую предрасположенность человека к искусству. Искусство — это одна из форм общественного сознания. В «Письмах без адреса» на богатом фактическом материале убедительно доказано, что искусство возникло в практике первобытного человека в связи с производительным трудом и социальными условиями его жизни. Воздействуя на природу, преобразуя природные вещи и создавая орудия труда, человек изменил свою собственную природу. В процессе общественно-трудовой практики у него появились **особого рода**

чувства и потребности, которые принято называть эстетическими. Эти потребности нуждаются в удовлетворении. Отчасти они находят удовлетворение в природных вещах и явлениях, соответствующих эстетическим чувствам и вкусам человека. Но общественный человек и его потребности не могут вполне довольствоваться тем, что дает природа. Избыточное время в борьбе за существование, возникшее благодаря совершенствованию орудий труда, позволило человеку заниматься, наряду с практически-полезной, художественной деятельностью, направленной на удовлетворение его эстетических потребностей посредством создания художественных произведений.

Таким образом, искусство служит способом удовлетворения эстетических потребностей людей, потребностей, которые имеют социальную природу, сущность которых может выяснить «не биолог, а только социолог» (XIV, 9).

С разделением общества на классы характер искусства претерпел значительные изменения. Во-первых, искусство утратило непосредственную связь с экономическим бытом, а во-вторых, усложнилась связь искусства с другими формами общественного сознания вместе с усилением тенденции к обособлению его отличительных свойств. Но никогда и нигде общественная сущность искусства не менялась, оно всегда было выражением общественного сознания, выражением классовой психологии и, в условиях антагонистических классовых противоречий, служило орудием борьбы между классами.

«Социологизация» Плехановым эстетических категорий, сущности и истории искусства, которая исходит из признания важного значения субъективной стороны художественного процесса, вызвала резкую критику и обвинения его в субъективировании предпосылок искусства. Думается, что подобные обвинения основаны на недостаточном внимании к смыслу его постановки вопроса. Феномен искусства, по его понятиям, не следует сводить к какому бы то ни было единому источнику самому по себе — будь то субъективное сознание или же объективная действительность — искусство органически связано с тем и другим, но не в их обособленном проявлении, а в их неразложимом синтезе, в диалектике конкретной взаимосвязи субъекта с объектом. Искусство нельзя рассматривать вне этого диалектического синтеза, поскольку субъективное сознание вообще не существует так или иначе помимо отражения объективной действительности. Челове-

ческая деятельность, практика, творчество представляют собой конкретные моменты диалектики отношения субъекта к объекту. Вот почему выяснение вопроса об отношении сознания к действительности приобретает особую важность при изучении философии, религии, искусства. Плеханов единоклубен с революционерами-демократами в признании объективной основы эстетических понятий и искусства. Но он отмечает у них существенный недостаток: они правильно считали взгляды людей обстоятельствами жизни, однако ограниченность материализма в применении к истории не позволила решить вопрос о роли сознания в исторической деятельности, причиной обстоятельств для них были те же самые взгляды. Мысль, таким образом, оказывалась в замкнутом кругу: взгляды — это следствие обстоятельств, обстоятельства — следствие взглядов. Теоретические представления об искусстве неизбежно находились в зависимости от этого логического противоречия: в одних случаях искусство было для них чем-то чисто объективным (отсюда — «трезвый реализм»), в других оно рассматривалось под углом зрения «должного». Даже Белинский непрочь был *a priori*, по соображениям «разума», предписать искусству его нормы. Чернышевский и Добролюбов то объективировали искусство, то судили по отвлеченным понятиям, каким оно «должно быть».

Критики Плеханова (А. В. Луначарский и др.) утверждали, что Плеханов отвергал категорию «должного» вообще. Это не совсем так. Для него было неприемлемо отвлеченное решение вопроса о «должном». Каким «должно быть» искусство, зависит от конкретно-исторических обстоятельств его развития, у искусства нет вечных норм. Решение проблемы возможно только при правильном понимании исторической детерминированности объекта и субъекта художественного творчества. Художник, как субъект творчества, социально обусловлен (он является «не только **выразителем** выдвинувшей его среды, но и продуктом ее», X, 10), через его личность с закономерностью «должного» и просвечивается общее — психология среды, класса, историческое состояние общества. Отражая объективную действительность и собственную индивидуальность, художник воссоздает целостную живую картину существующей жизни.

Обосновывая решающую роль объективной действительности в формировании человеческой личности, ее потребностей и способностей, распространяя целиком эту мысль на художественное творчество, Плеханов не останавливается на

констатации этого общематериалистического положения. Он считает, что здесь особенно необходимо акцентировать активность субъекта, действенность сознания в ходе преобразования действительности во всех обстоятельствах исторической жизни, а тем более в художественной сфере. Можно было бы ожидать, что тут его точка зрения совпадает, — разумеется, с известной поправкой на преувеличение роли сознательной деятельности, столь характерной для революционеров-демократов, — с их позицией, так как они неизменно исходили из убеждения в огромной роли сознания в общественно-преобразовательном процессе. Но на деле это совпадение — внешнее, кажущееся; в основе своей их позиции диаметрально противоположны. Мы видели, что просветительские апелляции революционеров-демократов к определяющей роли разума в истории рассматриваются Плехановым как проявление субъективного идеализма, совершенно чуждого ему. С другой стороны, антропологический материализм, на почве которого разворачивались их эстетические теории, увлекал их к другой крайности — к объективированию творчества, к требованиям, чтобы литература показывала жизнь безусловно такой, какова она есть, к предписаниям искусству «строгого реализма». Эти переходы мысли от одной крайности к другой неизбежны при неумении последовательно диалектически проследить в конкретных условиях отношение человеческой личности к бытию. Если же устранить этот недостаток и твердо встать на методологическую основу материалистического понимания истории, то в новом свете представятся и некоторые существенные особенности искусства.

Для Белинского и Чернышевского искусство и литература — воспроизведение действительности. Отталкиваясь от этого определения, они настаивали на строгом соответствии литературы с жизнью, точнее, с существующей действительностью. Но рядом с этим у них имеются и другого рода соображения. Белинский нападал на всякие условности в искусстве, осуждал отход от действительности. Но вот в одной из статей о Пушкине, отметив идеализацию поэтом образа Пимена в «Борисе Годунове», он говорит далее: «Следовательно, эти прекрасные слова — ложь, но ложь, которая стоит истины: так наполнена она поэзии, так обаятельно действует на ум и чувство! Сколько лжи в этом роде сказали Корнель и Расин, и однакож просвещеннейшая и образованнейшая нация в Европе до сих пор рукоплещет этой лжи! И не диво: в ней, в этой лжи относительно времени, места и



нравов есть истина относительно человеческого сердца, человеческой природы» (см. X, 298). Плеханов возражает Белинскому, что «ложь», о которой он говорит, заключает в себе истину не только «относительно человеческого сердца, но и относительно «времени и места» (Корнелия и Расина. Но главное его замечание в другом: элемент «лжи» этого рода является общим свойством всякого искусства, а поэтому теория литературы и искусства призвана выяснить природу и место в них этого элемента. Критика шестидесятых годов шла дальше в «реабилитации действительности», в обосновании тезиса о превосходстве действительности над искусством. Эстетика Чернышевского ставила действительность выше искусства, утверждала превосходство прекрасного в действительности над прекрасным, выражаемым в искусстве. «В известном смысле это—неоспоримая истина,—говорит Плеханов,—но только в известном смысле» (VI, 283). По его мнению, есть доля истины и у эстетиков-идеалистов, с которыми спорил Чернышевский и которые утверждали, что человек не удовлетворяется прекрасным в существующей действительности и это служит одной из причин, побуждающих его к занятиям художественным творчеством. Да и сам Чернышевский иногда высказывается иначе, признавая, что искусство опережает действительность изображением жизни, **какой она должна быть**. В заметке о сочинениях Шиллера он, например, писал: «своими идеалами приводит поэзия лучшую действительность» (см. V, 335). А это значит, что в данном отношении искусство возвышается над действительностью, как она есть. Его эстетическая теория была **«слишком узкой»** в требовании от литературы и искусства «строгого реализма» (VI, 287). Современная ему русская литература не вмещается в такое теоретическое предписание: она была «своеобразной смесью реализма с идеализмом», и это было ее достоинством (ее «привлекательной» чертой). Но «своеобразной смесью реализма с идеализмом» искусство передовых классов бывает во все переломные эпохи истории, так как, не удовлетворяясь существующим, оно утверждало не существующий идеал, за который передовые силы общества пока еще только вели борьбу. Впрочем, «эстетическая теория Чернышевского и Добролюбова сама была своеобразной смесью реализма с идеализмом.. она не довольствовалась констатированием того, что **есть**, а указывала также, — и главным образом, — то, что **должно быть**» (VI, 288). Защищая строгий реализм, она отводила место и идеализму. Указание Чер-

нышевского на «вынесение приговора» и означает, собственно, соотносительность в искусстве изображаемой действительности с эстетическим идеалом, с понятием о жизни, какой она должна быть. То же Плеханов подмечает и у Белинского. Даже в последние годы своей деятельности критик думал, что хотя верность действительности «есть первое требование, первая задача поэзии», но безусловно и другое требование: в произведениях «должна быть мысль, производимое ими впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или другое направление его взгляду на известные стороны жизни» (см. XXIII, 217).

Плеханов замечает, однако, что «должное» в искусстве революционерами-демократами рассматривается не как нечто органическое в синтезе совокупных специфических особенностей искусства, а как побочное обстоятельство, дополняющее творческий акт. Моменты реального и идеального берутся ими в обособлении один от другого (они не сумели «найти мост между идеалом и действительностью»), и «должное» оказывается, таким образом, выражением чисто субъективного сознания художника. Субъект, по их понятиям, произносит свой «приговор» над объективными обстоятельствами жизни, руководствуясь соображениями рассудка. Отсюда возникает возможность того, что в произведениях одних художников «должное»; «приговор над действительностью» находит выражение, тогда как у других — нет, в зависимости от степени социального осознания ими целей и направления своего творчества. Пушкин, принимавшийся критикой шестидесятых годов за «поэта формы» по преимуществу, считался художником, чьи произведения не заключают в себе «приговоров», в отличие, скажем, от Гоголя. Революционеры-демократы были страстными отрицателями современной им уродливой действительности и под «должным», под «приговорами» они признавали только отрицательное отношение к дурной действительности, только то, что содействовало пробуждению революционного самосознания общества. Не сумев правильно решить «задачу отрицания», они и в теории искусства не могли вполне разъяснить реальное, конкретно-историческое содержание «должного» и — в более широком плане — идеала в жизни и в искусстве (хотя Чернышевский сделал огромный шаг в этом направлении, выяснив социальную природу идеала прекрасного), революционеры-демократы противопоставили существующему отвлеченный утопический идеал. В практическом отно-

Шении их точка зрения, по словам Плеханова, заслуживает уважения и сочувствия, но ее нельзя признать теоретически удовлетворительной.

С категорией эстетического идеала связано всякое искусство; оно для Плеханова — всегда «своеобразная смесь реализма с идеализмом». Это органическое состояние искусства вообще. А стало быть, за искусством следует признать, по его мнению, выход за пределы существующей объективной действительности, и в таком признании нет противоречия с принципом «реабилитации действительности», за который ратовали Фейербах и русские революционеры-демократы. Ведь сама действительность в ее развитии подготавливает свое самообновление, и общественное сознание выражает эту тенденцию к новому («идеальному»). Искусство закономерно, под воздействием действительности, наполняется тенденциями к «идеальному», всегда так или иначе проникается «возвеличением» общественных идей (X, 193). Эстетическая теория не может остановиться на констатации мысли о том, что действительность выше искусства. Если в определенном смысле она, конечно, выше искусства, то не менее справедливо, что в другом «известном смысле» искусство опережает действительность, возвышается над нею. Во-первых, искусство является одним из высших результатов многостороннего процесса общественного развития, а с другой стороны, его возвышает тот самый, по выражению Белинского, «элемент лжи» (эстетический идеал), который способствует поднятию действительности до того, какой она **должна быть**.

Демократы принимали сознание за **причину** общественно-го развития, они упустили из виду, что прежде, чем стать причиной, оно само является **следствием** объективных обстоятельств человеческой жизни. Не выяснив историческую обусловленность эстетического идеала, они увязывали идеал с прихотями субъективного сознания (фантазии) и готовы были с недоверием относиться к нему, если обнаруживалась его несовместимость с установками на «реабилитацию действительности». Только марксизм нашел «мост между идеалом и действительностью» (VIII, 278), устранив в этом вопросе как идеалистический субъективизм, так и ограниченность антропологического материализма. Это позволяет по-новому, глубже понять эстетическую природу искусства.

Революционеры-демократы сознавали несостоятельность идеала, который не оправдывается ходом действительного развития, выражали законное недоверие ко всякого рода

«фантастическим вымыслам» и обоснованно противопоставляли вымыслам неодолимую правду жизни. Они поняли бесплодность попыток подменять реальную действительность несбыточными фантазиями, какими бы прекрасными ни казались они в воображении. Идеалы должны иметь основу в самой жизни. Все это хорошо уразумели Белинский и его последователи, и в этом была сильная сторона их взглядов. Но им не хватало правильного теоретического решения вопроса о том, откуда и почему возникают в сознании идеалы — как фантастические, так и реальные, — и каким путем человечество достигает их осуществления. Это делало их точку зрения на соотношение идеала с действительностью неустойчивой, побуждало то к чрезмерному преувеличению роли идеала в практической деятельности, то (вследствие подозрительности к «вымыслам») — к отрицанию всего «идеального», а это, в свою очередь, увлекало их к противоречивым суждениям о месте идеала в искусстве.

Мысль революционеров-демократов сосредоточивалась, в основном, на определениях того, каким **должен быть** идеал, а затем и того, каким **следует быть** искусству, если оно призвано содействовать торжеству разумного идеала. Тем самым, их постановка вопроса приобретала преимущественно публицистический, а не теоретический характер, хотя в отдельных случаях ими даны и выдающиеся теоретические открытия (например, выяснение социально-классовой обусловленности идеала прекрасного Чернышевским).

Позиция Плеханова отличалась здесь установкой на решение генетической задачи. Он занят был выяснением реальной почвы, на которой зарождается и развивается идеал общественного человека, того или иного слоя общества в конкретных условиях исторической жизни, и как этот процесс воздействует на конкретные особенности искусства разных эпох. Конечно, решение генетической задачи и для Плеханова не было самоцелью, он полагал, что такое решение создает предпосылки для научного понимания функциональных свойств и искусства и заключенного в нем идеала. Плеханов подчеркивал, что марксистская теория признает громадную роль идеала в преобразовании жизни, и говорил, что его роль возрастает по мере того, как идеал в сознании людей освобождается от утопических примесей и наслоений и выражает закономерности тенденций общественного развития. В конспекте лекций «Научный социализм и религия» он писал: сторонники научного социализма «уверены в торжестве своего

идеала не потому, что он кажется им великим и прекрасным, а потому, что осуществление этого идеала, — который они, конечно и несомненно, считают и великим и прекрасным и к которому они относятся с величайшим энтузиазмом, признаваемым даже их врагами, — потому, что осуществление этого идеала обуславливается и подготавливается, по их мнению, всем ходом внутреннего развития современного, т. е. капиталистического общества». <sup>12</sup>

Переосмысление сущности идеала — особенно эстетического идеала — и диалектики «реального» и «идеального» в предмете и содержании искусства, в результате применения материалистического понимания истории, позволило Плеханову по новому взглянуть на всю сферу художественной деятельности человечества в ее ретроспективном плане и даже в ее последующей перспективе. Плехановские положения открывают возможность для плодотворного научного освещения принципиально новаторских особенностей зародившегося в современную эпоху социалистического искусства, идеал которого держится не на субъективистских умозрениях, а на научно-материалистическом понимании жизненных явлений в их бесконечном многообразии, во всей полноте безбрежного океана жизни человеческого ума и сердца и внешних обстоятельств человеческой деятельности.

И если судить об отношении Плеханова к категории «должного» в искусстве, то оно не может быть сведено — на основании отдельно взятых неудачно формулированных, по-литически упрощенных или просто ошибочных его высказываний, — к отрицанию «должного», как это часто приписывается и вменяется ему в вину. Плеханов не отказывает искусству в праве служить идеалу. Он сам указывает на моменты «должного» в содержании, форме, в законе тождества содержания и формы художественных произведений. Но он отстаивает убеждение, согласно которому категория «должного» не может мыслиться отвлеченно, как нечто неизменно-нормативное, поскольку критерии и категории искусства исторически подвижны и изменчивы. «Должное» вытекает не из субъективных предписаний рассудка, а из конкретно-исторического обусловленности художественного процесса. Научное изучение сущности искусства, его специфики и истории развития невозможно в отрыве от диалектического принципа историзма. В этом он видит свое расхождение с эстетическими теориями революционеров-демократов, которые, вследствие перехода с диалектической на «просветительскую» точку зрения,

не всегда и не во всем были верны требованиям «исторической эстетики».

Определение идеала прекрасного, данного Чернышевским, — «жизнь, какой она должна быть» по человеческим о ней понятиям — представлялось Плеханову научно неопровержимым. Но тут следует учитывать: «жизнь не стоит на одном месте, потому что она развивается и потому что ее развитие вызывает несоответствие между тем, что есть, и тем, что, по мнению людей, должно быть» (VI, 284). А это означает, что нельзя остановиться на утверждении Чернышевского о превосходстве прекрасного в действительности над прекрасным в искусстве, хотя оно и верно в «известном смысле». Конечно, всякое искусство вырабатывает свой идеал по ассоциации идей, порождаемых действительностью, но оно не удовлетворяется вполне прекрасным, встречаемым в действительности. Отталкиваясь от того, что есть, опираясь на то, что есть, искусство вырабатывает представление о том, что должно быть. Оно «творит» новые идеалы. Пример искусства, выражающего чаяния угнетенных, борющихся в классовом обществе за свое освобождение, является для Плеханова убедительным доказательством этого. Их искусство вызывается именно неудовлетворенностью существующей действительностью, стремлением реформировать и саму жизнь и основные понятия об искусстве.

Эстетическое сознание, по Плеханову, следовательно, столь же активно, как и вообще всякое сознание; оно в свою очередь воздействует на действительность, способствует творческому преобразованию ее, помогая поднимать действительность до вырабатываемого искусством — естественно, на материале, который дается жизнью — эстетического идеала.

## VI

В прямой связи с выводом, согласно которому художественная деятельность есть своеобразное выражение синтеза субъекта с объектом, у Плеханова находится решение вопроса о предмете и содержании искусства, вопроса, который служит исходным пунктом во всякой эстетической теории при определении сущности и специфических сторон искусства.

Не трудно заметить, что в общем виде плехановские формулировки, заключающие определения этих категорий, воходят к определениям, выработанным русскими революционерами-демократами. Тот окончательный вид, который пред-

ставление о предмете и содержании получило в дефиниции Чернышевского, — а его Плеханов рассматривал как «дальнейшее развитие взглядов на искусство, к которым пришел **Белинский** в последние годы своей литературной деятельности» (VI, 251), — в общей форме даже текстуально и терминологически стоит близко к плехановскому. Отвергая идеалистический взгляд на предмет искусства как на исключительную сферу прекрасного и видя в искусстве «воспроизведенную действительность» во всей полноте и разнообразия, Чернышевский доказывал, что искусство «обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека — не как ученого, а просто как человека; общеинтересное в жизни — вот содержание искусства».<sup>13</sup> Совершенно очевидно, что Плеханов отталкивается от основной мысли Чернышевского о предмете и содержании искусства, когда говорит: «Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека» (XIV, 83). В сущности, здесь выражено плехановское определение предмета искусства. Но бросается в глаза не только известная созвучность его с высказыванием Чернышевского, а и два такие уточняющие момента, которые у Чернышевского отсутствуют. Одно из этих уточнений подчеркивает зависимость предмета и содержания искусства от непосредственных чувственных переживаний и настроений людей (их «волнений»). Граница предмета и содержания, устанавливаемая Чернышевским по одному лишь признаку «**общеинтересного**», представляется Плеханову недостаточной. В своем конспекте «Эстетических отношений искусства к действительности» он замечает, что такая точка зрения приводит к «очень широкому определению искусства», которое дается Чернышевским. «Сюда могла бы войти и **Астрея**», говорит Плеханов<sup>14</sup>, имея в виду нравоучительный роман французского писателя О. де Юрфе «Астрея» (1610), который построен на предписаниях норм поведения. Морализаторские наставления и правила хорошего тона входят в область «общеинтересного», но сами по себе они специфически не соответствуют особенностям предмета и содержания художественного изображения. Произведения, подобные «Астрее» де Юрфе или «Клелии» Скюдери, по замечанию Плеханова, возбуждали широкий общественный интерес, предметом их тоже является общеинтересное, но это в основе своей не произведения искусства. К тому, что представляет общий интерес, обращено не только искусство, но и мораль, и религия, и

политика, и философия и др. В плехановском определении предмета искусства — «все то, что интересует и волнует общественного человека» — учитывается, следовательно, не принятая во внимание Чернышевским та сторона предмета искусства, которая существенно влияет на отличающую его специфическую самобытность.

Другое плехановское уточнение касается социальной сущности искусства и его предмета: речь в данном случае должна идти не о «человеке, просто как человеке», а об «общественном человеке». Правда, при переходе к анализу конкретных художественных явлений Чернышевский сам, как известно, имел в виду социального человека. На первый взгляд, уточнение Плеханова может показаться чисто терминологическим, а не существенным. На деле это не так. Тут между ними начинается принципиальная разница, которая обнаруживается, когда общие формулировки конкретизируются. Чернышевский объективирует предмет. В его понимании предмет находится вне сознания и не зависит от сознания. Художник проявляет себя только в том, что отделяет во «всем» «общественноинтересное» от интересного с какой-либо специальной точки зрения. Под предметом мыслится определенная часть объективной действительности самой по себе. Сюда Чернышевский включает прежде всего человека, его отношение к природе, к существам объективного мира, а также и «мечты», поскольку они имеют «значение чего-то объективного»<sup>15</sup>. Плеханов говорил об учениках Фейербаха, к которым причислял и Чернышевского, что искусство было для них «выражением сущности человека» (XVIII, 180). Они отвергали противопоставление природы человеческому духу, рассматривая «дух» как самосознание человеком своей сущности, единой с сущностью природы. Этот материалистический взгляд не давал, однако, прочной методологической основы для выяснения исторической природы человеческой деятельности и для решения вопроса об искусстве, о его предмете и содержании, с учетом их исторического характера.

Общественный человек, как субъект творческого процесса, не ограничивается «воспроизведением» того, что есть; от него исходит то, что, будучи привнесенным в действительность субъективно, способствует ее преобразованию. Чернышевский, впрочем, сам подмечал это, когда заявлял, что «своими идеалами поэзия приводит лучшую действительность». Ему недоставало полного и последовательного осмысления субъективной по природе стороны в предмете и содер-



жании искусства, чему способствовала односторонняя нацеленность на принцип «реабилитации действительности» и строгого реализма. Примечательно, что Чернышевскому приходилось оспаривать даже отдельные положения его учителя Белинского, так как он замечал расхождение их со своей трактовкой сугубой объективности предмета и содержания. Белинский утверждал, что поэзия возводит отдельные лица, служащие прообразами художественных типов, до общего значения. Чернышевский не согласен с этим: «возводить обыкновенно незачем, говорит он, потому что и оригинал уже имеет общее значение в своей индивидуальности»<sup>16</sup>. По его убеждению, достаточно только «знать, понять и уметь рассказать, чтобы они (события действительности. — В. А.) в чисто прозаическом рассказе историка, писателя мемуаров.... отличались от настоящих «поэтических произведений» только меньшим объемом, меньшим размером сцен, описаний и тому подобных подробностей»<sup>17</sup>. Такой взгляд Плеханов подмечал и у Добролюбова. При чтении его статьи «О степени участия народности...» он отчеркнул на полях книги и отметил особым знаком критическое замечание в адрес «книжных приверженцев», думающих, что литература «переделывает даже нравы и характер народный; особенно поэзия, о, поэзия, по их мнению вносит в жизнь новые элементы, творит все из ничего»<sup>18</sup>.

Плеханов целиком разделял материалистическое положение Чернышевского и Добролюбова об объективной основе предмета искусства и не менее решительно отвергал мысль «книжных приверженцев», будто искусство способно «творить все из ничего». Но он все же не склонен был заключать из этого, что предмет искусства исчерпывается объективными свойствами изображаемого, что его можно отождествить с предметом рассказа историка. Плеханов отнюдь не расположен считать, что искусством может «воспроизводить» объект, не привнося в произведение никакого «нового элемента». Для него несомненна здесь активная роль субъекта художественного процесса в определении свойств предмета. «Существенные черты предмета,—говорит Плеханов,—сами представляются не в одинаковом виде в зависимости от точки зрения, с которой мы сможем на этот предмет»<sup>19</sup>. Тут точка зрения Плеханова на предмет искусства по всей очевидностью принципиально расходится с точкой зрения Чернышевского и Добролюбова. Плеханов не разделяет их взглядов на художественное произведение как на простой «суррогат» недо-

стающей действительности. «Синтез реального и идеального» он усматривает именно в самом предмете художественного изображения. И если для Чернышевского и Добролюбова предмет и объект искусства есть одно и то же, то у Плеханова эти понятия, хотя и не получают разных терминологических обозначений в его работах, но строго различаются по существу. Предмет искусства, в осмыслении Плеханова, — это не сама по себе внешняя реальность, а объект, взятый под особым «углом зрения», объект, подвергшийся воздействию творческой преобразующей силы эстетического сознания человека. «Угол зрения», под которым искусство выделяет объект и преобразует его в предмет художественного изображения, определен эстетическими понятиями, вкусами, пристрастиями и идеалами человека, формирующимися по сложной ассоциации идей в конкретных условиях существования людей и существующих между ними отношений.

В свое время А. И. Буров обратил внимание на то, что Плеханов первым задумался над вопросом о специфическом своеобразии предмета искусства, чего не замечали революционеры-демократы и другие предшественники марксизма. Основанием для такого заключения послужил один из вариантов к «Письмам без адреса». Плеханов писал: «А так как не всякая мысль может быть выражена в живом образе (попробуйте выразить например ту мысль, что сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы), то оказывается, что Гегель (а с ним и наш Белинский) был не совсем прав, когда говорил, что у искусства тот же предмет, что и у философии»<sup>20</sup>. Но свое соображение о своеобразии предмета искусства Плеханов высказывает не только здесь, оно пронизывает, как видим, все плехановское решение данной проблемы. В этой как раз связи примечательно и то, на что, между прочим, не обратил внимания А. И. Буров: говоря о предмете искусства, Плеханов имеет уже здесь в виду не какую-либо объективную сторону действительности, а относит к нему человеческую мысль. Может быть это обмолвка? Нет, он многократно повторяет, что «искусство выражает чувства и взгляды в образах»<sup>21</sup>, что художник «вызывает в себе чувства и мысли, испытанные под влиянием окружающей его действительности и придает им известное образное выражение» (XIV, 2), относя это ко всему искусству и ко всем эпохам. В военных танцах, как художественных произведениях, выражаются первобытными охотниками, в частности, «те их чувства и те их идеалы, которые необходимо и естественно

Должны были развиваться у них при свойственном им образе жизни»<sup>22</sup>. В классовом обществе литература и искусство выражают вкусы, взгляды и стремления того или другого общественного класса или слоя общества (V, 205—206). Тут со всей очевидностью предмет искусства берется как что-то субъективное: чувства, мысли, взгляды, идеалы людей, возникшие под влиянием действительности, но не сама по себе действительность. Но чаще Плеханов включает в предмет искусства и то и другое: внешние обстоятельства жизни, события, человеческие характеры и т. п., а также идейно-эмоциональное осознание их общественным человеком. Он говорит, что «искусство является отражением преимущественно общественной жизни» (XIV, 29), что оно «передает действия, чувства или события, имеющие важное значение для общества»<sup>23</sup>, подразумевает под предметом искусства все то, что считается хорошим и важным в том или другом классе и вообще все то, что занимает данный класс в настоящее время (его мысли, вкусы, иллюзии, как выражается Маркс)<sup>24</sup>.

Б. А. Чагин полагает, что «предметом искусства для Плеханова является общественный человек и его отношения, в том числе и отношения к природе»<sup>25</sup>. Если суммировать приведенные и многие другие плехановские высказывания, то с этим суждением полностью согласиться довольно трудно: в нем не учитывается существенно важный субъективный элемент, который неизменно фиксируется в предмете искусства самим Плехановым. В интерпретации, предложенной Б. А. Чагиным, Плехановым осмысливается, скорее, не предмет, а то, что подпадает под его понятие **объекта** художественного изображения. Предмет же рассматривается им, как **объект, взятый субъективно**, что как раз и отличает предмет искусства от предмета науки. Правда, поскольку субъективное вообще восходит к объективному источнику, — а Плеханов безоговорочно признавал обусловленность субъекта объектом, — то можно допустить, казалось бы, и полное объективирование предмета искусства. Венгерский исследователь Плеханова Д. Якоб в статье «Вопросы содержания и формы в теории литературы Г. В. Плеханова» высказывает мысль, что так, собственно, и обстоит дело у Плеханова. Заметив, что у него речь идет как об объективных, так и о субъективных сторонах предмета, Д. Якоб заключает, что Плеханов таким образом указывает на «выражение двух сторон одной и той же сущности».

Д. Якоб разъясняет: «Когда Плеханов определил искусство как выражение чувств и мыслей, испытанных человеком под влиянием действительности, то он подходил к вопросу со стороны **субъекта**. Когда же Плеханов определяет искусство как изображение «всего того, что интересует и волнует общественного человека», то он подходит к вопросу со стороны **объекта**»<sup>26</sup>. Неточность здесь обнаруживается в неправомерности исключения в приведенной плехановской формулировке подхода к предмету, между прочим, и «со стороны **субъекта**», так как в ней фиксируется выражение общественным человеком в произведениях искусства и объективных явлений жизни и комплекса вызываемых этими явлениями «интересов и волнений», т. е. тех же самых мыслей и чувств. Но, — что еще важнее, — нельзя признать соответствующим плехановской точке зрения на предмет фактическое отождествление Д. Якобом субъективного и объективного как «двух сторон одной и той же сущности».

Справедливо, разумеется, что субъект (сознание) представляет собой для Плеханова, как последователя материализма и марксиста, отражение объекта (действительности, условий существования человека). Это было для него аксиомой: «бытие определяет сознание». В общепhilософском плане и тогда, когда дело касалось сферы художественной деятельности, он неизменно повторял и доказывал это коренное положение марксистской философии, считая, что отход от него равнозначен разрыву вообще с марксизмом. «Объективные отношения обуславливают собою **субъективные** стремления» (XXIII, 228). Последовательный материализм не может отрывать субъект от объекта или противопоставлять одно другому: «**субъект сам является одной из составных частей объективного мира**» (XVII, 42). Он находил замечательной материалистическую догадку Герцена: «мысль предмета не есть исключительно личное достояние мыслящего; не он вдумал ее в действительность, она им только сознана», и выражал сожаление, что Герцен не смог применить ее к объяснению исторических процессов. Субъект и объект — едины, субъект обусловлен объектом, — все это не только признается Плехановым в общепhilософском плане, но и распространяется на область искусства. В статье о «Русских критиках» А. Волюнского, высмеивая идеалистическую ссылку на «таинственные глубины человеческого духа», в которых якобы самозарождается поэтическая идея, Плеханов подчеркивает,

Во-первых, что **материал**, из которого вырастает поэтическая идея, «дается окружающей художника общественной средой», а во-вторых, «и сама-то поэтическая идея, в какой бы «глубине духа» она ни зарождалась, не может не испытать на себе влияние этой среды» (X, 166). Эти умозаключения подтверждаются всей историей искусства и литературы и согласуются с выводом, что «искусство является отражением преимущественно **общественной жизни**». Идеи, мнения, настроения общественного человека не случайны, они детерминированы конкретными социально-историческими условиями человеческой жизни.

Однако, вслед за К. Марксом, Плеханов убежден, что и в теории и на практике нельзя ограничиться констатацией объективной предопределенности субъекта. Единство субъекта с объектом не означает полного совпадения, они отнюдь не одно и то же. «Субъект не равен объекту» (XIX, 208). Марксизм, по его убеждению, «признает **единство субъекта и объекта**, а вовсе не тождество их» (XIX, 195). Смещение субъекта с объектом, растворение одного в другом неизбежно порождает, по мнению Плеханова, теоретическую путаницу. Он полагает, что объект сам по себе не одно и то же, что объект, как он существует для субъекта. В свою очередь, субъект в своей сущности не исчерпывается воздействием на него наличной действительности, но оказывает со своей стороны преобразующее воздействие на действительность, обогащая ее своей сущностью, «очеловечивая» ее. История имеет свою субъективную сторону.

Вот как Плеханов определяет соотношение объекта с субъектом в истории в книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю»: «Диалектический материализм говорит: человеческий разум не мог быть демиургом истории, потому что сам он является **ее продуктом**. Но раз явился этот продукт, он не должен и по самой природе своей **не может** подчиниться завещанной прежней историей действительности; он по необходимости стремится преобразовать ее по своему образу и подобию, **сделать ее разумной**»<sup>27</sup>.

Возвращаясь к этому вопросу в лекциях о материалистическом понимании истории, он указывает на известную долю истины в идеалистических ссылках на разум, как на силу, играющую активную роль в истории (XXIV, 354). Игнорировать силу «разума» нельзя. Сознание не служит пассивным регистратором событий, оно может служить и их причиной.

Важно только учитывать, что прежде, чем стать **причиной**, оно само выступает как **следствие** общественного развития.

Так обстоит дело во всех сферах исторической деятельности. Художественная деятельность — не исключение, напротив, здесь субъективному моменту принадлежит особая роль. Этот момент входит как составная часть, в предмет и содержание искусства, ибо в нем **«вырождается»** и объективный материал действительности и самосознание художника, его мир чувств, мыслей, идеалов. Историческое непостоянство субъекта делает неодинаковым художественное и эстетическое отражение одних и тех же явлений действительности. Это заметно даже на отражении явлений природы, сохраняющей постоянство своих объективных свойств. «В различные эпохи человек получает от природы различные впечатления, потому что смотрит на нее с различных точек зрения» (XIV, 22). В связи с вопросом о субъективном элементе в предмете искусства примечательно отношение Плеханова к определению Чернышевским возвышенного. Он высоко оценил выяснение Чернышевским диалектики субъекта и объекта в сущности прекрасного, хотя и здесь отмечал известную непоследовательность. Что же касается возвышенного, то оно не получило в диссертации Чернышевского удовлетворительного объяснения, «он ошибался, говоря, что хотя содержание возвышенного и может наводить нас на различные мысли, усиливающие то впечатление, которое мы от него получаем, но что сам по себе предмет, производящий такое впечатление, остается возвышенным, независимо от этих мыслей. Отсюда логически следует вывод, что возвышенное существует само по себе, независимо от наших о нем мыслей. По мнению Чернышевского, возвышенным нам представляется самый предмет, а не вызываемое им настроение. Но его опровергают им самим приводимые примеры» (VI, 288).

Итак, в возвышенном — одной из частей предмета искусства, — как и во всем предмете, проявляется «точка зрения» общественного человека; предмет искусства не существует «сам по себе, независимо от наших о нем мыслей».

Плеханов находил глубокий смысл в замечании бельгийского скульптора В. Руссо, что в каждом произведении живописи выражается «лиризм великой души», и целиком разделял эту мысль, с той лишь разницей, что относил это не только к живописи, но вообще ко всему искусству, которое потому и представлялось ему «смесью реализма с идеализмом».

«Истинно прекрасное художественное произведение всегда выражает **«лиризм великой души»** (XIV, 91), говорит он, видя в «лиризме души» качественную черту предмета искусства. Он замечал наличие этого элемента и в первобытном искусстве, на начальной стадии становления художественного произведения, хотя там это была пока еще, по его словам, всего лишь «лирика желудка»<sup>28</sup>, вследствие того, что человеческое чувство не возвысилось еще над чисто материальной потребностью. В любом случае предмет искусства включает в себя «лиризм» души своего творца — общественного человека, или, иными словами, вбирает момент субъективности: «всякая лирика субъективна» (XXIII, 146).

Плеханов видел большую теоретическую важность в замечаниях Белинского о субъективной стороне художественных произведений. В этом духе критик не раз высказывался после преодоления своего увлечения объективным идеализмом, рассматривая «субъективность» как одно из условий художественности. Плеханов отмечал это и в опубликованных при его жизни работах о Белинском, но особый интерес в этом отношении представляют многочисленные пометки, сделанные рукой Плеханова при чтении сочинений Белинского в книгах его личной библиотеки. Таких пометок, свидетельствующих о пристальном внимании Плеханова к этому вопросу, очень много и их невозможно воспроизвести здесь. Но на отдельных стоит остановиться. В статье «Русская литература в 1842 году» Белинский, выражая свое общее требование, чтобы художественные произведения представляли собою «верные картины действительности, как она есть, а не мечты о жизни, как она не бывает и быть не может» (эти слова отчеркнуты Плехановым и против них стоит его помета: «Действительность»), далее заявлял, что в произведениях Соллогуба слабая сторона «заключается в отсутствии личного (извините — субъективного) элемента, который бы все проникал и оттенял собою, чтоб верные изображения действительности, кроме своей верности, имели еще и достоинство идеального содержания. Граф Соллогуб, напротив, ограничивается одною верностью действительности, оставаясь равнодушным к своим изображениям, каковы бы они ни были, и как будто находя, что такими они и должны быть». Отделив это место вертикальной чертой, Плеханов написал на обложке книги по его поводу: «*Idem.* (Очень важно) Ср. Менцеля»<sup>29</sup>. Что значат эти слова? Прежде всего, разумеется,

Плеханов имеет в виду изменившийся взгляд критика на действительность («*Idem*») и на искусство («Ср. Менцеля»), по сравнению с тем взглядом, который отстаивался им в период гегельянских увлечений. Тогда действительность означала для него не то, что есть, а то, что подпадает под понятие «отелесившегося разума», что соответствует «разумной действительности». Теперь он говорит о действительности, «как она есть», т. е. обо всем существующем. В статье «Менцель, критик Гете». (1840) искусство провозглашается сферой воспроизведения «разумной действительности». Разум, заявлял он, «не создает действительности, а сознает ее, предварительно взяв за аксиому, что все, что есть, все то необходимо, и законно и разумно». Из этого умозаключения следовал вывод, что искусство обращено к вечному, и само оноечно и безусловно. Искусство является само себе целью и требовать от него служения внешним целям, каковы, в частности, политические, общественные, нравственные устремления, значит отрицать искусство. Предмет его — вечное и вневременное. Содержание «истинной поэзии» «не вопросы дня, а вопросы веков, не интересы страны, а интересы мира, не участь партий, а судьба человечества». Искусство поднимает дух человека до созерцания вечного и бесконечного, благодаря тому, что «в частных явлениях показывает общее и разумно необходимое». Таким образом, Белинский очищал искусство от выражения в нем субъективных отношений к действительности. Он осуждает Менцеля за «моральную точку зрения на искусство», за его требование к искусству быть орудием нравственного и политического воздействия на общество, видя в этом попытку подчинить искусство временно-проходящим субъективным целям. Белинский тоже не отрицает нравственной значимости искусства, но считает, что это достигается само собой, если искусство осуществляет свою внутреннюю цель: «что художественно, то и нравственно»<sup>30</sup>. Плеханов указывал, что и позднее критик отнюдь не отбросил целиком высказанных здесь мыслей. В статье «Сочинения Державина» (1843) он так же утверждает, что предмет искусства — не временное и относительное, а вечное и безусловное. «Но он думал теперь, замечает Плеханов, что искусство отнюдь не унижает себя, если подчиняется временным историческим влияниям. Он доказывал, что вечное выражается во времени, безусловное ограничивается формой проявления, бесконечное делается доступным созерцанию в ко-



нечном. А раз придя к этому выводу, вполне согласному с истинным, т. е. диалектическим, характером гегелевской философии, он тотчас же увидел, что абсолютная точка зрения несогласима со взглядом на искусство, как на явление, подчиненное, как и все существующее, закону развития» (XXIII, 175—176). Свой новый взгляд на действительность и на искусство Белинский проводит и в статье «Русская литература в 1842 году», что как раз и подмечено Плехановым. Действительность есть все, что существует объективно, само по себе, независимо от того, соответствует или не соответствует это «разуму». Соответственно, расширительно истолковывается и предмет искусства. Искусство берет факт действительности, «но факт не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, **возведенный в перл создания**»<sup>31</sup>. В предмет искусства включен, таким образом, идеал, основанный на самой действительности, но осознанный субъективно, связанный с конкретно историческими условиями жизни. Поэтому критик отводит законное место субъективному элементу в содержании произведений искусства, указывая на этот элемент, как на признак наступившей зрелости русской литературы — ее сближение с существующей действительностью, к которой искусство призвано выразить свое отношение. В статье «История Малороссии Н. Маркевича» (1843) он писал: искусство «уже не ограничивается страдательною ролью — подобно зеркалу, безучастно и верно отражать в себе природу, но вносит в свое изображение живую **личную** мысль, которая дает им цель и смысл. Поэт нашего времени есть в то же время и мыслитель»<sup>32</sup>.

Эту особенность новой точки зрения Белинского на субъективную сторону предмета и содержания искусства, наряду с новым его понятием о действительности, Плеханов и имеет в виду, подчеркивая особую важность («Очень важно») смысла его высказывания о повестях В. Соллогуба. То же самое он подмечает и в отзыве критика о Гоголе: «Величайшим успехом и шагом вперед считаем мы со стороны автора то, что в «Мертвых душах» везде ощущаемо и, так сказать, **осязуемо проступает его субъективность**»<sup>33</sup>.

Высказывания в этом роде Плеханов отмечал в различных статьях Белинского 40-х годов, видя в них «очень важные» свидетельства изменения во взглядах критика, не только

эстетических, но и философских. Искусство и художник, по его признанию, как видим, не ограничиваются «страдательной ролью». Искусство обладает активной идеологической силой. Но отмеченные мысли критика «очень важны» для Плеханова и в другом отношении, а именно для теоретического осмысления общей субстанциальной основы искусства. В статье «Стихотворения Е. Баратынского» (1843), которую Плеханов назвал «очень интересной» для характеристики взглядов критика после разрыва его с абсолютным идеализмом (XXIII, 171), он выделил слова, против которых заметил: «Идея искусства»<sup>34</sup>. Вот что говорит Белинский: «Что такое искусство без мысли? — то же самое, что человек без души — труп... И почему разум и чувство — начала, враждебные друг другу? Если они враждебны, то одно из них — лишнее бремя для человека». Под «идеей искусства» здесь, очевидно, принимается отличительная особенность самой идеи искусства, поскольку она, по Белинскому, выступает и форме непосредственного чувства и неотделима от чувства. Но несомненно, что в данном случае под «идеей искусства» Плехановым принимается и более широкое теоретическое определение природы искусства. Через посредство конкретных предметов и явлений, изображаемых в художественных произведениях и порождающих непосредственные чувства, искусство поднимается до «общего», выражаемого в форме мыслей, причем однако мысли и чувства охватываются художником в неразложимом единстве, и искусство поэтому не может существовать без того и другого. Это как раз и соответствует направлению мыслей самого Плеханова, склоняющих его к убеждению, что предмет искусства основан на изображаемом объекте, но включает в себя мысли и чувства, выражаемые художником.

Правильный взгляд на синтез субъекта с объектом в художественной картине действительности подводил Белинского к основополагающему принципу исторического изучения искусства, который только и может быть признан научным. Великий критик высказал важнейшее в этом отношении положение: как и все в жизни человечества, «искусство тоже подчинено закону диалектического развития» (XXIII, 175). А это значит, что нет и не может быть абсолютного искусства или абсолютных его критериев, не было и не может быть абсолютного («вечного») предмета искусства. Белинский и позднее И. Тэн высказывались в этом духе, и Плеханов вы-

соко оценивает их историческую точку зрения. Художественные произведения, говорит он, «выражают вкусы эпохи», «они порождаются общественными отношениями людей. С изменением общественных отношений изменяются и эстетические вкусы людей, а значит — и произведения художников». Белинский и Тэн «были совершенно правы, отвергая абсолютизм художественных критериев. Научная эстетика становится невозможной всюду, где признаются такие критерии» (XXIII, 178). Предмет, как одна из основных категорий искусства, исторически изменчив. Это представляется очевидным, если принимается во внимание «субъективная сторона» предмета, то обстоятельство, что существенные черты его находятся в зависимости от «точки зрения», с которой люди смотрят на него. Плеханов обнаруживает такую зависимость уже в первобытном искусстве, где, вследствие этого обстоятельства, предмет художественного изображения подвергается заметным изменениям. На ранней стадии первобытное искусство «**есть непосредственный образ процесса производства**» (XXIV, 377). Натуралистичное воспроизведение объекта («процесса производства») сочетается здесь с простейшим субъективным моментом, с тем, что у Плеханова в общем виде названо «лирикой желудка». И хотя предмет, каким он предстает в сложившемся искусстве, еще не оформился, сила инерции, подводящая к нему, все же отчетливо наметилась. Плеханов говорит, что у первобытных австралийских аборигенов «песни идут из желудка, а не из сердца»<sup>35</sup>. В них выражена, пусть еще примитивно, «точка зрения», присущая предмету искусства, вернее, предвещающая его, благодаря чему «песни» эти воспринимаются как зародыши художественного произведения. Позднее и у первобытных предмет искусства усложняется за счет привнесения в него тотемических и культовых мотивов, которые хотя и не высвобождают предмет изображения от физиологического вожделения, но наполняют его более «духовным» содержанием. «Чтобы задобрить того или иного духа, дикарь старается сделать ему что-нибудь приятное. Он подкупает его лакомой пищей («жертвоприношения») и пляшет в честь его те пляски, которые ему самому доставляют наибольшее удовольствие»<sup>36</sup>. Теперь его «произведения искусства» (пляски, татуировка, орнаментика) связаны с мотивами, которые не сводятся к непосредственным потребностям «желудка».

Развитое искусство вообще не существует без «духовного» начала. Плеханов считал очень глубокой мысль Белинского,

что «на разных ступенях своего развития искусство заимствует свои идеи из различных источников: сначала из религии, а потом из философии» (X, 295). Зрелое искусство, по словам Плеханова, «является выражением общественной жизни и философской мысли» (X, 286) и для него существует «общее правило: в революционные эпохи искусство «служит идее»<sup>37</sup>, оно проникается политическими взглядами и настроениями. Искусство не может стоять в стороне от революционного движения: «Искусство выигрывает, отворачиваясь от пошлости. Но когда оно отворачивается от великих исторических движений, оно само проникается элементом пошлости»<sup>38</sup>

Применение тезиса Маркса об активной социально-исторической роли субъекта к изучению художественной деятельности позволило Плеханову, таким образом, отдавая должное революционно-демократической эстетике, по-новому осветить сущность искусства, сущность его предмета. Отдавая дань пронизательности Белинского, который глубже других демократов осмысливал диалектику субъекта-объекта в предмете и содержании искусства, Плеханов замечал его непоследовательность, отступления от диалектической на просветительскую точку зрения, к апелляциям нормативных требований «должного». Шестидесятники ушли еще дальше в этом направлении, что мешало им рассмотреть категории и критерии искусства, — и среди них вопрос о предмете и содержании, — в исторической перспективе, мешало правильно понять диалектику «реального» и «идеального» в искусстве. «Идеальное» здесь не может сбрасываться со счета, оно должно получить лишь правильное научное объяснение. «Как бы там ни было, говорит Плеханов, несомненно то, что **идеальное** имеет свою **грамматику**, с которой необходимо считаться при изучении идеологий»<sup>39</sup>.

Но в проблеме **предмета** и **содержания** имеется еще одна теоретическая сторона. Тут неизбежно возникает необходимость различения самих этих категорий и выяснения соотношения их. У Чернышевского и Добролюбова в принципе не возникает этого вопроса, обычно эти термины у них взаимозаменяемы и равнозначны. Предмет и содержание суть одно и то же. В основном, это свойственно и взглядам Белинского. Однако, не задаваясь специальной теоретической задачей выяснить соотношение понятий **предмета** и **содержания**. Белинский выражал свою точку зрения при определении задач критики и при анализе отдельных художественных произве-

дений, Критик считал, что критика должна быть философской и задача ее, по верному замечанию Плеханова, усматривалась им «в том, чтобы найти в частном и конечном проявление общего и бесконечного» (X, 260). Предмет изображения всегда есть нечто частное и конечное, конкретное и определенное во времени, в пространстве, наконец, в чувственном созерцании, тогда как содержание — это «общая идея», вследствие чего она и может быть переведена с языка образов на язык философии. К этому взгляду, собственно, близок и Плеханов, утверждавший, что содержание искусства имеет **«социологический эквивалент»** (X, 182—183), оно может быть выражено «языком философии, языком логики» (там же). Плеханов говорил: «Художник должен **индивидуализировать** то общее, что составляет содержание его произведения» (X, 190). Тут мысль выражена не совсем удачно и заметная неловкость высказывания дает повод думать, что, по Плеханову, художник сначала придумывает общую идею, а затем обряжает ее в одежду индивидуальности (образов). Но это скорее объясняется неудачным оформлением мысли, относительно же содержания точка зрения Плеханова совершенно ясна: содержание — то общее, что заключено в индивидуальном. Плехановский вывод об эквивалентности художественной идеи с идеей социологической вызывает обычно упрек, поскольку таким образом отбрасывается якобы специфика содержания искусства. Но это более спор о точности формулировок, нежели о существе дела. И Белинский и Плеханов исходят из того, что все общее существует только в частном и конкретном, следовательно, все индивидуальное и конкретное заключает в себе общее. Это приложимо и к предмету искусства: в конкретно-индивидуальной форме он заключает в себе общее, что может быть осмыслено и осмысливается логически. Иначе само искусство не могло бы быть объектом научного познания и теоретизирования. На этом и держится точка зрения Белинского и Плеханова, берущая начало от Гегеля. В статье «От идеализма к материализму» Плеханов заметил, что гегелевское «определение искусства как **свободного созерцания духом своей сущности** важно потому, что оттеняет полную независимость области художественного творчества и наслаждения». Иначе говоря, отождествление предмета и содержания искусства с предметом и содержанием философии само по себе автоматически не означает игнорирования самостоятельности искусства в его специфичности. Плеханов подчеркивает, что «этим оттеняется

огромная ценность **содержания** художественных произведений. Философия имеет дело с истиной. С нею же имеет дело и искусство» (XVIII, 145). Между прочим, здесь же Плеханов отвергает и утверждения о том, что признание тождества содержания искусства с содержанием философии вытекает из отрыва формы от содержания. Он говорит, что еще со времен Шеллинга, а Шеллинг тоже признавал тождество общей идеи искусства с идеей философии, «противопоставление **формы—содержанию**» лишилось всякого смысла. Плеханов думает, что указание на тождество содержания искусства (общей идеи) с содержанием философии (социологическим эквивалентом) вполне согласуется с тем, что **«форма не может существовать без содержания, так как она определяется им»** (там же). С этим вряд ли можно не согласиться в философском смысле, так индивидуальность формы предметов и явлений действительности не исключает в них «общего»; согласованность «общего» и «частного» свойственна живым предметам и фактам, а не только художественным образом.

Нужно заметить, что в таком виде **содержание** берется у Белинского и у Плеханова, собственно, в узком смысле, лишь как **идейное содержание** искусства. Как часть целого, оно, вполне понятно, не может отождествляться с предметом, и у них не допускалось такого рода тождества: предмет включает в себя содержание, но он охватывает и все богатство изображаемого искусством конкретного, живого, индивидуального. Иное, разумеется, дело, насколько правомерно это сужение понятия содержания. То обстоятельство, что и Белинский (в его истолковании идеи как **пафоса**) и Плеханов, доказывавший, что искусство не существует помимо образности, не всегда сводили содержание к общей идее, свидетельствует о том, что эта проблема оставалась у них не до конца теоретически разработанной.

Со всей определенностью, однако, следует сказать, что в работах Плеханова намечен наиболее плодотворный путь для фундаментального решения всего комплекса вопросов, связанных с качественными особенностями предмета и содержания в искусстве.

## VII

Специфику искусства Плеханов не сводит к какому-либо одному отдельно взятому признаку. В его работах она рассматривается как совокупность ряда различных по своей

природе свойств; одни из которых сохраняют известную устойчивость, другие исторически изменяются и носят преходящий характер. Каждое из таких свойств, в трактовке Плеханова, отличается своеобразием и налагает на искусство отпечаток специфичности. Обычно принимаемая за плехановскую точку зрения ссылка на образность, как на единственный определяющий специфику признак, думается, вызывается тем, что вопрос о специфике искусства им нигде не изложен в более или менее систематизированном виде, а довольно частые его высказывания об образности, как непрременном условии художественности, начинают восприниматься так, будто этими высказываниями вообще исчерпывается его представление о специфике. Но это совершенно не так. Во-первых, указания на образность, сколь бы категоричными и частыми они ни были у Плеханова, стоят у него в ряду указаний на другие специфические признаки, ничего общего или мало что общего имеющие с образностью. Во-вторых, если Плеханову чаще, чем о каких-либо других специфических признаках, приходилось говорить об исключительной важности художественной образности в определении достоинства произведений искусства, то не следует забывать, что для этого были особые причины и основания. Ему приходилось сталкиваться в современном искусстве с очевидными, как это представлялось Плеханову, тенденциями отхода от принципа художественной образности, что вредно сказывалось на общем уровне творчества представителей целых течений и направлений. Одна из этих тенденций, по его мнению, начала проявляться еще у отдельных писателей 60-х годов, но особенно ошутимо выразилась у писателей-народников, которые были «настолько же публицисты, насколько и беллетристы» и «не только изображали, но и рассуждали по поводу изображаемого» (X, 69). В народнической беллетристике «нет ни резко очерченных характеров, ни тонко подмеченных душевных движений» (X, 60) и ей далеко до «образцовых художественных произведений» (X, 70). Уместно напомнить еще раз в этой связи плехановский отзыв о Г. И. Успенском. Этот даровитейший из народнических писателей уступал в художественном отношении Тургеневу, который подходил к явлениям как художник и «давал нам художественные образы и только образы», Успенский же, «рисую образы, сопровождает их своими толкованиями» (X, 13), так что художественный элемент нередко у него вытесняется публицистическим. Другая тенденция разрушения художественной образности нашла

выражение, по замечанию Плеханова, в декадентском искусстве, подменявшем полнокровные художественные образы «парадоксальностью эффектов» (XIV, 79), туманными символами, абстракциями, «чепухой в кубе» и т. п. Плеханов доказывал, что «живой, художественный образ обескровливается и бледнеет вследствие примеси абстракции» (X, 197).

Многобразие специфических признаков искусства вызывается тем, что оно различными своими сторонами родственно другим видам духовной и практической деятельности людей, самой природе. Еще Гегель признал, что художественная деятельность «находится в пределах, образуемых всеми кругами практической и духовной деятельности человека», что «искусство находится в одной и той же области с религией и философией», что «для искусства существенно важно то, что в его основе лежат формы природы».<sup>40</sup> Белинский и Чернышевский не только разделяли эти мысли, но материалистически углубляли их. Плеханов следовал их традиции. Но отталкиваясь от известной традиции, он обогащает взгляд на связь искусства «со всеми кругами практической и духовной деятельности человека» положениями исторического материализма К. Маркса и Ф. Энгельса.

Специфические признаки искусства он выявляет не путем противопоставления или отождествления, — в том или ином отношении, — искусства с другими видами деятельности человека, а на основе установления особого места, которое искусство (с присущими ему категориями и признаками) занимает в ряду практически-производительной, познавательной, нравственной и всякой иной деятельности общественного человека. Специфика искусства обусловлена зависимостью его от всей социально-исторической практики людей, как духовной, так и трудовой. Искусство — это одна из разновидностей идеологии, и в этом своем качестве оно обладает общими особенностями с другими идеологиями: «искусство стоит на одной доске с религией, с философией, с правом и т. д.»<sup>41</sup>. Эта общность для него столь же специфична, как и то, что придает ему внутреннюю самостоятельность и признаки, свойственные только ему и не свойственные другим идеологиям. Искусство имеет общие специфические свойства с трудовой производительной деятельностью. На это указывает прямо тот факт, что первоначально оно было непосредственно связано с практически-полезным трудом, и если впоследствии эта связь исчезла, то это вовсе не означает, что тут не осталось вообще никакой связи. С разделением общества



на классы связь между искусством и трудом приобрела лишь опосредствованный характер. Плеханов разделяет мысль Чернышевского о том, что закон соответствия формы и содержания важен не только в искусстве, но и в трудовой деятельности. Признавая соответствие формы содержанию главным критерием художественности, они относили это ко всякому человеческому делу: оно всюду должно быть хорошо выполнено<sup>42</sup>. Плеханов замечает: все законы художественного творчества «сводятся к одному: **форма должна соответствовать содержанию**. Но этот закон важен для всех школ: и для классиков и для романтиков и т. д.

Конечно для соответствия формы содержанию нужна «техника»: художественная ловкость «...Эта техника накапливается так же, как накапливается техника вообще»<sup>43</sup>. Художественное произведение, как и продукт полезного труда, должно быть **сделано, обработано**, и там и тут имеется элемент искусства в смысле **мастерства**. Мастерство — их общий признак, но этот признак в то же время специфичен для искусства, так как специфическое свойство означает такое свойство, утрата которого влечет за собою переход предмета в иное качественное состояние: теряя специфическое свойство, произведение выпадает из сферы искусства или становится неполноценным.

Вместе с тем, специфическое не есть нечто абсолютное, оно обнаруживается в соотношении одного явления с другим. Сфера всей идеологической деятельности, куда входит и искусство, специфична по отношению к практически-полезной своим особыми внутренними качествами. В свою очередь, каждая из идеологий имеет свою специфику, которая раскрывается в соотносительности ее со всеми другими идеологиями, например: искусство и религия, искусство и философия, искусство и мораль, искусство и право и т. п. Относительность специфики разворачивается и внутри самих отдельных идеологий в образуемых ими видах. В частности, художественная литература специфична по отношению к другим видам искусства: скульптуре и живописи, музыке и театру. Родовые признаки одних литературных произведений специфичны по отношению к признакам произведений, относящихся к другим литературным родам. Наконец, внутривидовые специфические особенности относительны, поскольку они связаны с исторической сменой форм: классицизм специфичен по отношению к античному искусству, романтизм — по отношению к классицизму и сентиментализму и т. д.

Все это, собственно, и имеет в виду Плеханов, когда указывает в связи с вопросом о специфике искусства на его родовые и «видовые» признаки, причем совершенно очевидно, что и те и другие в каком-то отношении специфичны.

Плеханов находит, что искусство имеет такие общие «родовые» признаки с производительным трудом. К их числу он относит «мастерство», «технику», необходимые и там и здесь для соответствующей обработки материала. Особое значение в искусстве приобретают «родовые» признаки, которые являются общими для него с другими идеологиями, поскольку искусство стоит на «одной доске» с ними. Вслед за Гегелем и Белинским, он признает тождественным **идейное содержание** искусства и науки (прежде всего — философии). Под этим тождеством у них имеется в виду «родовая» гносеологическая общность. «Искусство выражает истину. Истина общеобязательна»<sup>44</sup>, говорит Плеханов. Истина, постигаемая искусством, имеет адекватное выражение на языке философии, языке социологии. Из **необходимости** истинности идейного содержания искусства у Плеханова, как и у революционеров-демократов, вытекает мысль о несовместимости полноценного искусства с ложными реакционными идеями. Белинский говорил как о несомненной «великой истине» о том, что художника «оставляют ум и талант», если он «весь отдается лжи», и «позорная книга» Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» была для него убедительным подтверждением этого<sup>45</sup>. Белинскому представляется совершенно закономерным то, что, «когда идея, взятая в основание произведения, ложна сама по себе, то и при таланте автора произведение не может быть удачно...»<sup>46</sup> На той же точке зрения стоял и Чернышевский. Он писал: «В правде сила таланта; ошибочное направление губит самый сильный талант. Ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже в чисто художественном отношении»<sup>47</sup>. Плеханов целиком разделяет этот взгляд. Именно в закономерной зависимости достоинства художественного произведения от качества выражаемой им идеи он видит основную причину разложения современного реакционного буржуазного искусства. Он развенчивает утверждения о возможности искусства, свободного от «общественных интересов» («не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания», а идеи искусства всегда имеют общественный характер). С тех пор, как класс буржуазии «созрел для гибели», его искусство все более и более проникается реакционной

партийной тенденциозностью: «Буржуазное искусство становится воинственным. Его представители уже не имеют права сказать о себе, что они рождены «не для волнения и не для битв». Нет, они стремятся к битвам и вовсе не боятся связанного с ними волнения» (XIV, 156). В этом кроются корни его деградации и «бедности». В лучшем случае творчество художников, стоящих на позициях буржуазной реакционной идейности, может обладать формальными, «техническими» достоинствами. Но эти достоинства-уродливо-односторонние. Пренебрежение объективной гносеологической природой искусства не остается безнаказанным: «когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство» (XIV, 150—151). Реакционная ложь губит искусство, «а современному художнику невозможно вдохновиться правильной идеей, если он желает отстаивать буржуазию в ее борьбе с пролетариатом» (XIV, 160).

«Знание есть сила», и сила искусства заключена в знании, которое оно в себе заключает и несет обществу. С «истинной» идейностью Плеханов связывает роль искусства в обновлении жизни, с «истинной» идейностью у него связаны и перспективы развития искусства в условиях социалистического освободительного движения. «Родовые» идеологические особенности искусства определяют закономерную общность искусства с преобразовательными задачами, которые ставит перед собой пролетарское движение. «Соц[иал]-дем[ократический] Прометей::: должен похитить огонь с неба», говорит Плеханов, но «костер свободы может быть зажжен только факелом сознания, огнем мысли». Тут как раз и раскрывается великая историческая роль искусства: оно содействует «развитию классового самосознания» трудящихся<sup>48</sup>. На этой идейной основе Плеханов видит и возрождение нового искусства, искусства будущего. «Новое искусство упрочится только после соц[иалистической] рев[олюции]. Что оно будет выражать? Всестороннее развитие человека: оно будет чуждо христ[ианского] аскетизма, оно будет чуждо буржуазной ограниченности, оно возродит полноту греческого искусства» (там же).

«Родовые» идеологические признаки искусства восходят, по мысли Плеханова, к единой для всех идеологий основе — экономическому базису, на котором вырастает

«живая одежда» идеологии» (XIV, 190) и отражением которого все они являются. Вместе с социальной наукой искусство рассматривается Плехановым как идеологически-познавательная форма деятельности, он придерживается мысли, что только в совокупности знаний, добываемых наукой и искусством, возможна полнота постижения человеческим сознанием общественного базиса и всей картины мира, поскольку искусство, как особая форма познавательной деятельности, вводит в понимание «общественной психологии», этой важнейшей стороны исторической действительности. Еще в книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» он высказывается в этом смысле и позднее в предисловии к сборнику «За 20 лет» снова подчеркивает это свое соображение. «Лучшие знатоки «струны» (экономического строя общества. — В. А.) окажутся, подчас, бессильными, если не будут обладать некоторым особым дарованием, именно **художественным чутьем**» (там же), заявляет Плеханов, указывая, что только через посредство «художественного чутья» открываются психологические стороны практики общественного человека, играющие важную роль в историческом процессе. В сущности то же самое имеется им в виду и в предисловии к переводу «Развития научного социализма» Ф. Энгельса, когда Плеханов развивает мысль о «соотношении между искусством и наукой» в научном социализме (XI, 69—70).

Плеханов признает «родовую» общность свойств у искусства с **игрой**. «Взгляд на искусство, как на игру, дополняемый взглядом на игру, как на «дитя труда», проливает чрезвычайно яркий свет на сущность и историю искусства» (V, 316—317). В чем же выражена общность между ними? Во-первых, замечает Плеханов, «искусство безусловно должно быть признано родственным игре, которая тоже воспроизводит жизнь» (V, 316), а во-вторых, в ней так же, как и в искусстве, силы тратятся «с бескорыстной целью, не рассчитывая на какие-либо выгоды» (XXIV, 376).

К «видовым» Плеханов относит признаки, специфически отличающие искусство от других сфер практической и духовной деятельности, с которыми искусство имеет те или другие «родовые» отношения. «Родовая» специфика, связывающая искусство с другими способами продуцирования, носит субстанциальный характер постольку, поскольку утрата ее произведениями искусства приводит к их неполноценности точно так же как это бывает с продуктами труда или с произве-

дениями мысли в нехудожественных сферах идеологии при отсутствии тех же самых специфических признаков. Благодаря «видовым» признакам искусство обособляется в особую сферу деятельности среди других «родственных» ему способов. В критических статьях и в теоретических работах Плеханов показывает, что утрата какого-либо «видового» свойства преобразует произведение искусства в вещь, принадлежащую к другой сфере по родовым связям: это уже не художественное произведение, как таковое, а предмет практически-полезного труда, произведение публицистического, политического, морального, научного или иного характера. Часто под воздействием общественных условий искусство наполняется не свойственными ему в «видовом» отношении элементами, делающими произведения искусства полухудожественными. Таково, в частности, по его мнению, искусство всех «просветительных эпох», характеризующихся борьбой нового со старым. В эти эпохи произведения искусства в значительной мере проникаются элементами рассудочности, моралистики, назидания.

Как и «родовые», «видовые» признаки тоже носят относительный характер, что видно из того, что, по мнению Плеханова, будучи видовыми в одних отношениях, они могут выступать как родовые — в других. Так, бескорыстие является специфически-видовой отличительной особенностью по отношению к практически-полезному труду и другим идеологическим формам, однако бескорыстие «роднит» искусство с игрой. При отсутствии в произведении других необходимых для искусства свойств бескорыстие само по себе превращает искусство в забаву, развлечение, игру.

«Мастерство» и «техника» — это «родовые» особенности искусства и практически полезной деятельности, однако внутривидовое свойство отделяет искусство от этой деятельности: в труде «мастерство» и «техника» преследуют утилитарную цель, «видовым» свойством искусства в этом отношении является незаинтересованное отношение, обусловленное эстетической точкой зрения, лежащей в основе искусства. Практически-полезное лишь исторически предшествует эстетическому. Связь между ними состоит в том, что эстетическое развилось из утилитарного. Потребность общественного человека в «бельведерском кумире» сформировалась тогда, когда он научился удовлетворять свою потребность в «печном горшке». Но, раз возникнув, эстетическая точка зрения

развивается затем самостоятельно: «она потом требует самостоятельного упражнения: **бескорыстное отношение**»<sup>49</sup>. Бескорыстие — это неперемнное условие всякой эстетической ценности, а стало быть, и художественного произведения. «Сущность искусства, по определению Плеханова, есть творчество, чуждое утилитарных целей»<sup>50</sup>.

Последовательно придерживаясь этой мысли, он в соответствии с нею обозначает границу, до которой простирается сфера искусства. Говоря поэтому, например, о распространенном у одного из первобытных бразильских племен занятии рисованием, он замечает: «рисование здесь еще не искусство, оно преследует утилитарную цель»<sup>51</sup>.

Таким образом, Плеханов признает известную долю истины в положении Канта о незаинтересованности вкуса и художественного творчества. Но совершенно неправоммерно, как это делалось в прошлом (В. Десницкий, А. Михайлов, М. Розенталь и др.), считать, будто Плеханов тем самым становится на точку зрения самоцельности искусства, или приходит к отрицанию заинтересованности искусства вообще, делая уступку Канту. У Плеханова речь идет прежде всего об индивидуально-личной незаинтересованности. Он признает, что художественная деятельность не имеет ничего общего с личным своекорыстием. Недостаток Канта, писал он, заключается в том, что тот «не умел стать в этом случае на точку зрения развития и вывести **индивидуальный альтруизм из общественного эгоизма**» (V, 219). В эстетическом отношении и в восприятии искусства исключено проявление личного интереса, но здесь всегда выражается то, что полезно роду, обществу (в классовом обществе — классу), так как «**индивидуум** может совершенно бескорыстно наслаждаться тем, что очень полезно роду (обществу)». В указанном отношении искусство, по мысли Плеханова, родственно морали: нравственные поступки отдельной личности совершаются вопреки ее соображениям о личной пользе и имеют смысл только с точки зрения пользы общественной, самоотвержение индивидуума полезно роду. Мысль Канта о незаинтересованности эстетического вкуса «верна в применении к отдельному лицу» (XIV, 118), «**суждение вкуса несомненно предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего**» (XIV, 119). Личное своекорыстие несовместимо с эстетическим восприятием (следовательно и с искусством), «но иное дело **личная польза**, а иное дело **польза общественная**» (XIV, 176).

Правда, в определенном отношении Плеханов склонен считать недопустимым выражение в искусстве всякой заинтересованности вообще: искусству чужд голый, рассудочный утилитаризм. В силу образной природы и органически связанного с нею конкретно-чувственного восприятия художественного произведения, искусство не терпит оголенных идей, сколь бы полезными для рода (общества) эти идеи ни представлялись.

«Художественное произведение, являясь в образах или звуках, действует на нашу **созерцательную способность**, а не на **логику**, и именно поэтому нет эстетического наслаждения там, где при виде художественного произведения в нас рождаются лишь соображения о пользе общества; в этом случае есть только **суррогат** эстетического наслаждения: удовольствие, доставляемое этим соображением. Но так как на эти соображения наводит нас данный художественный образ, то является психологическая aberrация, благодаря которой мы считаем причиной нашего наслаждения именно этот **образ**, между тем, как на самом деле, оно причиняется вызванными им **мыслями** и, следовательно, коренится в функции нашей **логической способности**, а не в функции нашей **способности созерцания**. Настоящий художник всегда обращается к этой последней способности, между тем как тенденциозное творчество всегда старается вызвать в нас соображения об общей пользе, т. е. последнем счете действует на нашу логику»<sup>52</sup>.

Это и другие аналогичные рассуждения Плеханова о несовместимости искусства со всяким утилитаризмом, в том числе и общественным, указывают на специфический «видовой» признак, свойственный **способу**, которым искусство пользуется для отражения действительности и выражения мыслей и чувств, порождаемых действительностью. В сущности, это одна из вариаций той общей мысли Плеханова, что в произведении искусства важно не только то, «**что**», но и то, «**как**» выражено. Он, по-своему, говорит то же самое, что было до него высказано Ф. Энгельсом в письме к М. Каутской (26. XI. 1885): в художественном произведении «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось»<sup>53</sup>. «Дурная тенденциозность», несовместимая с принципом художественной образности, неизбежно ведет к разрушению искусства.

Итак, совокупность специфических свойств и особенно-

стей искусства у Плеханова охватывает два ряда «родовых» и «видовых» признаков. К одному из этих рядов отнесены признаки, связанные с эстетической, а к другому — с **образно-художественной** природой искусства. Но признаки внутри каждого ряда и сами эти ряды не представляются ему простым конгломератом или не сходящимися параллелями. Напротив, Плеханов стремится выяснить взаимопроникновение и диалектическую взаимообусловленность общих и частных, эстетических и образных свойств искусства. При этом и теоретическую задачу науки об искусстве он видит, с одной стороны, в том, чтобы обозреть всю полноту этих рядов, а с другой, постичь совокупность тех и других «родовых» и «видовых» признаков как целостное единство, образующее ту систему свойств, благодаря которым творческое произведение человека становится фактом искусства, и как таковое, оно отличается принципиально от любых иных произведений человека, даже если оно имеет с ними те или иные сходства, независимо от того, являются ли похожими на художественное произведение продукты полезного труда, произведения научного, публицистического, педагогического и т. п. характера, или же это, в отличие от искусства, простое рисование, простое стихотворное или беллетристическое сочинительство, простое пение, простые игровые представления и т. д., и т. д.

Намеченная таким образом общая постановка вопроса о специфике надлежащим образом однако не развернута у Плеханова и систематически не освещена им; иногда можно заметить и недостаточную продуманность, следствием чего являются его некоторые разноречивые суждения. Но она четко намечена и убедительно обоснована им. Сведенные воедино мысли и наблюдения, рассыпанные в его завершенных работах, черновых набросках, в виде отдельных замечаний и пометок в рукописях и на полях книг, равно как и сам общий принцип, выдвинутый им, дают богатейший, ценный и интересный материал — именно не для упрощенного и схематического, — а для глубокого научного изучения проблемы специфики искусства на разносторонне-диалектической основе.

И нельзя не видеть при этом, что тут взгляд Плеханова далеко не всегда совпадает со взглядами революционеро-демократов, а в некоторых моментах представляется качественно иным. Отдавая дань сильным сторонам их взглядов,



Плеханов подмечал «узкие» места, недостатки и неполноту понимания ими специфики и стремился восполнить целостную характеристику специфической природы искусства особенно в ее эстетических проявлениях. Плеханов считал, что эстетический аспект специфики слабо учтен революционно-демократической эстетикой, что явилось неизбежным следствием недостатка у них «правильного учения о «жизни». В частности, по замечанию Плеханова, Белинский игнорировал эстетическое своеобразие предмета искусства, неправомерно отождествив его с предметом философии. Чернышевский неоправданно рассматривал предмет искусства как суммарное многообразие «самостоятельных элементов», не имеющих между собой никакой связи, кроме принадлежности этих элементов к области «общинтересного», и у него эстетическое соотносится, тем самым, с искусством, как часть с целым. Подчеркивая эстетическую природу специфики искусства Плеханов писал в этой связи: «Задача научной эстетики не ограничивается констатированием того факта, что искусство всегда выражает не только «идею» прекрасного, но также и другие стремления человека (к правде, к любви и т. д.). Ее задача состоит главным образом в обнаружении того, **каким образом эти другие стремления человека находят свое выражение в его понятии о прекрасном** и каким образом они, сами видоизменяясь в процессе общественного развития, видоизменяют также «идею» прекрасного» (V, 313—314). Но что значит разъяснить, каким образом все человеческие стремления **находят свое выражение в прекрасном**? Это как раз и значит выяснить эстетическую природу искусства в ее внутренней специфической обусловленности и единстве, показать, как все многообразие жизни проникает собою эстетическое и раскрывается через посредство его в искусстве.

Революционеры-демократы не решили этой задачи, вследствие чего и открывалась возможность для писаревского «разрушения эстетики» и «убийства искусства». И если, как мы уже видели, по мнению Плеханова, не следует возлагать ответственность на Белинского и Чернышевского за подобные односторонние выводы, то все же нерешенностью важных моментов специфики объясняется возможность «писаревщины», которая была чем-то вроде приведения к абсурду слабых сторон их взглядов.

При исследовании взглядов Плеханова на специфику искусства исключительный интерес приобретает его рассуждения об «эстетическом кодексе» Белинского. Такой интерес вызывается и самой по себе проблемой возможности «кодекса» в искусстве и наличием подобного «кодекса» у Белинского. В литературе о Плеханове можно столкнуться с прямо противоположными точками зрения на этот счет. Более того, расхождение мнений тут доходит до абсурда: то, что представляется одними за достоинство во взглядах Плеханова на «кодекс», то другими принимается за крайнее выражение ненаучных, немарксистских понятий и о Белинском и об искусстве.

М. Т. Иовчук считает, например, что Плеханов в «эстетическом кодексе» «верно схватил сущность эстетических воззрений Белинского», и если его можно за что-либо упрекнуть в данном случае, то только за неполноту указания всех требований, которые предъявлял критик к искусству: «следовало бы добавить к этому также, что в литературно-критических произведениях Белинского ярко выражено такое важное требование его эстетики к произведениям искусства, как требование народности» и «такое важнейшее требование к искусству, как вынесение приговора явлениям действительности, активное суждение о них с позиций передовых сил общества»<sup>54</sup>.

Противоположной позиции придерживается А. Мясников. В статье «Борьба Плеханова за Белинского» он пишет: «Плеханов считает составленный им кодекс внеисторическим эстетическим кодексом, которым характеризует эстетические взгляды не одного Белинского, а является абсолютной вневременной истиной. Такое утверждение ничего с марксизмом общего не имеет»<sup>55</sup>. В. А. Фомина не разделяет утверждения, будто сам Плеханов придерживался внеисторического эстетического кодекса, напротив, по ее мнению, у Плеханова была «правильной мысль, что эстетический кодекс должен покоиться на широкой эстетической основе», ошибкой у него является то, что «весь эстетический кодекс представлен внеисторически, без учета изменений философского мировоззрения самого Белинского, а следовательно, и тех изменений, которые претерпели его эстетические взгляды»<sup>55</sup>.

Любопытнейшим представляется отношение к «эстетиче-

скому кодексу» в работах Плеханова со стороны М. М. Розенталя. В своей книге «Вопросы эстетики Плеханова» (1939) он прямо не затрагивает этого вопроса, хотя, казалось бы, его никак невозможно было обойти, поскольку автор ведет пространную речь о критериях искусства в истолковании Плеханова. В чем же дело?

Нельзя не согласиться с М. Розенталем, что для Плеханова эстетические взгляды Белинского неотделимы от его философских взглядов и что он придерживается философского аспекта при их анализе. Отсюда М. Розенталь заключает, что в решении эстетических проблем обнаруживаются достоинства и недостатки общих плехановских философских воззрений. К достоинствам М. Розенталь относит его попытку применить «исторический подход к искусству», полагая, однако, что попытка эта оказалась неудачной, так как «подчеркивание исторического момента у него в данном случае превратилось в релятивизм» и породило «метафизическое разделение абсолютных и эстетических критериев». Отрицание возможности абсолютных (объективных) эстетических критериев «привело Плеханова к некоторым глубоко ошибочным выводам о марксистской научной эстетике»: отвергнув абсолютные критерии, Плеханов утверждал, что научная эстетика не может судить, какое искусство «более справедливо», она учитывает, что каждое искусство обусловлено исторически, и одинаково относится ко всякой школе в искусстве, ко всякому художественному направлению. Эстетика не выносит приговоры, а объясняет. Такую точку зрения М. Розенталь характеризует как «вульгарный объективизм». М. Розенталь признает, что всякая художественная идеология относительно, исторически ограничена, но она имеет объективную основу: «искусство прошлых эпох не только относительно. Оно и абсолютно и абсолютно. В той мере, в какой художникам удавалось глубоко и правдиво отражать жизнь, в той мере их искусство соответствует абсолютной, объективной истине. Это — мера элементов объективности, абсолютности художественных произведений и целых направлений»<sup>57</sup>.

Таким образом, в противоположность тем, кто подвергал нападкам Плеханова за допущение неизменного кодекса, М. Розенталь винит его за непризнание «непреложных законов», которые означают принципы «глубокого и правдивого отражения жизни» и являются «мерой объективности, абсо-

лютности художественных произведений. Но дело-то в том, что и Плеханов в «эстетическом кодексе» Белинского усматривает критерии, которые представляются ему «непреложными» для искусства. Перечислив пять законов «кодекса» Белинского, он говорит: «Против этого кодекса трудно возразить что-либо по существу» (XXIII, 157). Правда, он находит необходимым уточнить отдельные мысли Белинского, но объективность «непреложных законов» искусства для него здесь остается несомненной. Думается, поэтому именно М. Розенталь и умалчивает об «эстетическом кодексе» в своей книге «Вопросы эстетики Плеханова»: все это не «вписывается» в принятую им схему, она обнаружила бы свою шаткость в сопоставлении с тем, что говорит Плеханов об «эстетическом кодексе» Белинского. И не удивительно, что несколько позже сам он с одобрением отзывается о том, что «Плеханов очень высоко ценил «эстетический кодекс» Белинского»<sup>58</sup>.

Проблема «эстетического кодекса» в работах Плеханова — это, прежде всего, конечно, проблема гносеологическая, и невозможно согласиться с теми, кто полагает, будто признание «неизменного» эстетического кодекса у Белинского ли, или же по отношению к искусству вообще означает отход от принципа историзма. Имел ли Белинский «неизменный эстетический кодекс», соответствуют ли сформулированные Плехановым его законы взглядам самого критика, или же мысль о «кодексе» возникла у Плеханова под влиянием полемической увлеченности в спорах с критиками Белинского, которые утверждали, что у Белинского не было твердых эстетических убеждений и он часто противоречил самому себе, — все это, к сожалению, остается по-настоящему неизученным, тут больше наговорено громких общих фраз, чем сделано трезвого анализа по существу. Что же касается вопроса об устойчивых законах искусства, то в подходе к нему точка зрения Плеханова представляется, в основном, вполне обоснованной. Марксистская теория познания вовсе не отрицает, как известно, устойчивых законов точно так же, как диалектика не останавливается на законах формальной логики, но и не отбрасывает их. Решение гносеологической задачи эстетики состоит не в том, чтобы отбросить «непреложные законы», противопоставив им перманентную изменчивость свойств искусства, а в том, чтобы найти действительное соотношение между «неизменными» и исторически прехо-

Дящими его критериями, поскольку очевидно, что, как бы ни изменялось искусство исторически, произведения, составляющие его сферу, всегда остаются именно произведениями искусства и подчинены, следовательно, тем или иным присущим ему устойчивым законам.

М. Розенталь признает это в своих рассуждениях об абсолютных и относительных эстетических критериях, но он не хочет замечать, что объективные специфические законы не отвергаются и Плехановым. Об этом наглядно свидетельствуют его интерпретация эстетической и художественной природы искусства и, в частности, его постановка вопроса об «эстетическом кодексе» Белинского. При этом принцип объективной законосообразности искусства является для него несомненным не в частных случаях, как об этом говорит М. Розенталь, не только тогда, когда он разъясняет причины художественной несостоятельности декадентского модернизма, но и в самом широком плане, когда обосновывает положение о несовместимости подлинного искусства с ложью: «когда художественное произведение искажает действительность, тогда оно неудачно», — этот вывод делается у него в отношении искусства вообще (XIV, 181). Плеханов твердо придерживается убеждения, что привнесение в произведения субъективных элементов (например, ложных идей), несовместимых с объективными критериями искусства, пагубно отражается на них: «Когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство» (XIV, 150—151). Всего этого можно было не видеть только при нарочитых установках на «критическую проработку» Плеханова. Но здесь имеется и особая теоретическая сторона расхождений между ним и М. Розенталем. На нее очень верно обратил внимание П. А. Николаев. В виде «элемента абсолютного» М. Розенталь абсолютизирует не что иное как реалистический способ художественного отражения: реализм, по его мнению, «вошел как основной и преобладающий элемент в искусство»<sup>59</sup>. Спрашивается в таком случае: а как же быть с нереалистическим искусством? Если согласиться с мыслью, что художественное произведение истинно лишь в той мере, в какой оно подходит под определение реализма, то необходимо одно из двух: либо провозгласить всякое настоящее искусство реалистическим и все ценное в нем во все времена и во

всех направлениях отнести на счёт реализма, либо же исключить из пределов «истинного искусства» всякий шереализм, объявив его искусством ложным. Но это прямой путь или к пресловутой ненаучной концепции «реализма без берегов» или же к той ошибочной теории «реализм и антиреализм», которая имела широкое распространение в годы написания упомянутых работ М. Розенталя. Плеханов стоит на несравненно более прочной и гибкой научной позиции. Признавая искусство отражением жизни, он учитывает возможность развития различных художественных способов этого отражения, да и сам реализм, — в этом нельзя не согласиться с Плехановым, — не исключает элемента «идеального». М. Розенталь, в сущности, возвращается на точку зрения «старого реализма», выдвинутую революционерами-демократами (недаром он, кстати, апеллирует в этом вопросе к авторитету Добролюбова и Щедрина<sup>60</sup>), об «узости» которой не без достаточного теоретического основания говорил Плеханов.

У М. Розенталя гносеологическое соотношение между относительными и абсолютными эстетическими критериями осмысливается по аналогии с логической познавательной деятельностью. Он даже не задается мыслью о существующих здесь принципиальных различиях и границах. Художественная истина поставлена у него в один ряд с истиной, даваемой теоретическим познанием. Конечные результаты художественного и научного познания оказываются тождественными: художественные произведения «не только условны, но и абсолютны, абсолютны в смысле глубокого и объективного отражения действительности»<sup>61</sup>. Искусство, накапливая относительные истины, как и наука, подводит к абсолютной истине; качественной разницы в гносеологической природе искусства М. Розенталь не признает; его утверждение, что художественные истины «абсолютны в смысле глубокого и объективного отражения действительности» полностью приложимо к научным истинам. Но к такого рода уподоблению приходится отнестись с чрезвычайной осмотрительностью и осторожностью. Бесспорно, разумеется, что в произведении искусства выражается общая истина, но для него не является всего лишь формальным обстоятельством то, что истина может выступать здесь только в **живой** форме образности, как конкретные явления, ситуации, человеческие характеры и столкновения между ними. Если оставить в стороне то, что

Эта истина основана на знании жизни, то в остальном истина искусства проявляется так же, как общая истина проявляется в фактах и предметах самой действительности — в конкретном и через конкретное, но не так, как это заключено в научном знании. Истины искусства сами, вследствие этого, нуждаются в логическом осмыслении, в возведении их к общей истине, точно так же, как логическое сознание совершает это с живыми явлениями самой действительности. Художник обязан знать, как то-то и то-то существует и происходит в жизни, но от него, в отличие от ученого, нельзя требовать обязательного знания их общей сущности, общей «абсолютной истины», заключенной в них. Собственно, это и имели в виду Белинский и Плеханов, когда говорили, что художник за образами не видит идею. Истина художественного произведения — это «конкретная истина» в ее единичном проявлении, а не общая объективная сущность предмета. Немаловажно еще и то, что в художественном произведении, — и тут тоже бесконечно прав Плеханов, — объективная истина проступает через личность своего творца. А. И. Герцен высказал полную глубочайшего теоретического значения и интереса оговорку по поводу «Былого и дум»: это, по его выражению, «не историческая монография, а отражение истории в человеке, случайно попавшем на ее дороге»<sup>62</sup>. Здесь метко схвачено различие между научной истиной и художественной: искусство все и всегда есть отражение истории в человеке, случайно оказавшемся на ее дороге. В каждом художественном произведении общая истина пробивается через неповторимо «свое», особенное, «случайное», связанное с личностью автора, его жизненным опытом, психологическими особенностями, идеологическими установками, его концепцией жизни. Кутузов и Наполеон в «Войне и мире», Раскольников в «Преступлении и наказании», Григорий Мелехов в «Тихом Доне», равно как и всякий заверченный художественный образ, — все это отнюдь не прямо объективные «истины в смысле глубокого и объективного отражения действительности» (сказать это, значит сказать хотя и верную, но слишком общую мысль, которая мало что дает для понимания специфики гносеологической природы искусства), но это Кутузов и Наполеон — Толстого, Раскольников — Достоевского, Мелехов — Шолохова.

Для понимания условного, относительного в искусстве мало что дает схематическая ссылка на то, что в относитель-

ном содержится «элемент абсолютного». В общем это так. Но применительно к искусству такое слишком общее соображение, исключаящее возможность перейти к осмыслению того **особенного**, что отличает искусство и постижение чего составляет одну из важнейших задач науки об искусстве, — совершенно недостаточно. Художественные истины условны и относительны не только в том смысле, в каком условны и относительны всякие частные научные истины, подводящие к истинам абсолютным. Они условны и относительны в силу неизменного проявления в них индивидуально-особенного, субъективно-человеческого. Объективное выступает здесь через призму субъективного, и сущность относительного не может сводиться здесь к «элементу абсолютного». Поток художественных произведений в мировой художественной культуре не подобен потоку научной информации, приближающему к абсолютному знанию; в художественном произведении запечатлевается определенная сущность человеческой личности, случайно оказавшейся, по образному выражению Герцена, на дороге истории. Справедливо, естественно, что сам субъект творчества обусловлен социально-исторически, однако это не повод для игнорирования его роли в художественном процессе. Вот это и имел в виду Плеханов, доказывая относительность критериев искусства и подчеркивая чрезвычайную подвижность и условность их под воздействием психологической, идеологической, мировоззренческой, национальной, классовой, партийной природы творчества, при наличии в искусстве и своих внутренних стабильных признаков. Единственными и вечными законами искусства являются **«те вечные законы, действием которых обуславливается его историческое развитие»**, говорит в этой связи Плеханов (X, 192), поэтому и вопрос о существовании каких-либо неизменных законов искусства «может быть разрешен лишь на основании внимательного изучения истории искусства, а не на основании отвлеченных соображений» (X, 297).

Он был убежден, что пять «законов кодекса» Белинского, в основном правильно схватывают условия **художественности** в ее единстве с эстетической природой искусства. Эти пять законов: 1-й, — художник не **доказывает**, а **показывает**, мыслит образами, а не силлогизмами; 2-й, — поэт должен изображать жизнь, как она есть, не прикрашивая ее и не искажая; 3-й, — идея, лежащая в основе художественного произведения, должна быть конкретной идеей, схватывать



весь предмет, а не какую-либо часть его; 4-й, — форма художественного произведения должна соответствовать его идее, а идея — форме; 5-й, — единству мысли должно соответствовать единство формы, т. е. все части художественного произведения должны составлять одно целое (X, 276—277; XXIII, 156—157), — определили исходные понятия о художественности и самого Плеханова, хотя в отношении отдельных из них, особенно второго и третьего, он считал необходимым высказать некоторые уточнения. Сходился с Белинским (и Гегелем) Плеханов в том, что «полное соответствие формы содержанию есть первый и главный признак истинно художественного произведения», и отстаивал мысль, что все законы художественного творчества «в последнем счете сводятся к одному: форма должна соответствовать содержанию»<sup>63</sup>.

Образный способ представлялся Плеханову отнюдь не простым формальным приемом выражения идеи, как это нередко принято говорить о нем. Вслед за Белинским и Гегелем, он видит в образности адекватный способ отражения своеобразного предмета и, по его мнению, «художественному изображению хорошо поддается только та среда, в которой личность человеческая достигла известной степени выработки» (X, 35) и, напротив, не поддаются отвлеченные идеи, непереводимые на язык чувственно воспринимаемых образов. Для него серьезным теоретическим недостатком эстетики и критики демократов 60-х годов было то, что они мирно уживались с рассудочностью и публицистичностью в литературе. Впрочем, по его замечанию, это характерная черта просветителей всех эпох: искусство «должно отходить на второй план в тех случаях, когда является возможность распространить в обществе здравые понятия более коротким путем» (VI, 254). В «просветительные периоды истории» не только критики, но и сами художники склоняются к рассудочности. Ярким примером этого для Плеханова была живопись Л. Давида, выдающегося живописца предреволюционной и революционной Франции. Его картины — прямолинейная проповедь «республиканских идей». Словами В. Любке Плеханов говорит, что Давид был «моралистом, философом скорее, чем художником» у него «рассудочность совершенно преобладает над воображением, отчего он, разумеется, терял, как живописец»<sup>64</sup>. Но такие установки как раз и импонируют «просветителям», требующим «вынесения приговоров». Отсюда — и недопонимание русскими просветителями творче-

ства Пушкина, «такого поэта, для понимания которого необходимо покинуть отвлеченную точку зрения просветителей. Просветителям трудно понять Пушкина» (X, 290). Критика проявлений голого утилитаризма, «разрушения эстетики», попыток подменять «эстетику» «вопросами» стоит у него в прямой связи с интерпретацией первого «закона» Белинского.

Возражая шестидесятникам, Плеханов заявлял, что в известном смысле у искусства не следует отрицать внутреннюю цель. Специфика увязывается у него с познанием искусства в его внутренней обусловленности и необходимости.

П. А. Николаев в своем фундаментальном исследовании эстетических взглядов Плеханова превосходно заметил, что «Плеханов объективно (гораздо больше, чем его предшественники) преодолевал, по сути дела, теорию образной специфики искусства». Но он считает, что Плеханов «теоретически не сознавал этого преодоления»<sup>65</sup>. П. А. Николаев исходит при этом из мысли, что всякая специфичность не выходит «за пределы познавательных задач и функций»<sup>66</sup>, и ему кажется поэтому, что Плеханов тоже интуитивно склонялся к этому единственно приемлемому взгляду на гносеологическую природу художественной специфики. Вряд ли, однако, можно согласиться вполне с этой мыслью. Плеханов часто повторял, что в искусстве имеет особое значение не только «что», но и «как» в нем выражается. Он совершенно сознательно и убежденно придерживался того взгляда, что специфика искусства складывается из совокупности различных «родовых» и «видовых» эстетических и художественных признаков, соответствующих особому характеру субъектно-объектных отношений в этой сфере деятельности.

<sup>1</sup> Здесь и далее в скобках даются ссылки на собр. соч., Г. В. Плеханова, (т. т. I—XXIV).

<sup>2</sup> См. В. Г. Астахов. Плеханов и Чернышевский. (О методологических основах плехановской оценки литературно-эстетической теории Чернышевского). Сталинабад, 1961.

<sup>3</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. VII, М., 1950, стр. 645.

<sup>4</sup> Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, М., 1938, стр. 143.

<sup>5</sup> В исследовательской литературе о Плеханове было широко распространено мнение, будто Плеханов-теоретик сам являлся просветителем, распространявшим марксизм, но отличавшимся от марксизма по своим взглядам. Б. Горев назвал его «ярким завершителем той бле-

стящей плеяды просветителей, которая начинается с Белинского» (Б. И. Горев, Первый русский марксист Г. В. Плеханов. М., 1923, стр. 51). С этой точки зрения методологические основы его теории признавались более близкими к разновидностям домарксистской философии, чем к диалектическому материализму К. Маркса (А. Луначарский, В. Дяткин, П. Кучеров, В. Десницкий и др.). Литературно-эстетические взгляды Плеханова тоже рассматривались нередко в русле традиций русской революционной демократии и других направлений домарксистской мысли. М. Розенталь, находил, например, что установка Плеханова в теории искусства на «объективистское» объяснение фактов приводила к тому, что он «в конце концов пришел к выводам, имеющим мало общего с марксизмом» (М. Розенталь. Вопросы эстетики Плеханова. М., 1939, стр. 28). В позитивном плане, по мнению М. Розенталя, «его марксистские эстетические взгляды лишь продолжили или оплодотворили великими идеями марксизма развитие литературных теорий Белинского, Чернышевского; Добролюбова» (М. Розенталь. Русская классическая эстетика и эстетика Плеханова. «Новый мир», 1943, № 5—6, стр. 182). При этом многие исследователи утверждают, что в ряде принципиальных вопросов Плеханов отошел значительно назад от достижений эстетики Белинского и Чернышевского.

<sup>6</sup> Бурсов В. И. Литературно-эстетические взгляды Г. В. Плеханова. В кн. Плеханов Г. В. Литература и эстетика, том первый, М., 1958, стр. XXIV. Позднее Б. И. Бурсов, по-видимому, изменил свой взгляд. Если здесь он утверждает, что Плеханову «в ряде случаев не удается не только превзойти эстетику Белинского, но и удержаться на ее уровне», что он «грубо упрощал Белинского» (проводя «недопустимо резкую грань между искусством и наукой»), то в статье «Г. В. Плеханов и наше время» автором сказано уже нечто иное: «Плеханов идет дальше своих великих предшественников в объяснении природы, назначения и общественной функции искусства» («Иностранная литература», 1966, № 7, стр. 184).

<sup>7</sup> Кулешов В. И. История русской критики. М., «Просвещение», 1972, стр. 474.

<sup>8</sup> Утверждение Плеханова, будто проветители 60-х годов «отрицали всякий элемент бессознательности художественного творчества», (курсив мой — В. А.) далеко не точно выражает точку зрения Добролюбова и Чернышевского. Общеизвестно замечание Добролюбова о несовпадении авторского замысла с объективным содержанием художественного произведения и что в произведении важнее не то, что хотел сказать автор, а то, что вытекает из объективной жизненной логики его содержания. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода развития русской литературы» говорит по этому поводу следующее: «как ни важно участие бессознательной творческой силы в создании поэтических произведений, как ни достоверна всеми нами ныне признаваемая истина, что без этого элемента непосредственности, составляющей существеннейшее качество таланта, невозможно быть не только великим, но и порядочным поэтом, но равно достоверно и то, что, при самом сильном даре бессознательного творчества, поэт не создаст ничего великого, если не одарен также замечательным умом, сильным здравым смыслом и тонким вкусом» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. III, М., 1947, стр. 133). Этот взгляд на соотношение сознательного и бессознательного в творческом процессе совпадает с высказываниями Белинского. В области поэзии, говорил он, «всего нужнее — поэтическое призвание, художниче-

ский талант», но далее добавлял: «на одном таланте.. далеко не уедешь», «нужна мысль, которая и составляет истинное содержание всякой поэзии» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX, М., 1955, стр. 118; т. VI, стр. 124).

Этого взгляда, собственно, придерживался и сам Плеханов.

<sup>9</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. XI, М., 1956, стр. 556.

<sup>10</sup> Там же, т. IX, М., 1955, стр. 121.

<sup>11</sup> Плеханов Г. В. Избр. философ. произв. в 5 томах, т. I, М., Госполитиздат, 1956, стр. 673.

<sup>12</sup> Там же, т. III, М., 1957, стр. 59.

<sup>13</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. II, М., 1949, стр. 82.

<sup>14</sup> Философско-литературное наследие Г. В. Плеханова, «Наука», М., 1974, стр. 203.

<sup>15</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. II, М., 1949, стр. 85.

<sup>16</sup> Там же, стр. 66.

<sup>17</sup> Там же, стр. 68.

<sup>18</sup> Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Библиотека Дома Плеханова. Шифр. 6255. Сочинения Н. А. Добролюбова, изд. 2-е, т. I, СПб., 1871, стр. 555.

<sup>19</sup> Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, М., 1936, стр. 88.

<sup>20</sup> Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. «Искусство», М., 1956, стр. 42, (см. также: Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 61).

<sup>21</sup> Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 133.

<sup>22</sup> Там же, стр. 21.

<sup>23</sup> Там же, стр. 25.

<sup>24</sup> Там же, стр. 150.

<sup>25</sup> Чагин Б. А. Г. В. Плеханов и его роль в развитии марксистской философии. М.—Л., изд. АН СССР, 1963, стр. 196.

<sup>26</sup> См. в кн.: Acta universitatis szegediensis de Attila józef-nominate. Acta historiae litterarum hungaricarum, t. XIII, Supplementum II, Szeged, 1973, p. 9.

<sup>27</sup> Плеханов Г. В. Избр. философ. произв. в 5 томах, т. I, М., Госполитиздат, 1956, стр. 692.

<sup>28</sup> Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 125.

<sup>29</sup> Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Библиотека Дома Плеханова. Шифр Д. 6234. В. Белинский. Сочинения, часть седьмая. Изд. 4-е, М., 1883, стр. 44.

<sup>30</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. III, М., 1953, стр. 399, 406, 414, 416, 417.

<sup>31</sup> Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Библиотека Дома Плеханова. Шифр Д. 6234. В. Белинский. Сочинения. Часть 7-я. Изд. 4-е, М., 1882, стр. 30. (подчеркнуто Плехановым).

<sup>32</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, М., 1955, стр. 50.

33 Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Библиотека Дома Плеханова, Шифр Д. 6234. В. Белинский. Сочинения. Часть 6-я. Изд. 4-е, М., 1882, стр. 407.

34 Там же, стр. 304.

35 Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 137.

36 Там же, стр. 22.

37 Там же, стр. 150.

38 Там же, стр. 225.

39 Там же, стр. 62.

40 Гегель. Эстетика, в 4 томах, т. I. «Искусство», М., 1968, стр. 51, 102, 103.

41 Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 154.

42 См. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. II, стр. 82.

43 Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 64.

44 Там же, стр. 100.

45 Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X, М., 1956, стр. 219.

46 Там же, т. VII, М., 1955, стр. 15.

47 Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. II, М., 1949, стр. 240.

48 Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб., III, стр. 100.

49 Там же, стр. 156.

50 Там же, стр. 100.

51 Там же, стр. 86.

52 Там же, стр. 26—27.

53 Ф. Энгельс — М. Кауцкой (26. XI. 1885 г.). В кн. К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, в 2 томах, т. I, «Искусство», М., 1957, стр. 9.

54 Иовчук М. Т. Г. В. Плеханов и его труды по истории философии, М., Соцэкгиз, стр. 104—105.

55 Мясников А. Борьба Плеханова за Белинского: в кн.: «Белинский критик и теоретик литературы», сб. ст., М.—Л., изд. АН СССР, 1949, стр. 33.

56 Фомина В. И. Философские взгляды Г. В. Плеханова. М., Госполитиздат, 1955, стр. 340.

57 Розенталь М. М. Вопросы эстетики Плеханова. М., 1939, стр. 62, 65, 68, 72, 83, 88.

58 Розенталь М. Эстетические и литературно-критические взгляды Г. В. Плеханова; в кн. Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. XXV, XXVIII.

59 См. Николаев П. А. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. М., «Искусство», 1968, стр. 63.

60 Розенталь М. М. Вопросы эстетики Плеханова, стр. 88, 96.

61 Там же, стр. 92.

<sup>62</sup> Герцен А. И. Сочинения в 9 томах, т. 5, «Художественная литература», М., 1956, стр. 265.

<sup>63</sup> Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 20, 64.

<sup>64</sup> Там же, стр. 171, 172.

<sup>65</sup> Николаев П. А. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова, стр. 176.

<sup>66</sup> Там же, стр. 8.

Я. И. Гордон

## ПОЭЗИЯ ГЕЙНЕ И РУССКОЕ РЕВОЛЮЦИОННОЕ ДВИЖЕНИЕ 1870—1917 гг.

### Русская гейнеана после 1860-х годов

В 1909 году появились два произведения, авторы которых диаметрально противоположно оценивали Гейне. Они обращали внимание на различные явления и тенденции в его творчестве, по-разному подводили итоги литературной деятельности немецкого поэта и по-разному определяли современное звучание его художественного наследия.

Поэт-декадент Иннокентий Анненский в своей «Второй книге отражений» поместил очерк «Гейне прикованный»<sup>1</sup>.

Один из первых русских критиков-марксистов В. Воровский опубликовал статью о немецком поэте под названием «Дух мятежный»<sup>2</sup>.

«Когда при мне скажут «Гейне», — писал И. Ф. Анненский, — то из яркого и пестрого плаща, который оставил нам, умирая, этот поэт-гладиатор, мне не вспоминаются ни его звезды, ни цветы, ни блестящие, а лишь странный узор его бурой каймы и на ней следы последней арены»<sup>3</sup>.

Больше всего русскому поэту по душе «лихорадочные» Истории «Романсеро». Он любит их за то, что они когда-то унесли у него иллюзию «поэта-чародея» и «научили угадывать за самыми пестрыми, самыми праздничными из его риз беспомощную и жалкую наготу»<sup>4</sup>.

Рассматривая в трагически-декадентском духе такие произведения «Романсеро», как «Рампсенит», «Шельм фон Берген», «Поле битвы под Гастингсом», «Мария-Антуанетта», «Помаре», «Бог Аполлон», «Азра» и другие, И. Анненский всюду видит разоруженность Гейне, его страдания и мученичество, утверждает, что все это звенья болезненных кошмаров, сокрушенного духа немецкого поэта.

Рассуждения о поверженном и «прикованном» Гейне заканчиваются печальным вопросом-аккордом: «Неужто негодование и ужас, неужто желание отомстить за свою никому

не нужную измученность, за все обманы бытия, — это — все, что остается исходящему кровью сердцу»<sup>5</sup>.

Для Вацлава Воровского же Гейне, напротив, не поверженный, а мятежный. Его сокрушить нельзя. Он ранен, он в терновом венке, но остается борцом до последнего дня своей жизни. Да и теперь — после смерти — Гейне больше всех других поэтов — мятежник. Борьба вокруг него не погасла, а напротив все больше и больше разгорается.

«Редкая доля выпала Гейне — завидная, славная доля. Он не только при жизни был бельмом на глазу для всех сильных и глупых мира сего — тем же остается он и после смерти вплоть до наших дней», — так начинает марксистский критик это свое выступление в печати.

Только Генриху Гейне, по свидетельству В. Воровского, выпал завидный жребий даже теперь, много лет после смерти, дразнить «представителей порядка» и «добродетели», портить настроение и пищеварение упитанным и самодовольным, одним видом своим поднимать в них желчь и расстраивать нервы».

Автор статьи заканчивает свое произведение гордыми словами о «счастливом Гейне»:

«Сколько гениев с завистью омотрят на твой терновый венец, когда их память порочат своими похвалами всякие казенные профессора и сановные покровители и ценители. От этой горькой доли тебя спас твой вечно мятежный дух»<sup>6</sup>.

Эти два примера лишней раз свидетельствуют, что литературно-эстетическая борьба вокруг Гейне и его литературного наследия отнюдь не утасла после бурных шестидесятих годов.

Борьба с пережитками крепостничества, с косностью и консерватизмом, с самыми различными проявлениями социального гнета, с самодержавием и его институтами, с цензурным прессом и национализмом, столь ярко запечатленная в поэзии и прозе Гейне, была актуальна для России не только шестидесятих годов, но и последующего времени. В творчестве Гейне были поставлены, говоря словами михайловского перевода стихотворения немецкого поэта «Брось свои иносказанья», многие «проклятые вопросы», характерные для русской действительности не менее, если не более, чем для немецкой, — и притом поставлены с гениальной художественной силой, о огромной сатирической остротой.

Стихотворение, из которого взято это выражение, многократно цитировалось Г. В. Плехановым и В. И. Лениным.



Его можно было бы поставить в качестве эпиграфа ко всей революционной, политико-социальной поэзии Гейне:

Брось свои иносказанья  
И гипотезы святые!  
На проклятые вопросы  
Дай ответы нам прямые!

Отчего под ношей крестной,  
Весь в крови, влачится правый?  
Отчего везде бесчестный  
Встречен почестью и славой?

Кто виной? Иль воле бога  
На земле не все доступно?  
Или он играет нами? —  
Это подло и преступно!

Так мы спрашиваем жадно  
Целый век, пока безмолвно  
Не забудут нам рта землю?  
Да ответ ли это, полно?

Смысл выражения «проклятые вопросы» у В. И. Ленина в различных трудах меняется, но остается значение их как насущных, назревших, «самых больших вопросов нашего времени»<sup>8</sup>. Характерно, что именно так употребляет этот термин В. И. Ленин в своей знаменитой статье «Л. Н. Толстой», где речь идет о русском писателе, который в своем творчестве, ставшем шагом вперед в художественном развитии человечества, поставил значительные, самые важные проблемы своего времени, столь близкие ко многим вопросам, которым посвящены самые революционные стихотворения и поэмы Генриха Гейне.

Русской литературе, критике, журналистике как шестидесятых годов, так и последующих эпох — в лице самых одаренных и смелых, самых резких и мужественных ее художников и публицистов — был особенно близок революционный оптимизм гейневской сатиры.

Жизнерадостный ее характер и близость к передовой русской литературе и общественной мысли были удачно определены А. Е. Грузинским, употребившим выражение «живительная сила освобождающего смеха» немецкого поэта, и

подчеркнувшим, что они были взяты на вооружение нашими писателями и революционерами<sup>9</sup>.

Едва в России разворачивается мощное рабочее движение, сразу же возникает нужда в освещении насущных его вопросов в художественной литературе. И прежде чем наши писатели откликаются на эти: «больные вопросы», русский революционер П. Л. Лавров переводит гейневских «Ткачей», обошедших едва ли не все подпольные издания, книги «поэтической литературы», альманахи и сборники революционных стихотворений и песен.

Не только сила обличения, свойственная гейневской поэзии, и постановка «проклятых вопросов», характерных для русской общественной и государственной жизни, не только пафос революционного утверждения, но и потрясающая человечность творений немецкого поэта вызывает ощущение духовной близости и современности Генриха Гейне и его творений. Он воспринимается как соратник и гражданин, который рядом — со своими муками, со своим стремлением к духовной и физической красоте и счастью, — борец за справедливость и певец любви, возвышающей, сильной, исполненной искрометного юмора, иронии и самоиронии.

Как и в шестидесятые годы, и прогрессивная литература и поэзия лагеря общественной реакции стремятся использовать Гейне в своих интересах, по-своему истолковать его. Эта литературно-эстетическая и политическая борьба вокруг творчества немецкого поэта приобретает самые различные формы и существенно отличаются от той, которая реализовывалась в сороковые, а затем в шестидесятые годы, и к тому же она менялась на различных этапах русской общественной мысли и революции.

Так, для эстетствующего либерала А. Е. Назимова Гейне и свободомыслящий и вместе с тем «благонамеренный». Он — поэт любви и наслаждений:

«Гейне был певец любви и всеми силами своей души жаждал жизненных наслаждений. Это легло в основу его мирозерцания, а вся последующая его философия служила только к оправданию этого стремления».

Ложное понимание немецкого поэта, которому русский литературовед весьма симпатизирует — настолько, что оправдывает его недостатки и выпячивает достижения, — приводит к тому, что он утверждает, будто «к высокому нравственному идеалу христианства Гейне относился с уважением и

сочувствием»<sup>10</sup>. Добрый христианин и благонамеренный поэт — таков Гейне для А. Е. Назимова.

Артур Лютер в символистских «Весах» стремится превратить Гейне в чистого романтика, певца сновидений и грез, предтечу современного символизма и декадентства: «Он был учеником романтиков, и хотя после и хвалился тем, что, «убежав из школы, поколотил своих учителей», в сущности всю жизнь оставался романтиком. Только в сфере грез и волшебства он чувствовал себя вполне счастливым».

Как у Блока и у Анненского, у их предшественника А. Лютера Гейне одинок, устремлен в прошлое, бежит от действительности в мир сказки, фантазии. «Он никогда не мог идти с толпой, — пишет критик, — его всегда тянуло к вечной правде свергнутых кумиров»<sup>11</sup>.

Некоторое измельчание русской гейнеаны в восьмидесятые и в первой половине девятидесятых годов связано с кризисом в русской поэзии, с историей России этого времени<sup>12</sup>.

На рубеже двух столетий к Гейне обращаются символисты, а затем и представители других литературных течений. Революционный подъем и события революции 1905 года оказывают влияние на укрупнение гейнеаны, увеличение интереса русских поэтов и переводчиков к политической поэзии, к сатире, что находит отражение не только в альманахах, но и в поэзии журналов и газет, в публицистике, революционных листовках.

Представители каждого нового русского литературного направления и течения в той или иной мере претендуют на Гейне, объявляют его своим поэтом или, по крайней мере, отыскивают в нем то, что им близко, что импонирует им в его творчестве.

Символисты переводят Гейне и пишут о нем, по-своему интерпретируют его в переводах и откликаются на многие мучительные вопросы и формы, связанные с художественной практикой автора «Книги песен». Делают они это каждый по-разному — и А. Блок, и В. Брюсов, и К. Бальмонт. По-иному представляется он каждому из них на различных этапах их сложного творческого пути.

Символистам принадлежит заслуга перевода Гейне тоническим стихом. Однако она не является только их привилегией. Саша Черный переводит Гейне, используя параллельно с ними — и раньше некоторых из них — тонический стих для воспроизведения немецкого поэта на русском языке. Он со-

здает ряд великолепных переводов из Гейне, собирает под своей редакцией «Избранные стихотворения» из «Книги песен»<sup>13</sup>, где помещает не только переводы М. Михайлова и других поэтов предыдущих историко-литературных периодов, но и немало переводов из Гейне, сделанных К. Бальмонтом, А. Блоком, И. Анненским, а также двенадцать собственных работ.

Беря к своим произведениям эпитафии из Гейне, неоднократно поминая его в стихотворениях и письмах, публикуя свои переводы из «Книги песен» в «Сатириконе»; Саша Черный высказывает убеждение, что созданное немецким поэтом относится к высшим художественным достижениям человечества, что его творения и образы входят в сокровищницу духа, накопленную людьми и облагораживающую их;

Есть горячее солнце, наивные дети,  
Драгоценная радость мелодий и книг.  
Если нет — то ведь были, ведь были на свете.  
И Бетховен, и Пушкин, и Гейне, и Григ<sup>14</sup>.

После поэтов «Искры» он был первым, кто двигался в фарватере не только некрасовской, но и гейневской русской традиции, сохраняя вместе с тем свою творческую оригинальность.

На вопросы, связанные с русским Гейне и с эпигонами немецкого поэта в России, откликается ранний Маяковский стихотворением «Гейнеобразное». Интересным переводом «Атта Тролля» входит в русскую гейнеану Н. Гумилев.

Весьма широкое внимание привлекает к себе Гейне со стороны критиков конца прошлого и начала нашего столетия. Среди них были и декаденты (И. Анненский), и марксисты (В. Воровский и А. Луначарский), а также литературоведы, в той или иной степени примыкающие к марксизму (П. Коган). Сводить их темпераментную и острую оценку Гейне к пересказу ими монографий немецких литературоведов, как это до сих пор утверждали современные советские исследователи, — это значит обеднять русскую гейнеану и затушевывать тот дух борьбы, которым она проникнута на новых этапах русской революции. И на заре нашего века русский Гейне многогранен, противоречив, многолик, и вокруг него ведутся жаркие споры. Гейне Иннокентия Анненского, К. Бальмонта, Вацлава Воровского, Г. Плеханова — это

различные поэты, и по-разному они служат противоборствующим элементам русского общества.

У марксистских критиков, деятелей русской революции конца XIX — начала XX века, пролетарских поэтов кануна Октября есть много общего с той концепцией Гейне, которая сформировалась у революционных демократов и в значительной мере была подхвачена революционными народниками.

### **«ТКАЧИ» ГЕЙНЕ В ПЕРЕВОДЕ П. Л. ЛАВРОВА ГЕЙНЕ В РУССКИХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ АЛЬМАНАХАХ**

Знаменитое стихотворение Гейне «Силезские ткачи» впервые появилось на русском языке в 1881 году — значительно позднее абсолютного большинства поэтических произведений немецкого поэта. Не случайно, что первым обратился к этому творению Гейне такой деятельный и прогрессивный участник русской гейнеаны, как Д. Минаев. Написанное гораздо раньше, его стихотворение увидело свет в 14-м томе первого русского собрания сочинений немецкого поэта в 1881 году<sup>15</sup>. Появление к началу восьмидесятых годов стихотворения Гейне было для России, где разворачивалось мощное рабочее движение и формировался промышленный пролетариат, чрезвычайно актуальным.

Бесспорно, минаевский перевод был актуален ко времени выхода. Переводчику более или менее удалось передать содержание и энергию, наступательный порыв и пафос оригинала, однако произведение весьма пострадало от цензуры, а также от того, что русский поэт вынужден был считаться с политической обстановкой, с гонениями на свободное слово — тем более, что и Д. Минаев и Гейне как политический поэт, автор «Современных стихотворений», находились в России под пристальным надзором реакции. Именно этим вызван ряд смягчений революционного смысла «Ткачей». Так, «проклятие богу» заменено у Д. Минаева «проклятием судьбе», проклятие «королю всех богатых» — «проклятием тому, кто всех богачей берет под защиту».

Требовался более точный, более резкий, более революционный перевод, в котором были бы переданы важные оттенки стихотворения, становившегося столь злободневным для России. По свидетельству С. А. Рейсера, русской поэзии того

времени не хватало образа рабочего, «не хватало настолько, что в 1883 году пришлось воспользоваться переводом «Ткачей» Гейне<sup>16</sup>. Он был сделан П. Л. Лавровым, которого В. И. Ленин назвал «ветераном революционной теории», Петр Лаврович Лавров (1823—1900) был крупным теоретиком и мыслителем революционного народничества, видным ученым. Жизнь и деятельность этого человека — «важный фактор, составное звено истории русской прогрессивной домарксистской мысли и революционного движения второй половины XIX в.»<sup>17</sup>.

П. Л. Лавров был и одаренным литературоведом и критиком, о чем свидетельствует его книга «Этюды о западной литературе»<sup>18</sup>. Одна из статей, помещенных здесь, называется «Лирики тридцатых и сороковых годов». Ее автор уделяет немалое внимание немецкой поэзии, особенно Гервегу, чью «Песню ненависти» в своем переводе П. Л. Лавров поместил вместе с «Силезскими ткачами» в первом номере «Вестника Народной воли» (1883). Автор статьи высказывает ряд интересных суждений о творчестве Георга Гервега и помещает тут тонкие наблюдения над его учебой у Гейне. Некоторые соображения критика приобретают и более общий характер. Так, отмечая художественное своеобразие его творчества, П. Л. Лавров утверждает, что формальное и рабское подражание не принесло пользы ни немецким, ни иным эпитонам Гейне (можно предположить, что речь идет и о русских поэтах)<sup>19</sup>.

Лавровский перевод гейневских «Силезских ткачей» появился, как уже было сказано, впервые в «Вестнике народной воли»<sup>20</sup>:

Глаза их сухие, не блещут слезами;  
Сидят у станка и скрежещут зубами:  
«Германия, саван тебе мы соткем,  
В него мы тройное проклятье вплетем.  
Мы ткем, неустанно мы ткем!

Проклятие богу, пред кем мы с мольбою  
Склоняемся в голод и холод зимою!  
Напрасно мы ждали, надежды полны,  
Он нас обманул, одурачены мы.  
Мы ткем, неустанно мы ткем!

Проклятье ему, королю всех счастливых!  
Не жаль ему нас, бедняков терпеливых;  
Последний он грош отнимает у нас.  
«Стрелять по собакам! «—он отдал приказ!  
Мы ткем, неустанно мы ткем!

Проклятье тебе, о наш край лицемерный,  
Где царствует стыд и позор беспримерный,  
Где вмиг увядает цветок полевой,  
Где кормится тленем червяк гробовой!  
Мы ткем, неустанно мы ткем!

Челнок снует, станок гремит,  
И день и ночь все ткач сидит;  
«Мы старой Германии саван соткем,  
В него мы тройное проклятье вплетем!  
Мы ткем, неустанно мы ткем!

Это был лучший дореволюционный перевод выдающегося произведения Гейне на русский язык.

Создавая свою интерпретацию гейневского произведения, П. Л. Лавров допустил отдельные потери. Так, во второй строфе имеется весьма относительная и, скажем прямо, бедная рифма («Полны» — «мы»). Обеднена вторая строка последней строфы. У Гейне «wir weben emsig Tag und Nacht» — «Мы ткем прилежно ночь и день», а у П. Л. Лаврова — «И день и ночь все ткач сидит».

Однако в общем русскому переводчику удалось передать боевой дух подлинника, призыв к действию, холодную ненависть немецких пролетариев ко всем институтам угнетающей их старой, обреченной на гибель Германии. П. Л. Лавров подобрал наиболее точные и меткие русские эквиваленты к строкам оригинала, уловил и передал изменение ритма в последней строфе, ее приближение к ритму работы ткацкого станка, выбрал эмоциональные метафоры и эпитеты, нагнетающие на читателя впечатление непримиримости и решительности ткачей, от имени которых ведется повествование. Волевой, агитационно-призывный характер произведения немецкого поэта нашел свое отражение в работе русского переводчика. Рефрены и анафоры полностью переданы П. Л. Лавровым. Иногда он обогащает подлинник, не идя при этом в разрез с художественной практикой Гейне. Так, в оригинале первой строфы рифмовка есть только в конце строк:

Im düstern Auge keine Träne,  
Sie sitzen am Webstuhl und flatschen die Zähne.

У переводчика появляется дополнительная рифма в предпоследних словах:

Глаза их сухие, не блещут слезами:  
Сидят у станка и скрежещут зубами.

Не удивительно, что с разворачиванием революционного движения в России это произведение, где наносятся удары по религии, самодержавию, лжи и лицемерию правящего класса, по военной силе, охраняющей власть и расправляющейся с недовольными рабочими, — стало весьма популярно у нас. Именно в лавровском переводе им зачитывались революционеры. Оно публиковалось в различных подпольных изданиях, исполнялось на рабочих митингах и сходках, его цитировали Г. В. Плеханов и другие марксисты, строки из него приводились в революционных листовках и в частности в период идеологической подготовки революций 1905 и 1917 годов. Нельзя не согласиться с Н. С. Травушкиным, который дает высокую оценку лавровскому переводу и подчеркивает его историческое значение<sup>21</sup>.

Уже в шестидесятые годы распространение Гейне в переводах, переделках, обработках, в различных вариантах и способах истолкования было в достаточной мере обширным и интенсивным. Неоднократно говорилось, что трудно было найти поэта, который не переводил бы или иным образом не интерпретировал бы его, и нелегко было бы сыскать периодическое издание, которое не откликалось бы на его творчество. «Библиотека для чтения», «Русский вестник», «Отечественные записки», «Современник», «Русское слово», «Время», «Искра», «Будильник» — самые различные по своему идейному направлению журналы печатали русского Гейне, помещали о нем и его переводчиках статьи, очерки, фельетоны, пародии, по-разному представляя его.

Однако в последней трети девятнадцатого и начале двадцатого века при том, что продолжается издание этих журналов в центральных городах России и появляется ряд новых (например, «Шут», «Стрекоза» и другие), усиливается издательская деятельность в провинциальных городах, здесь также возникают журналы и газеты, и в связи с этим наблюдается распространение русского Гейне. Интенсивно



печатают переводы и переделки из немецкого поэта, статьи и рецензии о нем и работы, в которых содержатся мысли поэта и цитаты из него, — «Дело», «Отечественные записки», «Русская мысль», «Вестник Европы» и другие «толстые» журналы. Помимо столичных и московских сатирических изданий в нашей периодике появляется множество других названий: «Маяк» — Одесса, «Струна» — Кишинев, «Фаланга» и «Гусли» — Тифлис. Гейнеана «Фаланги» (1880—1881) и ее продолжения — «Гуслей» (1881—1882), где публиковались и любовные, и сатирико-политические стихотворения немецкого поэта в переводах и переделках таких активных и демократических деятелей литературы, как Д. Минаев, И. Ф. Тхоржевский, А. Я. Немеровский (Гейне из Харькова), представляет собой исключительный интерес.

Увлеченность поэтом показывают редакторы и авторы многочисленных альманахов и сборников, календарей и приложений к сатирическим журналам, однотомников русской поэзии. Они выходят в Петербурге и Москве, Минске и Одессе, Киеве и Витебске, Ростове-на-Дону и Каменец-Подольске, Харькове и Двинске, Новочеркасске и Кишиневе. Это «чтецы-декламаторы», сборники репертуара для сцены, альманахи молодых и известных литераторов, студенческие сборники, собрания произведений русских поэтов и поэтесс, где помещены стихи ряда зарубежных авторов, среди которых обязательно фигурирует Гейне, а кроме того, часто — Байрон, Беранже, Гюго, Бернс, Шиллер, Гете. Если в изданиях подобного рода значатся только русские поэты, то все же Гейне среди них, как правило, есть.

Наряду со сборниками и альманахами, в которых представлены лишь любовные стихотворения Гейне, и изданиями, где собраны только произведения зарубежных авторов, в которых немалое место занимают образцы интимной и гражданской лирики немецкого поэта, было немало сборников, где помещены творения русской патриотически-гражданственной лирики и сатиры, и в них — стихи Гейне, Беранже, Байрона, Шиллера, Гете, Бернса, Густава Надо, Томаса Гуда, Виктора Гюго, Лонгфелло, эпиграфы и отрывки из произведений немецкого поэта. В их числе немало весьма острых в политически-гражданственном отношении стихотворений, крупным планом проходит тут сатирическая поэзия Гейне, а также часто обращение к нему и стихи о нем<sup>22</sup>.

Особую группу составляют сборники и альманахи революционной поэзии, выходившие за границей и ввозимые в

Россию. Трудно найти книгу этого рода, в которой не было бы одного, а чаще нескольких стихотворений Гейне, «барabanщика революции», обличающих социальную несправедливость, зовущих к борьбе против монархии, насилия, произвола. В этом смысле выход альманахов поэзии революционного содержания предваряется рядом номеров герценовской «Полярной звезды». Так, в «Полярной звезде» на 1859 год помещен отрывок из поэмы Гейне «Германия. Зимняя сказка» («Редуют туманы и первым лучом») в переводе неизвестного автора. Это вторая половина тринадцатой главы, являющейся язвительной сатирой на религиозных фанатиков, извративших положения ранней христианской церкви и освящающих всякое гонение на идеи равенства и братства, заботы о человеке. Переводчик довольно свободно передает содержание оригинала, в ряде случаев делая его более острым, воссоздавая иронию Гейне и местами усиливая ее<sup>23</sup>.

Отрывок из «Германии», помещенный в «Полярной звезде», — хронологически первая попытка перевести стихами знаменитую поэму Гейне — и это знаменательно!

В «Полярной звезде» на 1861 год Герцен поместил отрывок из гейневских «Сумерек богов» и весьма объемистый отрывок из «Диспута» (в этом переводе «Спор») — ядовитую сатиру антирелигиозного свойства<sup>24</sup>. Показательно, что этот отрывок помещен рядом с «Навуходоносором» Беранже. К сожалению, русские переводчики Гейне и в этом номере герценовского издания не названы. Их мастерство находится вполне на уровне достижений поэзии шестидесятых годов, а их демократические симпатии не вызывают сомнения.

Зарубежные альманахи и сборники революционных песен и стихотворений выходили в Париже, Женеве, Лондоне, Лейпциге, Нью-Йорке, Берлине. Уже в одном из первых таких изданий — «Собрании запрещенных стихов и прозы» помещены «Два рыцаря» — сатирическая переработка стихотворения Гейне из «Романсеро»:

Два остзейские барона,  
Мерзенштейн и Гаденбург,  
Чтоб опорами быть трона,  
Снарядились в Петербург...<sup>25</sup> и т. д.

Эта мнимая пародия, именуемая автором «подражанием», обошла ряд аналогичных сборников и была популярна среди свободомыслящих и подлинно-патриотических людей России.

Сборник «Лютня», имеющий подзаголовок «Собрание свободных русских песен и стихотворений», в разных вариантах выходивший в Лейпциге на русском языке, уже в первом своем издании был мощно оснащен политической и социальной поэзией Гейне и Беранже. Здесь были помещены «Гренадеры» в переводе М. Л. Михайлова и «Из Гейне» («И смех и песни! и солнца блеск») в воспроизведении А. Н. Плещеева. Тут опубликован перепечатанный из «Полярной звезды» отрывок из поэмы «Германия» («Редют туманы и первым лучом»). Здесь помещен без подписи перевод гейневского «Китайского императора». Уже начало произведения звучит актуально и работает против русского и всякого иного самодержавия:

Хрыч угрюмый, строгих правил  
Был покойный мой родитель,  
Я ж шампанским запиваю,  
И великий я властитель.

Да, прелестный это нектар,  
Даром чудным он владеет:  
Чуть я выпью, от блаженства  
Весь народ тотчас пьянеет...

Концовка стихотворения представляет собой весьма вольный перевод, а последние две строки, являясь целиком плодом творчества переводчика, обращают читателя к русской действительности:

За стаканом стакан!  
Пусть здоровью изъян —  
Да за то весь народ  
Мне с любовью поет:

«Славься, мудрый наш властитель!  
Славься, царь — освободитель!»<sup>26</sup>.

Гейнеана этого альманаха представлена также стихотворением «Умиравшие» («Солнца, счастья шел искать») в переводе М. Л. Михайлова и повторением «Двух рыцарей» (Подражание Гейне из «Романсеро») — «Два остзейские барона». Вполне закономерно здесь помещение сатирических песен Беранже<sup>27</sup>, извечного спутника и соратника русского Гейне.

В. «Лютне II» («Потаенная литература XIX столетия») <sup>28</sup> встречаем баллады Гейне «Альманзор» в переводе М. Л. Михайлова («Исполинские колонны») и «Валтасар» («Уж час полный наступал»), «Брось свои иносказанья» в знаменитом михайловском переводе с приданным издателями названием «Дума», отсутствующим в подлиннике, но как бы включающим это произведение в русский литературный процесс — в жанр «Дум», столь характерных для Рылеева, Лермонтова и других прогрессивных поэтов <sup>29</sup>. Тут же опубликованы уже известные нам работы безымянного переводчика, перелечатанные, очевидно, из «Полярной звезды», — отрывки из «Сумерек богов» и из «Спора» («Диспута»), затем баллады «Король Ричард» («Всадник несется на борзом коне») — без подписи переводчика, «Гастингское поле» («Глубоко вздыхает вальтамский аббат») М. Л. Михайлова и полностью «Сумерки богов» («Явился май, принес и мягкий воздух») в его переводе.

В этом издании Беранже представлен лишь одним стихотворением — «Вера и любовь». Здесь явно преобладает Гейне-сатирик и автор баллад.

В пятом издании «Лютни» — 1879 года Гейне представлен михайловскими «Гренадерами», отрывком из «Германии», «Китайским императором», «Умиравшими», стихотворением «Брось свои иносказанья», которое тут названо «Песней» и помечено подписью «Алисов П. Ф.», хотя приведен тот же михайловский текст. Другие издания «Лютни» и «Лютни II» не вносят ничего существенного в гейнеану этих революционных альманахов; в них варьируются в разных сочетаниях те же произведения. Нужно упомянуть «Лютню III», где за подписью «А» опубликовано стихотворение «Крамольники» с эпиграфом из Гейне: «...Вставай, мой Геркулес, Бери опять свой меч и свой горящий лес» <sup>30</sup>.

Среди изданий подобного рода следует назвать «Новый сборник революционных песен и стихотворений» <sup>31</sup>, где наряду с произведениями Пушкина, Некрасова, Рылеева, М. Л. Михайлова, Н. Морозова, П. Якубовича и других русских поэтов, зовущих к борьбе с царизмом, к революции, помещены гейневские «Ткачи» («Глаза их сухие не блещут слезами») в лавровском переводе (без указания переводчика) и «Песня ненависти» Гервега («Вперед! скорей! чрез реки, через горы») с подписью «П. Л. Лавров».

Значительный пороховой заряд несли в себе «Песни борьбы», изданные РСДРП в Женеве <sup>32</sup>. Первый же раздел («Из

мотивов труда и борьбы») открывається стихотворением Гейне «Ткачи» в том же переводе — без указания имени П. Л. Лаврова. Далее тут напечатаны «Песнь к людям Англии» Шелли, «Песня о рубашке» Томаса Гуда (в переводе М. Л. Михайлова, но без указания имени переводчика), «Не скорбным, бессильным, отважным бойцам. Из Уатта Уитмена» в переводе Тана (В. Г. Богораза) и множество русских революционных песен и стихотворений, в том числе тургеневский «Порог», произведения Н. Морозова, «Варшавянка», «Марсельеза», «Рабочая марсельеза», «Дубинушка», «Песня рубильщиков» П. Якубовича с рефреном: «Мы долбим гранит бездушный Монотонным тук да тук» и с концовкой «Бейте ж, братья, бейте смело Неустанно: тук! тук! тук!» что ассоциируется с концовкой лавровского перевода «Ткачей».

Произведение Гейне в переводе П. Л. Лаврова входило боевым звеном в этот революционный сборник<sup>33</sup>.

Названные альманахи и сборники, существенно дополняющие русскую революционную гейнеану, расширяют и географию распространения Гейне, который на русском языке вышел за пределы России, чтобы вернуться туда и работать на революцию.

### Гейне в семье Ульяновых и на страницах сочинений В. И. Ленина

Гейне на немецком языке и в русских переводах прочно вошел в духовную жизнь русских революционеров-народников и марксистов. Одним из свидетельств его распространения в той среде, где формировались кадры борцов против самодержавия и помещичье-капиталистической системы, является популярность поэта в семье Ульяновых.

Как рассказывает А. И. Ульянова-Елизарова, Александр Ильич, старший брат Ленина, любил Некрасова, Гейне, поэт «Искры». Нечего и говорить, что среди любимых им писателей, критиков были Герцен, Писарев, Добролюбов, Чернышевский<sup>34</sup>.

После суда, когда был объявлен смертный приговор, Александр Ульянов попросил мать принести ему Гейне<sup>35</sup>. С томиком произведений немецкого поэта находился он в тюрьме до самой казни. Мы не знаем, какие стихотворения или поэмы были в этой книге, но так или иначе поэзия Гейне

скрасила последние дни Александра Ульянова, и с ней он встретил смерть.

По свидетельству Дмитрия Ульянова, у них в семье была популярна песня на слова Гейне, ставшая любимым романсом В. И. Ленина. В конце восьмидесятых годов молодой Ильич любил петь ее. Это — стихотворение 62-е из цикла «Опять на родине» — одно из лучших произведений «Книги песен», именовавшееся тогда в среде Ульяновых «Чудесными глазками» и «Прелестными глазками».

«Затем он пел «Чудесные глазки». Слова Гейне: «Du hast Diamanten und Perlen»:

У тебя есть алмазы и жемчуг,  
Все, что люди привыкли искать,  
И еще есть прелестные глазки,  
Милый друг, чего больше желать..

Дальше:

Эти чудные глазки на сердце  
Наложили мне скорбь и печать.  
От них я совсем погибаю!  
Милый друг, чего ж больше желать».

В другом месте Д. И. Ульянов рассказывает, уточняя:

«Пел Володя и лирическую песню Гейне. В музыкальной фразе «...Я совсем погибаю, милый друг...» надо было брать очень высокую ноту, и, вытянув ее, он говорил смеясь: «Уже погиб, погиб совсем...»<sup>36</sup>.

В воспоминаниях М. Эссен, относящихся примерно к этому же времени, содержатся ценные сведения о вкусах Владимира Ульянова. Она рассказывает, что в среде В. И. Ленина декламировали стихи Некрасова, Гейне и Беранже<sup>37</sup>.

Есть возможность уточнить, кто переводчик и композитор одной из любимых песен молодого Владимира Ульянова.

Приведенные Д. Ульяновым строфы взяты из добролюбовского перевода указанного выше стихотворения Гейне. Вот он полностью:

У тебя есть алмазы и жемчуг,  
Все, что люди привыкли искать, —  
Да еще есть прелестные глазки..  
Милый друг! Чего больше желать?..

Я на эти прелестные глазки  
Выслал целую стройную рать  
Звучных песен из жаркого сердца...  
Милый друг! Чего больше желать?..

Эти чудные глазки на сердце  
Наложили мне страсти печать;  
Ими, друг мой, меня ты сгубила...  
Милый друг! Чего больше желать?..<sup>38</sup>

Перевод этот сделан молодым критиком 9 февраля 1857 года, а опубликован вскоре после его смерти в «Современнике» за 1862 год (т. 91, отд. 1, № 1, стр. 342). До него существовали три русских перевода этого стихотворения Гейне<sup>39</sup>. Добролюбовская работа была опубликована много раз до и после Октября. После «Современника» она впервые была напечатана в 14-м томе первого собрания сочинений Гейне под ред. В. Чуйко (СПб., 1881, стр. 66). Следующая публикация относится к 1897 году. Музыка к ней на слова Добролюбова написал известный русский композитор Петр Петрович Булахов (1822—1885), автор таких песен, как «Тройка», «Тихо вечер догорает» и других. Как видно, он мог воспользоваться для музыкальной композиции либо текстом «Современника», либо 14-м томом собрания сочинений Генриха Гейне на русском языке.

Дмитрий Ильич приводил строфы из этого произведения по памяти: изменена пунктуация, есть разночтения (у Добролюбова вторая строка последней строфы «Наложили мне страсти печать», в тексте, приводимом Д. И. Ульяновым, — «Наложили мне скорби печать», у Добролюбова третья строка этой же строфы — «Ими, друг мой, меня ты сгубила», у Д. И. Ульянова — «От них я совсем погибаю» — с изменением размера стихотворения).

В. И. Ленин и впоследствии продолжает проявлять интерес к Гейне и по-разному выражать его. Он обнаруживает знание любовной лирики и гражданственной поэзии автора «Книги песен». В списке книг, читаемых Владимиром Ильичом, находим произведения многих поэтов, среди которых в частности Данте, Шекспир, Гюго, Байрон, а из немецких — Лессинг, Шиллер, Гете, Фрейлиграт и, конечно, Гейне. Так, в написанном Владимиром Ильичом списке книг из каталогов Цюрихской библиотеки значатся девяти- и тринадцати-

томное издание сочинений Гейне<sup>40</sup>, в перечне книг из каталога библиотеки Бернского народного дома, также написанном его рукой, среди ряда других писателей фигурирует снова он; в кремлевской библиотеке В. И. Ленина в числе томов классиков мировой литературы находились произведения немецкого поэта<sup>41</sup>.

А. Шаповалов рассказывает о том, как был рад В. И. Ленин, когда, захав к нему из Шушенского в Тесинское, где тот тогда отбывал ссылку, увидел в тетрадях этого рабочего-революционера переводы «Коммунистического манифеста» К. Маркса и Ф. Энгельса, «Ткачей» Гейне и других произведений революционной литературы и поэзии<sup>42</sup>.

Произведения немецкого поэта находились с Ильичом и в эмиграции, и в сибирской ссылке, и в его кабинете председателя Совета Народных Комиссаров. Надежда Константиновна Крупская вспоминала, что в сибирской ссылке у В. И. Ленина среди книг русских классиков «был также «Фауст» Гете на немецком языке и томик стихов Гейне»<sup>43</sup>.

В письме к Л. А. Фотиевой 6 июня 1921 года Владимир Ильич поручает ей добыть для него любимые книги:

«...Попросите библиотекаршу достать мне на время Гейне, томика 2 стихов и Гете, Фауст, обе — по-немецки, лучше бы малого формата»<sup>44</sup>.

В произведениях В. И. Ленина имеется до сорока цитат из стихотворений Гейне. Он и Гете — наиболее часто цитируемые им зарубежные писатели. Больше половины цитат из немецкого поэта взято из стихотворений «Книги песен», которую он увлекался еще в молодости, читая ее и на немецком и на русском. Однако не обойдены вниманием и «Романсеро», и стихотворения 1853—1854 годов. Большею частью Владимир Ильич цитирует Гейне на родном своем языке. Это объясняется тем, очевидно, что немецкий поэт уже прочно вошел в обиход русской интеллигенции — в стихах и песнях, а также тем, что В. И. Ленин познакомился с «Книгой песен», запавшей ему в память в юности, сначала на русском языке. Тем не менее, иногда встречаются приводимые им на немецком стихотворные строчки. Так, хронологически первая цитата из Гейне в сочинениях В. И. Ленина, относящаяся к середине девяностых годов, употреблена им на языке оригинала:

«Не правда ли, как успешно «прогрессируют» пермские народники? «Личный труд» — «личное участие» — «разно-



образные хлопоты». «Mein Liebchen, was willst du noch mehr»<sup>45</sup>.

Но ведь это цитата из уже упоминавшегося тут 62-го стихотворения цикла Гейне «Опять на родине» — «Du hast Diamanten und Perlen» («У тебя есть алмазы и жемчуг») в добролюбовском переводе.

Другой важный случай употребления цитаты из Гейне на немецком языке относится к 1905 году, когда Владимир Ильич в статье «Сердитое бессилие», критикуя меньшевистскую «Искру», цитирует в переводе и подлиннике отрывок из гейневского сатирического антирелигиозного произведения «Диспут», входящего в цикл «Ламентации» сборника «Романсеро»:

«Искра» любезно преподносит нам и «грязную швабру» и «клеветующих трусов» и проч. и проч. Совсем так, как Энгельс характеризовал некогда полемику известного сорта эмигрантов: «Каждое слово — ночной горшок и притом не пустой» («Jedes Wort-ein Nachttopf und kein leerer») <sup>46</sup>.

За исключением «Диспута» и другого стихотворения Гейне гражданственно-философского характера — «Брось свои иносказанья» в переводе М. Л. Михайлова, В. И. Ленин цитирует только из «Книги песен», из циклов «Лирическое интермеццо» и «Опять на родине». Одним из тех произведений, которые особенно понравились Владимиру Ильичу, было 39-е стихотворение из цикла «Лирическое интермеццо» — «Ein Jüngling liebt ein Mädchen» («Юноша любит девушку»). Это одно из, так сказать, программных произведений Гейне в его «Книге песен». В нем выражен главный мотив сборника — тема несчастной, неразделенной любви поэта. Здесь и в ряде других стихотворений подчеркнуто, что в этом обществе что-то неблагополучно, раз невозможна счастливая любовь. «Закон» трагической любви художественно сформулирован в концовке следующим образом:

Es ist eine alte Geschichte,  
Doch bleibt sie immer neu:  
Und wem sie just passiert,  
Dem bricht das Herz entzwei<sup>47</sup>.

Наиболее популярен был тогда перевод А. Плещеева, напечатанный первым из числа русских интерпретаций этого стихотворения — в «Русском слове» за 1859 год (№ 5, стр

30—31) и повторенный в ряде изданий и в частности в «Книге песен» (ред. П. Быкова, изд. 3. СПб., Голпе, 1897, стр. 86—87; Полн. собр. соч. Ред. П. Быкова. Т. I, СПб., Вольф, 1900, стр. 139):

Красавицу юноша любит:  
Но ей полюбился другой.  
Другой этот любит другую  
И назвал своею женой.

За первого встречного замуж  
Красавица с горя идет;  
А бедного юноши сердце  
Тоска до могилы гнетет.

Старинная сказка! Но вечно  
Останется новой она;  
И лучше б на свет не родился  
Тот, с кем она сбыться должна.

В 1901 году, когда Владимир Ильич начинал цитировать это стихотворение, он мог быть знаком с ним и по переводам И. Генслера, Н. П. Грекова, В. Долгинцева, П. И. Вейнберга, а при последующем цитировании — и с переводом Н. Полежаева<sup>48</sup>. Однако практически это мало вероятно, так как в плещеевском и других переводах нет точной передачи тех двух строк, которые цитирует В. И. Ленин. У Гейне в дословном переводе они звучат так: «Это старая история, однако она остается вечно новой». Между тем у А. Н. Плещеева, как видим, «Старинная сказка! Но вечно останется новой она...», у В. Долгинцева — «Песнь эта не нова (Новой будет вечно)...», у Н. Полежаева — «Старая сказка, а вечно Новой и новой ей быть» и т. д. Никто из русских переводчиков не переводит «eine alte Geschichte» как «старая история», а В. И. Ленин, напротив, дает точный перевод:

«Для нас, русских, — пишет он, — это именно та старая история, которая вечно остается новой»<sup>49</sup>. Таким образом, можно быть уверенным, что это перевод, сделанный самим Владимиром Ильичом — со свойственной ему точностью. В таком виде крылатое выражение Гейне является наиболее подходящим для его употребления в ленинской публицистике

и может характеризовать противоречивость ряда явлений русской политической и социальной действительности.

В произведениях В. И. Ленина это выражение было использовано более полутора десятков раз — в самом многообразном переосмыслении или применении. Неоднократно оно было вынесено в заглавия работ: «О старых, но вечно новых истинах»<sup>50</sup>, «Старое и новое» (из заметок газетного читателя)<sup>51</sup>, «Старое и новое»<sup>52</sup>. Оно применялось в статьях против народников, эсеров, меньшевиков, царского правительства, помещиков, либералов, при критике недостатков рождающегося советского государственного аппарата. Оно использовалось в прямой форме, передаваясь дословно, и получало развитие, становясь основой разворачиваемой образной характеристики, как например, в статье кануна первой русской революции «Рабочая и буржуазная демократия»:

«Вопрос об отношении социал-демократии к демократии буржуазной есть старый и в то же время вечно новый вопрос. Он стар, ибо выдвинут с тех самых пор, как возникла социал-демократия... Он вечно нов, ибо каждый шаг в развитии каждой капиталистической страны дает особое, оригинальное сочетание различных оттенков буржуазной демократии и различных течений в социалистическом движении»<sup>53</sup>.

Это гейневское выражение метко и уместно вписывается в обличительно-иронический текст, приобретаая ироническое звучание. Так, в статье «Аграрная программа либералов», написанной в 1905 году и имеющей весьма боевой характер, сказано: «Такт и понимание господ помещиков состоит в том, что когда в область аграрных отношений начали вмешиваться активно и определенно сами крестьяне, тогда помещики заговорили о необходимости вмешательства государственного. Старая и вечно новая история!»<sup>54</sup>.

Новый оттенок вносит В. И. Ленин при использовании гейневской художественной диалектической формулы в своей статье «Реакция начинается вооруженную борьбу», относящейся к 1906 году и в частности осуждающей одно из позорнейших действий правящей клики.

«Погром в Белостоке — особенно яркий факт этого начала вооруженных действий правительства против народа. Старая, но вечно новая, — вечно до победы народа, до полного сметения старой власти — история российских погромов»<sup>55</sup>.

Используя выражение немецкого поэта, Владимир Ильич тут высказывает и свою горечь в связи с жертвами погрома,

затяжного царскими властями, и вместе с тем свой оптимизм: это старая, но вечно новая история «вечна» только до победы народных масс, после прихода их к власти она невозможна, то есть «вечность» этой «старой, но вечно новой истории» весьма относительна.

В 1905 году в своей знаменитой работе «Две тактики социал-демократии в демократической революции», отстаивая решения III съезда партии, он по-новому использует выражение немецкого поэта:

«Резолюция съезда берет старые и вечно новые мысли марксизма (о буржуазном характере демократического переворота), как предисловие или первую посылку для выводов о передовых задачах передового класса, борющегося и за демократический и за социалистический переворот. Резолюция конференции так и остается при одном предисловии, жуя его и умничая по поводу него»<sup>56</sup>.

Иронизируя над буржуазией и ее апологетами социал-оппортунистами в статье своей «О старых, но вечно новых истинах», В. И. Ленин пишет: «Старые все это истины. Но они вечно новы и остаются новыми, когда приходится читать в издании людей, желающих быть марксистами, такие строки...»<sup>57</sup>.

Все новые и новые оттенки вносит В. И. Ленин в использование этого крылатого выражения из «Книги песен». Так, в статье «Старое и новое» (из заметок газетного читателя), разоблачая действия царской реакции, в том числе погромы, избивание русской интеллигенции в 1910—1911 годах, он по этому поводу употребляет острую фразу: «Старая, но вечно новая действительность русской жизни — горькая насмешка над «конституционными иллюзиями»<sup>58</sup>.

В статье «О революционной фразе» Владимир Ильич по-новому применяет любимое свое выражение, взятое из Гейне, обнаруживая снова искусство многообразного использования в новых условиях добротного оружия немецкого поэта:

«Да, да, одно из проявлений следов мелкобуржуазности состоит в податливости на революционную фразу. Это старая истина, старая история, слишком часто становящаяся новинкой...»<sup>59</sup>. Иронизируя над Милюковым в связи с его статьей «Политические партии за 5 лет третьей Думы», он восклицает «Получилась интересная картинка, иллюстрирующая старый, но вечно новый сюжет: как отражается русская политическая жизнь в глазах либералов»<sup>60</sup>.

В «Письмах из далека» появляется новая переработка

этой цитаты из Гейне: «А как оправдать обман народа, одурачение его, нарушение воли гигантского большинства населения?»

Для этого надо оклеветать его, — гневно иронизирует В. И. Ленин, — старый, но вечно новый прием буржуазии»<sup>61</sup>.

Уже указывалось, что из стихотворений этого рода однажды цитировался «Диспут» — притом на немецком и русском языках. Более полутора десятков раз пользуется Владимир Ильич строками из стихотворения Гейне «Брось свои иносказанья» («Laß die heil'gen Parabeln»), которое, как уже говорилось, было широко распространено среди русской революционной интеллигенции в замечательном переводе М. Л. Михайлова.

Наиболее часто обращается В. И. Ленин к этому стихотворению Гейне в 1910—1911 годах — в произведениях, собранных в 20-м томе его сочинений, однако выражение «проклятые вопросы» в различных вариантах и переосмыслениях встречается во многих томах<sup>62</sup>.

В работе «О социальной структуре власти, перспективах и ликвидаторстве» он пишет:

«Спрашивается, как же отнеслись к этому оформленному ответу на «проклятые вопросы», к этому прямому и ясному изложению определенных взглядов те «идейные руководители», которые группируются вокруг изданий типа «Возрождения», «Жизни», «Дела Жизни», «Нашей Зари» и т. п., гг. Потресов, Мартов, Дан и Аксельрод, Левицкий и Мартынов»<sup>63</sup>.

«Проклятые вопросы» у В. И. Ленина — это «самые больные вопросы нашего времени»<sup>64</sup>, беспощадно-резкой постановки<sup>65</sup> которых он требует, разоблачая народников, либералов, меньшевиков, ликвидаторов, которые стараются их замазывать. Так, В. И. Ленин возмущенно критикует меньшевиков: «Они снисходительно похихикали — в качестве людей, умеющих ценить моду и дух времени, установившиеся в либеральных салонах, — над этой устарелой отжившей, чудаческой тягой к оформленным ответам на проклятые вопросы»<sup>66</sup>. В той же работе, обличая все ту же компанию, В. И. Ленин восклицает: «Но как ни хотелось бы оппортунистам успокоиться от всяких обобщений, избежать «неприятных» разговоров о прямом ответе на «проклятые вопросы», а это оказывается все же невозможным»<sup>67</sup>. В одном случае у него фигурируют «проклятые вопросы» крестьянского быта<sup>68</sup>, в другом он говорит о единственно верном с точки зре-

ния марксизма ответе «на проклятые вопросы рабочего движения в России»<sup>69</sup>, в третьем это «проклятые вопросы» современности: «Без тактической линии, основанной на оценке переживаемого политического момента и дающей точные ответы на «проклятые вопросы» современности, возможен кружок теоретиков, но не действующая политическая величина»<sup>70</sup>. В четвертом случае, по словам В. И. Ленина, в его работе «Принципиальные вопросы избирательной кампании», «Речь идет об ответах на все «проклятые вопросы», касающиеся и общего мирозерцания, и оценки предыдущего, необыкновенно богатого событиями, периода русской истории, и оценки переживаемого периода (определившегося в основных чертах не позже как с 1908 г.) и задач политических и организационных, которые решались так или иначе всяким участником рабочего движения за последние, скажем, четыре года»<sup>71</sup>. В пятом, в статье «О мире без аннексий и о независимости Польши, как лозунгах для России»: «Русские либералы» отказываются дать прямые ответы на проклятые вопросы «о независимости Польши»<sup>72</sup>. В шестом, В. И. Ленин возмущается тем, что представители буржуазной науки «отдельваются от «проклятых вопросов» важными, темными фразами...»<sup>73</sup>. В седьмом он говорит «о требованиях рабочих дать им «прямые ответы» на «проклятые вопросы».

Таким образом, крылатые выражения, поэтические образы любовной и гражданской поэзии Гейне находят яркое и богатое использование и переосмысление в работах В. И. Ленина. Все вышесказанное объясняет нам ту высочайшую оценку, которую дал В. И. Ленин гениальному немецкому поэту, подписав постановление Совета Народных Комиссаров от 30 июля 1918 года, где сказано:

«Совет Народных Комиссаров 30 июля с. г., рассмотрев проект списка памятников великих деятелей социализма, революции и пр., составленный Народным комиссариатом по просвещению, постановил:

а) Поставить на первое место постановку памятников величайшим деятелям революции — Марксу и Энгельсу;

б) Внести в список писателей и поэтов наиболее великих иностранцев, напр., Гейне...»<sup>74</sup>.

В данном контексте имя немецкого поэта употреблено среди тех, кто сделал особенно много для человечества. Один из наиболее великих иностранцев, из самых выдающихся поэтов, чье творчество находится на службе у русской и ми-

ровой революции и чьи заслуги в этом отношении весьма значительны, — таким вырисовывается Генрих Гейне в этом историческом документе, скрепленном подписью Владимира Ильича Ленина.

### Гейне в сочинениях Г. В. Плеханова

Большой интерес к Гейне питал Г. В. Плеханов, особенно в наиболее плодотворный период его столь многосторонней — философской, публицистической, научной, литературно-критической деятельности (1883 — 1903). У него не было специальной статьи, посвященной творчеству немецкого поэта либо каким-то проблемам его, тогда как многим русским литераторам и некоторым зарубежным (Ибсен, Гамсун) он уделял внимание, создавая работы, затрагивающие коренные вопросы их биографии и художественных произведений. Однако в той борьбе, которую вел этот мыслитель и крупный деятель отечественного и международного социалистического движения, в трудах по развитию материалистической эстетики, в работах, где он разрабатывал проблемы марксистской критики, обращая особое внимание на социологический подход к явлениям литературы и искусства, Г. В. Плеханов часто высказывается о Гейне. Он цитирует из него, берет к своим статьям эпиграфы из стихотворений автора «Книги песен» и «Германии». Политическая и сатирическая поэзия и публицистика Гейне находятся у него на вооружении, используются им в полемических целях, применяются при освещении и решении жгучих проблем современности. Немецкий поэт в значительной части своего творчества весьма актуален для Г. В. Плеханова.

Уделяя внимание русским революционным демократам, он подчеркивает, что они ощущали и оттеняли свою тесную связь с Гейне, немало брали у него и творчески подходили к нему.

В своем труде «Фердинанд Лассаль, его жизнь и деятельность» Г. В. Плеханов не упускает случая, чтобы подчеркнуть дружбу этого социалиста с немецким поэтом и учебу у него. Для автора этой работы и для Лассаля интерес к Гейне ассоциируется с революционными настроениями: «Горячий и талантливый, зачитывающийся произведениями Гейне, студент, очевидно, был проникнут теми революционными стремлениями, которые, как мы видели в предыдущей статье, охватывали учащуюся молодежь тогдашней Германии».

Знакомство с Гейне, по мнению Г. В. Плеханова, сыграло роль в духовном и политическом развитии Лассалья. Он дает здесь оценку немецкому поэту как величайшему сатирику; к тому же Гейне в отличие от Аристофана, с кем он сравнивает его, — писатель демократического, а не консервативного направления.

«...Окончив университетский курс в Берлине, Лассаль отправился в Париж, где продолжал работать над философией Гераклита. Там же он познакомился, между прочим, с Генрихом Гейне, этим Аристофаном XIX века, как справедливо его называет Брандес. Новейший Аристофан далеко не был, как известно, таким консерватором, как его греческий прототип. Он не только не осмелел молодого ученого в каком-либо сатирическом произведении, но всегда отзывался о нем с величайшим восторгом и удивлением».

По свидетельству Г. В. Плеханова, Лассаль «с жадностью читал немецких классиков, увлекался Гейне и сам мечтал сделаться поэтом».

Для определения личности и деятельности этого социалиста автор работы приводит гейневскую характеристику, данную поэтом Лассалю, и называет ее «замечательной».

«Мой молодой друг Лассаль обладает замечательнейшими дарованиями: с основательнейшей ученостью, с обширнейшими знаниями, с величайшей проникательностью, какую мне когда-либо приходилось встречать, с богатейшею способностью изложения он соединяет удивительную энергию и практическую ловкость, приводящие меня в изумление, и если его симпатии ко мне не погаснут, то я ожидаю с его стороны самой деятельной поддержки. Во всяком случае это соединение знания и способностей к действию, таланта и характера было для меня отрадным явлением»<sup>75</sup>.

В этой работе имеется ряд цитат из Гейне и ссылок на него, не связанных прямо с деятельностью Лассалья, но приводимых автором для уточнения и развертывания своих мыслей, для конкретизирования исторической обстановки в Германии, в которой проходило духовное развитие Лассалья, становление его как деятеля социализма. В частности здесь имеются ссылки на некоторые из творений Гейне, особенно любимых и наиболее часто цитируемых Г. В. Плехановым. Это, прежде всего, «Силезские ткачи» из «Современных стихотворений», а затем «Вопросы» из «Книги песен» (цикл «Северное море»).

Трактуя по Марксу восстание ткачей в Силезии 1844 го-



да и подчеркивая, что в нем пролетарии осознают себя классом, враждебным старому обществу и государству, Г. В. Плеханов чрезвычайно высоко оценивает произведение немецкого поэта:

«В своем знаменитом стихотворении «Ткачи», написанном по поводу силезских волнений, Гейне недаром заставляет рабочих посылать проклятие «королю всех счастливых». Кроме того, созданный развитием новой формы промышленности пролетарий по необходимости становится во враждебное отношение ко всем остаткам старых общественных отношений, а следовательно, и к полицейски-деспотическому государству»<sup>76</sup>.

Как видно из употребляемой Г. В. Плехановым цитаты «королю всех счастливых», он был хорошо знаком с лавровским переводом гейневских «Ткачей», откуда взято это выражение<sup>77</sup>.

В этой же работе имеется отрывок из другого стихотворения немецкого поэта, столь нравящегося Г. В. Плеханову и не раз цитируемого им. Это «Вопросы» («Fragen») — произведение, до революции переведенное на русский десятью поэтами, среди которых были Ф. Тютчев, М. Михайлов, Н. Добролюбов. Г. В. Плеханов приводит отрывок из него в оригинале. Строки этого философского произведения использованы для критики бездеятельности и косности немцев и ложности иллюзий Лассаля:

«Увы, немецкий народ находится в положении гейневского юноши:

Es blinken die Sterne gleichgültig und kalt  
Und ein Narr nur wartet auf Antwort.

Обращение гейневского «юноши» к безгласным звездам никого не удивляет потому, что представляет собой не более, как поэтический образ. Но действительное обращение демократа к реакционному правительству является делом гораздо более сомнительным»<sup>78</sup>.

Вспомним известное высказывание Энгельса в книге «Людвиг Фейербах» о том, что Гейне был первым, кто оценил и понял революционные возможности гегелевской диалектики:

«Однако то, чего не замечали ни правительство, ни либералы, видел уже в 1833 г., по крайней мере, один человек; правда, он назывался Генрих Гейне»<sup>79</sup>.

В «Примечаниях к «Людвигу Фейербаху» Ф. Энгельса» Г. В. Плеханов, развивая эту мысль, подчеркивает, что немецкий поэт не только понял ее революционное значение, но и сочувствовал ей:

«Новейший Аристофан (Гейне) относился к современной ему философии совсем не так, как относился гениальный грек к «софистам». Он не только понимал революционное значение немецкой философии, но и горячо сочувствовал ей именно в виду ее революционного значения»<sup>80</sup>.

В другой своей работе русский марксист высказывает важную и доселе, к сожалению, не вошедшую в научный обиход мысль о том, что Гейне воспринимает плодотворное воздействие не только гегелевской философии, в особенности диалектики, но и фейербаховского материализма, в частности последнее сказывается на его поэме «Германия. Зимняя сказка».

«Наверно, не без влияния Фейербаха была написана Гейне его «Новая песня»:

«Ein neues Lied, ein besseres Lied,  
O, Freunde, will ich euch dichten.  
Wir wollen hier auf Erden schon  
Das Himmelreich errichten...»<sup>81</sup>.

Многие исторически важные заслуги и действия Гейне революционного характера подымаются на щит и пропагандируются Г. В. Плехановым. Он отмечает интерес немецкого поэта к сенсимонистам во Франции и вместе с тем его отмежевание от реакционных измышлений Анфантена. Первое издание книги «О Германии» поэт посвятил «отцу» Анфантену, но когда тот в связи с этим опубликовал свое письмо под названием «Генрих Гейне», где, как иронически отмечает Г. В. Плеханов, «Развивал, можно сказать, изумительные политические взгляды», — немецкий поэт снял с последующих изданий этой книги свое посвящение, что и явилось, «конечно, самой выразительной его критикой»<sup>82</sup>.

В другой работе критик-марксист подмечает тесную связь Гейне с историей немецкого революционного движения, с развитием прогрессивной литературы, виднейшим представителем которой он был. В следующих строках выражено восхищение Г. В. Плеханова Генрихом Гейне и его соратниками в один из важных периодов в истории немецкой литературы, общественной мысли и революции:

«Но жизнь развивалась. Волны революционного движения переплеснулись из Франции в старую добродетельную Германию; демократическое движение охватило широкие общественные слои. Вожди Молодой Германии, Людвиг Берне и Генрих Гейне, пошли в изгнание и очутились в центре революционного движения, в Мекке тогдашней демократии — в Париже. Отсюда Берне пишет свои полные революционного энтузиазма и огня «Парижские письма». Отсюда Гейне посылает свои ядовитые стрелы «ancien régime'у» (старому строю)»<sup>83</sup>.

Как видно из цитат, из ссылок, встречающихся в плехановских работах, черновиках, записях, конспектах, он особенно широко использует для иллюстрации и развития своих мыслей, для развертывания образных характеристик политической поэзию и публицистику немецкого поэта. Можно предположить и даже быть убежденным в том, что Г. В. Плеханову хорошо знакомо все творчество Генриха Гейне, но, работая в интересах российского и мирового пролетариата, будучи неумолимым пропагандистом и творческим последователем марксизма в России, он использует наиболее революционные и исполненные порохового заряда произведения Гейне.

Помимо того, что Г. В. Плеханов часто обращается к эпизодам биографии немецкого поэта, имеющим политическое значение и полезным для современных борцов за социализм, он цитирует лучшие образцы сатирической поэзии Гейне и наиболее острые и боевые произведения поэта-публициста.

Более десятка раз Г. В. Плеханов использует в пропагандистских и полемических целях отрывки из поэмы «Германия. Зимняя сказка», притом наиболее значительные с точки зрения той борьбы, которую ведут русские марксисты с народниками и самодержавием, с политическими лицемерами и оппортунистами из лагеря II-го Интернационала. Естественно его обращение к «Современным стихотворениям», причем особенно ценятся им «Доктрина» и «Ткачи» — программные произведения Генриха Гейне, чрезвычайно подходящие для утверждения принципиальности и последовательности в борьбе за создание революционной партии пролетариата. Столь опытный полемист и борец социалистического движения в России, обличитель царизма и помещичье-буржуазной власти, Г. В. Плеханов охотно пользуется в своих статьях также стихотворением «Брось свои иносказанья», которое в переводе М. Л. Михайлова цитируется не менее

пяти раз в работах Г. В. Плеханова — и строфами и отдельными выражениями.

В уже упоминавшуюся здесь книгу Гейне «О Германии» входили «Романтическая школа» и «К истории религии и философии в Германии». К ним неоднократно обращается русский философ в ряде работ. Кроме того, он использует один из самых острых публицистических трудов Гейне — его книгу «Людвиг Берне». Таким образом, Г. В. Плеханов в своей деятельности охватывает и перерабатывает жемчужины гейневской публицистики.

«Книга песен», как уже говорилось, представлена в его цитатах и ссылках лишь одним произведением — притом философского характера. Русский марксист в использовании немецкого поэта открыто тенденциозен. Как читатель, он может увлечься лирикой любви поэта, но как политическому борцу, агитатору, ему необходимо взять у Гейне то, что звучит наиболее революционно, что полезно в современной классовой борьбе.

Нельзя не привести здесь отрывок из работы «Научный социализм и религия», где Г. В. Плеханов, ссылаясь на Гейне, подчеркивает, что русские марксисты не должны ограничиваться критикой и обличением всего старого, но и должны возводить новое, прокладывая дорогу будущему:

«Но я думал, что не мешает иногда остан[овиться] на отв[леченных] вопросах. Внимательное отношение к ним полезно каждому из нас: оно помогает стать цельным человеком (Гейне): Гейне (Romantische Schule) говорит, что цельным человеком (ein ganzer Mann) был Лессинг. Он сравнивает его... с теми благочестивыми евреями, которые при построении второго иерусалимского храма одной рукой отбивались от неприятеля, а другой продолжали возводить здание этого храма. Так должны по возможности поступать и мы: одной рукой непрестанно и безустанно бороться с нашими многочислен[ными] врагами... а другой рукой мы должны постараться принести хоть несколько камней для построения нашего теоретичес[кого] здания»<sup>84</sup>.

Особое внимание Г. В. Плеханова привлекает первая глава поэмы «Германия». Здесь, прежде всего, осуждается и разоблачается старая песнь смирения и аскетизма, исполняемая маленькой нищей арфисткой на границе с Германией:

То старая песнь отреченья была,  
Легенда о радостях неба,

Которой баюкают глупый народ,  
Чтоб не просил он хлеба.

Я знаю мелодию, знаю слова:  
Я авторов знаю отлично;  
Они тайком тянули вино,  
Проповедуя воду публично.

(Перевод В. Левика)<sup>85</sup>.

В «Выступлении на Цюрихском конгрессе 1893 г.» по поводу отношения социалистов к войне Г. В. Плеханов высмеивает оппортунистическую речь голландского делегата Домела и использует при этом для более убедительного разоблачения одну из строф поэмы Гейне. Стихами немецкого поэта он обличает жалкую попытку голландского делегата смягчить империалистические настроения ссылками на Гейне:

«И эта война, — говорит Г. В. Плеханов, — против нашего правительства будет в то же время войной за освобождения нашего народа.

Вот вкратце то, что я сказал в своей первой речи против голландского предложения. Гр. Домела в своем ответе сравнил меня с Бисмарком, который постоянно восклицал: «вот идут казаки». Голландский делегат придерживался того мнения, что русский деспотизм не может иметь ничего страшного для немцев, которые сами не пользуются большой политической свободой: немного меньше, немного больше деспотизма, — сказал он, — это, собственно говоря, одно и то же, как утверждал Гейне...

Так как гр., Домела цитировал Гейне, я намеревался привести по поводу его речи следующие стихи того же автора:

Я знаю мотив этой песни и текст  
И авторов знаю отлично:  
Тайком они пили вино, а в речах  
Водой угощали публично»<sup>86</sup>.

Этот язвительный отрывок русский марксист использует и в трудах политического и философского характера, в частности иронизируя над «добродетельными буржуа, которые «втайне попивают вино, явно проповедуя воду»<sup>87</sup>, и в работах на литературоведческие темы. Критикуя Мережковского, Г. В. Плеханов пишет:

«Свою характеристику психологии голодного пролетария

наш автор заимствовал у тех господ, о которых еще Гейне говорил, что:

Sie trinken heimlich Wein.  
Und predigen öffentlich Wasser.

Это старая песня. Каждый раз, когда «голодный пролетарий» предъявляет известные экономические требования сытому буржуа, этот последний обвиняет его в «грубом материализме»<sup>88</sup>.

В работе «История русской общественной мысли», обращаясь к Н. И. Новикову, известному русскому просветителю, писателю, журналисту, указывая на слабости в начале его литературной деятельности и на известное его одиночество., Г. В. Плеханов с иронической целью использует другую строфу «старой песни отречения», из той же первой главы «Германии»:

«О тогдашней «просветительской» деятельности Новикова приходится сказать словами Гейне:

Er sang das alte Entsagungslied,  
Das Eiapopeia vom Himmel,  
Womit man einlullt, wenn es greint,  
Das Volk, den großen Lümmel<sup>89</sup>.

Он громко и восторженно пел замогильную песню, а более или менее образованные разночинцы с удовольствием слушали ее и дружным хором подхватывали ее кладбищенский припев»<sup>90</sup>.

Весьма близка Г. В. Плеханову, человеку оптимистического мировоззрения, жизнерадостно глядящему в будущее, верящему в революционную миссию пролетариата, «Новая песня», как он называл продолжение первой главы «Германии», где, отвергнув «старую песнь отречения», Гейне, певец немецкой революционной демократии, друг Маркса, провозглашает неминуемость и историческую целесообразность социализма, величие и красоту нового общества, когда рай будет построен на земле, а небо будет отдано «ангелам и воробьям», — в противовес церковникам, обещающим людям химерное счастье на том свете.

Мы новую песнь, мы лучшую песнь  
Теперь, друзья, начинаем:

Мы в небо землю превратим,  
Земля нам будет раем.

При жизни счастье нам подавай!  
Довольно слез и муки!  
И пусть ленивое брюхо кормить  
Не будут прилежные руки.

А хлеба хватит нам для всех —  
Устроим пир на славу!  
Есть розы и мирты, любовь, красота,  
И сладкий горошек в приправу.

Да, сладкий горошек найдется для всех,  
А неба нам не нужно, —  
Пусть ангелы да воробы  
Владеют небом дружно...

Вот новая песнь, лучшая песнь!  
Ликуя, поют миллионы!  
Умолкнул погребальный звон,  
Забыты надгробные стоны<sup>91</sup>.

Заметим, что это одно из наиболее оптимистических произведений в истории мировой литературы до Октября — притом, что оно наиболее смело, язвительно и обличительно по отношению к старому строю. Естественно, что эти строфы не могли не импонировать Г. В. Плеханову и часто использовались им в борьбе.

Неоднократно связывая этот отрывок с влиянием на Гейне материализма Фейербаха, Г. В. Плеханов акцентирует жизнерадостное, антиаскетическое мировоззрение революционного пролетариата. Так, в статье 1905 года «Пролетарское движение и буржуазное искусство» он пишет:

«Прежде человек, по выражению Фейербаха, опустошал себя, поклоняясь в божество своей естественной сущности, а теперь он понимает всю тщету этого самоопустошения и дорожит человеческими чертами именно потому, что они принадлежат человеку. Это целый переворот, воспетый еще Гейне:

«Ein neues Lied, ein besseres Lied,  
O, Freunde, will ich euch dichten.

Wir wollen hier auf Erden schon  
Das Himmelreich errichten...»<sup>92</sup>.

Как видим, это начало «Новой песни» автор статьи приводит на немецком языке, который он превосходно знал. Большинство отрывков из Гейне и во всяком случае не менее половины он цитирует на языке оригинала, но часто, когда считает перевод удачным, приводит немецкого поэта на русском («Брось свои иносказанья» в переводе М. Л. Михайлова).

Обнаруживая тонкое понимание поэмы «Германия», Г. В. Плеханов цитирует из нее и другие строки. Так, в 11-й главе поэмы Гейне иронизирует над немецкими националистами. Он высмеивает их любимую легенду о том, что якобы в Тевтобургском лесу, победив со своими варварскими племенами легионы римского полководца Вара, немецкий вождь Арминий утвердил и показал воинственность германцев и дал им основание претендовать впоследствии на мировое господство. Гейне пробует представить читателю, что было бы, если бы в том бою победили римляне. Тогда в частности лидеры немецкого национализма были бы латинизированы и не были бы такими жалкими и гнусными шавками.

«Что было бы, — пишет Г. В. Плеханов в работе «Об экономическом материализме», относящейся к 1896 году, — если бы Клеопатра не была оворожительной женщиной? Это неизвестно, как и вообще неизвестно то, чего не было. На этот счет можно только фантазировать, как фантазировал в одном из своих стихотворений Гейне на тему о том, что было бы, если бы не погибли легионы Вара. Вы помните, конечно:

Der große Bettler, Vater Jahn,  
Der hieß Grobianus»<sup>93</sup>.

Оснащая свою публицистику едкой иронией, гневным пафосом, фейерверками метафор и эпитетов, русский марксист часто направляет в своих политических противников сатирические стрелы, в свое время выпущенные из лука Генрихом Гейне и посылаемые Г. В. Плехановым в нового — современного врага революции, приспособляемые к условиям русской действительности. Неоднократно он использует ставших столь актуальными для рабочего движения в России конца XIX — начала XX века «Ткачей» Гейне. Так, Г. В.



Плеханов проводит уместную и едкую аналогию между действиями немецких и русских властей, бросивших солдат на подавление революционно настроенных силезских ткачей и рабочих Ярославля, которые поднялись на столь опасную для самодержавия стачку:

«Тут же никакие сомнения невозможны: тут уже и слепой видит что царь стоит не на стороне рабочих, и мы уверены, что многие и многие из ярославских, — рабочих с неподдельным чувством повторили бы (если бы знали их) энергичные слова немецкого поэта Гейне:

Проклятье ему, королю всех счастливых,  
Не жаль ему нас, бедняков терпеливых,—  
Последний он грош отнимает у нас,  
«Стрелять по собакам», — он отдал приказ»<sup>94</sup>.

Автор статьи не только популяризирует стихи Гейне в лавровском переводе, но и выступает как пламенный агитатор против царизма, против террора самодержавия, используя «старое, но грозное оружие» немецкого поэта.

Занимаясь изучением творчества русских революционных демократов, Г. В. Плеханов охотно устанавливает контакты, точки соприкосновения между ними и Гейне. В работах о Добролюбове он отмечает, что русский критик не случайно взял к своей статье «Когда же придет настоящий день?» эпитафия из «Доктрины» немецкого поэта — ... «выразительные слова Гейне: «Schlage die Trommel und fürchte dich nicht» — «Стучи в барабан и не бойся».

На основании пьес Островского Добролюбов призывал к борьбе с самодурством, и в среде молодого поколения было уже немало людей, готовых отозваться на призыв человека, которого считали своим учителем: «Но чем более дика общественная среда, тем энергичнее должны бороться люди, сознавшие ее несостоятельность, тем громче они должны «стучать в барабан»<sup>95</sup>.

В другой работе Г. В. Плеханов несколько варьирует те же слова. Приведя эту цитату из «Доктрины» на немецком и русском языках, он пишет о Добролюбове, более обобщенно высказываясь о его творчестве: «В своих критических статьях он именно «стучал в барабан», стараясь разбудить спящих. В его лице мы имеем перед собой типично критика — просветителя»<sup>96</sup>.

Одно из лучших творений Гейне — политического лири-

ка «Брось свои иносказанья» звучало чрезвычайно актуально в раздираемой антагонистическими противоречиями крепостнической и пореформенной России<sup>97</sup>.

Используя много раз в агитационных и полемических целях это произведение Гейне-Михайлова, Г. В. Плеханов в частности применяет его уместно в статье «Белинский и разумная действительность»:

«Как бы то ни было, а проклятые вопросы не давали покоя Белинскому в течение всего «фихтеанского периода». Это были как раз те вопросы, на которые требует ответа немецкий поэт в своем прекрасном стихотворении:

Отчего под ношей крестной  
Изнывает вечно правый?  
Отчего везде богатый  
Встречен почестью и славой?  
Кто виной? Иль силе правды  
На земле не все доступно?  
Иль она играет нами?  
Это подло и преступно!»<sup>98</sup>

Отрывки из этого произведения Гейне русский марксист использует в борьбе против «ликвидаторства», в спорах по поводу внутривнутрипартийных разногласий, в процессе критики эмпириомонизма и богоискательства и т. д. Так, в статье «Оппортунизм, раскол или борьба за влияние в партии», направленной против «ликвидаторов», Г. В. Плеханов помещает в качестве эпиграфа начало этого стихотворения и повторяет его в тексте<sup>99</sup>.

Критикуя Маха за воинствующий идеализм, иронически излагая его ложную философскую концепцию, Г. В. Плеханов пишет:

«Но я спрошу словами Гейне:  
Ответ ли это, полно?»<sup>100</sup>.

Русский марксист, как уже отмечалось, неоднократно обращался к стихотворению Гейне «Вопросы» («Fragen») из цикла «Северное море». Образцом интересного использования этого философского произведения является отрывок в статье «Каронин», написанной в 1890-м году. Герой рассказа этого писателя «Деревенские нервы» Гаврило задается здесь теми же вопросами, что и Лев Толстой в

«Исповеди», рассказывает читателю Г. В. Плеханов, после чего автор при помощи цитат из Гейне ставит очень остро вопрос о противоречиях, которыми мучаются русские литераторы в условиях действительности конца XIX века:

«Зачем? Для чего? А после чего? Помните гейневского юношу; который спрашивает:

Was bedeutet der Mensch?  
Wohin<sup>101</sup> ist er gekommen? Wo geht er hin?<sup>102</sup>

Нашел ли он ответ?

Es murmeln die Wogen  
Ihr ewiges Gemurmel,  
Es wehet der Wind,  
Es fliehen die Wolken,  
Es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt,  
Und ein Narr nur wartet auf Antwort<sup>103</sup>.

Да, это неразрешимые вопросы! Мы можем узнать как происходит дело, но не знаем, зачем происходит оно. И, однако, замечательно, что неразрешимость подобных вопросов мучит людей только при известном складе общественных отношений, только тогда, когда общество, или известный класс или известный слой общества находится в состоянии болезненного кризиса»<sup>104</sup>.

Многочисленные факты свидетельствуют о добротном знакомстве Г. В. Плеханова с публицистикой Гейне и в частности и в особенности с такими наиболее значительными его творениями в этом жанре, как «К истории религии и философии в Германии», «Людвиг Берне» и другие.

К уже приведенным отрывкам из работ русского марксиста, показывающим его понимание первого из названных только что произведений немецкого писателя, можно было бы добавить и другие. Вот одно слово, написанное на полях работы Г. В. Плеханова «Чтения о религии» при утверждении: «Для Струве религия — обуздание народа и его морализация», — и у образованного читателя возникает убеждение, что автор превосходно знает и Канта, и Гейне. Это слово Lampe. Так звали старого слугу Иммануила Канта. Немецкий писатель в этом философско-публицистическом труде иронизирует над Кантом, который в «Критике чистого разума» столь мятежен, что опроверг возможность доказа-

тельства того, что бог существует («штурмовал небо», «бессмертные души лежат при последнем издыхании»), но в «Критике практического разума», пожалев бедного слугу, заверил читателя, что бог есть («Старому Лампе нужен бог, иначе бедняк не будет счастлив») <sup>105</sup>.

В работе Г. В. Плеханова «Первомайский привет немецким рабочим» (1893) содержится образец развернутого, остроумного использования образов, взятых из гейневской публицистики, из его «Людвига Берне» — в применении к фактам русской действительности, к нуждам русского рабочего движения, с убедительным и непреложным развитием идеи пролетарского интернационализма:

«Впечатление, которое майская демонстрация производит на русского рабочего, огромно. Отделенный насильем цензуры и жандармерии от всего, что волнует цивилизованный мир, в этот день он чувствует себя членом великой семьи, члены которой во всех странах земли борются за достижение своих высоких культурных идеалов. Мысль, что он принимает участие в мировом движении пролетариев, положительно опьяняет нашего рабочего. В то время как я пишу это, мне вспоминаются слова, которые великий немецкий писатель писал полстолетия тому назад.

«Во время первой революции, — говорит Гейне, — когда свинцовый, истинно немецкий сон сковывал народ и во всей Германии царило тупое спокойствие, в нашем литературном мире наблюдалось самое бурное волнение. Самый одинокий автор, в каком бы заброшенном уголке Германии он ни жил, принимал участие в этом движении; почти инстинктивно, не будучи хорошо осведомлен о политических событиях, чувствовал он их социальное значение и выражал его в своих писаниях. Это явление напоминает мне о больших раковинах, которые мы часто ставим на наши каминные украшения, и которые, как бы далеко ни находились они от моря, все же начинают внезапно гудеть, лишь только там, на море, наступает время прилива и волны бьются о берега. Когда здесь, в Париже, в великом человеческом океане, начался прибой революции, когда здесь все было охвачено огнем и бурей, тогда загудели и зазвучали по ту сторону Рейна немецкие сердца... Но они были так изолированы, они были со всех сторон окружены бесчувственным фарфором, чайными чашками и кофейниками и китайскими идолами, которые механически кивали головой, как если бы они знали, о чем идет речь. Ах, наши бедные предшественники в Германии должны

были дорогой ценой искупить свою симпатию к революции. Юнкеры и попы проявили в отношении их самое грубое и низкое коварство»<sup>106</sup>.

Так первого мая приходит в движение великий океан пролетариата всех тех стран, в которых существуют хоть какие-нибудь гражданские права. И в то время, как шумят волны этого океана, начинают сильнее биться и многие русские сердца, полные горячей симпатии к борцам западных стран и проклинающие своих притеснителей. Но за эту симпатию приходится еще дороже платить, чем за сочувствие предшественников Гейне великой Французской революции. Малейшая неосторожность, одно-единственное подслушанное слово, — и тюрьма, ссылка в Сибирь со всеми ее ужасными последствиями ждет нас.

К тому же нужно отметить еще одно большое различие. Немецкий народ спал, говорит Гейне, свинцовым, истинно немецким сном во время великой революции, и лишь литературный мир понимал события. У нас же теперь как раз наоборот. Наши «легальные» писатели не имеют в большинстве случаев никакой симпатии к революционным звукам, доносящимся с Запада. У нас народ, рабочие, те, которые еще недавно спали не только немецким, но азиатским сном, постепенно пробуждаются и направляют свои взоры, полные надежды и братских чувств на Запад. В нынешней России нет другого общественного слоя, который бы так горячо стремился к знанию и просвещению, как рабочий класс и неимущие. И для всего цивилизованного мира это имеет большое значение в такое время, когда тяжелое экономическое положение все более и более разрушает царизм. Не напрасно гудят в час приюта русские раковины!...»<sup>107</sup>.

Мы видим, как мастерски Г. В. Плеханов использует и метафоры и ситуацию, созданные пером Гейне, и как он умеет их применить к событиям русского революционного движения: где надо провести аналогию о том, что описано у немецкого поэта, а где надо произвести противопоставление — и в обоих случаях сделать это метко, остро, с точностью, с публицистическим блеском.

Художественная система Гейне, его сатирические и поэтические образы перерабатываются и приспособляются к нуждам русской действительности, перевоплощаются, приобретая новую жизнь в работах русского марксиста.

Гейневские ассоциации и остроты, крылатые выражения и афоризмы позволяют Г. В. Плеханову сделать его статьи

и речи более колючими, действенными, динамичными. Какими бы ни были темы его работ, но он всегда имеет в виду в конечном счете интересы русского и мирового социалистического движения, интересы революционного пролетариата. Большею частью он выступает против догматизма. Не случайно Г. В. Плеханов часто пользуется столь образным требованием Гейне по поводу того, что новое содержание требует новой формы. Так, критикуя Л. Толстого, разделяя его как художника и «учителя жизни», он пишет:

«Я сказал как-то, употребляя выражение П. Киреевского, что религиозность эта есть просто-напросто «душегрейка новейшего уныния». Совсем такой же «душегрейкой» является и восторг перед Толстым не как перед великим художником, — это вполне понятный и законный восторг, — а как перед «учителем жизни». В этом унылом костюме, годном лишь для старых баб, считают теперь нужным щеголять даже энергичные люди, принимающие участие в манифестациях. Социал-демократы должны позаботиться о том, чтобы они отказались, наконец, от его употребления.

Гейне был прав, когда говорил, что новому времени новый костюм потребен для нового дела»<sup>108</sup>.

Г. В. Плеханов использует Гейне и ссылается на него в разнообразнейших случаях. Так, в «Заметках при посещении выставок и музеев» находим такую запись от 11 мая 1909 года: «Зала № 8. (43) Mattino [Утро] опять уже никуда не годится. Фавн смотрит на спящую нимфу. Это старо. Колорит же делает, по выражению Гейне, неестественной природу»<sup>109</sup>.

Таким образом, хотя Г. В. Плеханов не оставил после себя ни одной специальной статьи о Гейне, можно сделать вывод не только о том, что творчество немецкого поэта сыграло важную роль в духовной жизни русского марксиста, но и о том, что у него сложилась определенная концепция, определенное понимание Генриха Гейне и возможности его использования в интересах русской революции. Более сорока раз высказываясь о немецком поэте, либо цитируя его, причем большими отрывками, Г. В. Плеханов не допускает ни одного критического замечания в адрес Гейне, но зато высказывает ряд определений, которые чрезвычайно высоко оценивают его значение в истории мировой литературы, общественной мысли, революционного движения. Великий немецкий писатель, новейший Аристофан, к тому же демократического направления, блестящий публицист, автор «земе-

чательной» характеристики Лассалля, «знаменитого стихотворения «Ткачи», человек, первым понявший революционное значение диалектики Гегеля и сочувствовавший ей, «именно в виду ее революционного значения», посылавший из Парижа свои ядовитые стрелы старому строю, воспевший в «Германин» поворот от аскетизма к защите прав и чувств человека, автор «Новый песни» — отрывки из этой поэмы, в котором он утверждает необходимость созданиярая на земле, — таков немецкий поэт у Г. В. Плеханова. Он подчеркивает близость к нему русских революционных демократов, которые следом за ним, певцом немецкой революции, провозгласили себя барабанщиками русской революции. Г. В. Плеханов объявляет Гейне чрезвычайно актуальным для современной России. Он широко использует в своих работах его политическую поэзию и публицистику, в особенности «Германию», «Доктрину», «Ткачей», «Вопросы», «Брось свои иносказания», «К истории религии и философии в Германии», «Людвига Берне». Эти произведения наиболее полезны и актуальны для русского марксиста конца XIX — начала XX-го века. В них можно найти аналогии с русской современностью. В них следует искать столь необходимые борцу за интересы революционного пролетариата, деятельному участнику социалистического движения в России принципы — бескомпромиссности, высокой идейности, преданности любимому делу, цельности, революционности, антидогматизма. В них можно найти критику тех отрицательных сторон немецкой и общеевропейской действительности 1840 — 1850-х годов, которые столь богато представлены в крепостнической и пореформенной жизни России второй половины XIX столетия.

Подобно Писареву — автору статьи «Генрих Гейне» — Г. В. Плеханов поднимает на щит его сатиру, его политическую поэзию и публицистику. Однако в отличие от него он нигде не старается снизить значение гейневской любовно-лирической поэзии либо «Путевых картин», нигде не ищет у немецкого поэта заблуждений либерального и иного толка, хотя мог бы найти достаточный материал в биографии и художественной деятельности немецкого поэта.

Для Г. В. Плеханова Гейне — союзник на новом этапе исторического развития, в конкретных условиях царской России конца XIX — начала XX века. Русский марксист не старается возвысить его произведения революционного содержания за счет компрометации интимной лирики поэта. Рос-

сийскому пролетариату необходим Гейне с его острой критикой феодально-буржуазной реакции во всех ее проявлениях, столь похожих на явления российской действительности. Русскому социалисту импонирует исторический оптимизм произведений Гейне. Он воодушевляется его боевой полемичностью по отношению ко всему старому, косному, мешающему проникнуться лучшими этическими и политическими принципами, которые Г. В. Плеханов столь умело и последовательно находит у Гейне. Революционный оптимизм первых русских марксистов чрезвычайно близок к жизнерадостности, вере в светлое будущее, революционной энергии автора «Германии», «Доктрины», «Ткачей» и других поэтических и публицистических творений.

В высказываниях о Гейне и в использовании его творчества Г. В. Плеханов многое берет у своих предшественников — русских революционных демократов, многое ему импонирует в их деятельности в этом — и не только в этом — отношении, но он идет гораздо дальше, исходя из интересов нового времени, нового дела.

### Гейне в русской революционной поэзии начала XX века

Политическая поэзия Гейне цитируется в революционных листовках начала XX века. Их составители, ведя политическую агитацию в массах, используют гейневский поэтический арсенал, орудуя его сатирическими копьями. Среди произведений немецкого поэта, наиболее широко используемых в листовках, — «Германия», «Ткачи», «Клоп», «В октябре 1849 года». Отрывки из них нередко приводятся в пересказе и переработке. Так, в листовке «Ко всем киевским столярам и мебельщикам», обозначенной 13 декабря 1901 года, то есть выпущенной в день рождения Гейне Киевским комитетом РСДРП, высказан призыв к борьбе с правительством и хозяевами — за свободное слово и свободный союз, за лучшую долю, словом, за политическую свободу и свободу труда.

Пусть длинен наш путь, но зато  
Ленивому брюху мы есть не дадим,  
Что создали дельные руки,  
И царство небесное здесь создадим,  
Жизнь без слез и без мук».

Перед нами весьма отдаленная от оригинала переделка



отрывка из первой главы поэмы Гейне «Германия. Зимняя сказка».

«Силезские ткачи» часто и, как правило, к месту, к событиям русской жизни, используются в революционных листовках Киевского комитета РСДРП, как об этом сообщает в своей заметке А. Дун. Так например, в листовке от 14 февраля 1903 года сказано:

«...Всех побед не перечесать, но довольно и этих, чтобы с негодованием воскликнуть:

Проклятье ему, королю всех счастливых!  
Не любит он нас, бедняков терпеливых.

Теперь вы знаете, зачем правительству нужны солдаты».

Перед нами лавровский перевод, и перед нами использование стихотворения немецкого поэта в русской ситуации, аналогичный той, которая описана у Гейне.

Размноженная на гектографе «Речь одного из наших товарищей на общем собрании киевских железнодорожных рабочих», помеченная 23 июня 1903 года, содержит в себе такой отрывок:

«Нам некогда подумать над своей долей, некогда ответить на проклятый вопрос:

Отчего под ношей крестной  
Весь в крови влачится правый?  
Отчего всегда бесчестный  
Встречен почестью и славой?  
Где ответ? Иль силе правды  
На земле не все доступно?»<sup>110</sup>

Так михайловский перевод зазвучал сильно и значительно в подпольном большевистском издании.

Гейневская политическая поэзия и в частности его «Ткачи» оказали влияние на пролетарскую и близкую к ней поэзию периода революционного подъема. Прежде всего следует назвать написанное после 9 января 1905 года Иваном Приваловым подражание Гейне под названием «Прядильщики».

Состоящее из семи строф, из которых приводим первую, вторую, четвертую и пятую, оно представляет собой актуальную, примененную к жизни русских ткачей, близкую к лавровскому переводу переработку стихотворения Гейне «Силезские ткачи»:

Не плачем мы, нет, не поможешь слезами,  
Стоим у машин и скрежещем зубами,  
Укоры шлем небу и горькой судьбе  
Россия, проклятие шлем мы тебе,  
Тройное проклятье, как мачехе, шлем,  
Прядем мы день целый, прядем!

Прядем не затем, чтобы шли наши нитки  
Франтихам-кокеткам на тальмы-накидки;  
Затем мы прядем от зари до ночи,  
Чтоб саван покрепче соткали ткачи;  
На саван, Россия, тебе мы прядем,  
И сучим, и крутим, и крепко мы вьем!

..Проклятье царю всех довольных и сытых.  
Он нас не жалеет, нуждою забытых.  
Последний кусок отнимает у нас,  
Стрелять в безоружных он отдал приказ,  
Знать, голод-то выжечь хотел он огнем,  
Прядем мы день целый, прядем!

Проклятье купцам, фабрикантам, богатым,  
Всем этим сутягам и скрягам проклятым,  
Что наши копейки, гроши отбирают,  
Век целый теснят нас, с сумою пускают,  
И нашим живут непосильным трудом,  
Прядем мы день целый, прядем!..<sup>111</sup>

Мы видим, что И. Привалов избрал стихотворную форму лавровского перевода для своего произведения. Он сохранил, в основном, его содержание, так сказать, сюжетные элементы, идейную направленность стихотворения — против «мачехи-родины», царя, повелевшего стрелять в рабочих, против всего старого, косного, мешающего пролетариям жить. В произведении русского поэта положение ткачей описано как не менее бедственное, чем у героев гейневского стихотворения. Сохранено множество поэтических образов и выражений. У И. Привалова ткется столь же крепкое «тройное» проклятие» старой России, как у Гейне — старой Германии. Его прядильщики изготавливают саван своей родине, как силезские ткачи — своей. Русский поэт (правда, не во всех строфах) создает рефрен, во многом аналогичный тому, что у Гейне, по содержанию и довольно выразительный

и энергичный (у немецкого поэта и у П. Л. Лаврова строка, ставшая рефреном, укорочена, сделана лаконичной и мужественной, так и у И. Привалова). Близки по содержанию и форме многие строки лавровского перевода и приваловского стихотворения;

«Сидят у станка и скрежещут зубами» — «Стоим у машин и скрежещем зубами»:

«Проклятье ему, королю всех счастливых!

Не жаль ему нас, бедняков терпеливых».

«Проклятье царю всех довольных и сытых,

Он нас не жалеет, нуждою забытых».

«Последний он грош отнимает у нас.

«Стрелять по собакам!» — он отдал приказ». —

Последний кусок отнимает у нас,

Стрелять в безоружных он отдал приказ».

Приваловское стихотворение имеет более точную классовую направленность. Объектами ненависти рабочих здесь являются и такие враги пролетариата, как «купцы, фабриканты», которые эксплуатируют, обирают прядильщиков. Несомненно, оно овеяно духом недавних и назревающих классовых боев в России, отражает в себе переживания народа в январе 1905 года, приближено по своему материалу и настроению к русской действительности.

Нельзя не увидеть, что И. Привалов многословнее Гейне и его русского переводчика П. Л. Лаврова. Семь строф вместо пяти, каждая строфа удлинена на одну строчку, произведение русского поэта более растянуто. Однако оно несло в себе пороховой заряд, ударную силу, служило революции, рабочему классу.

Под влиянием событий русской истории, практики жизни российского рабочего класса и «Силезских ткачей» Гейне было написано несколько позже — в период нового революционного подъема — стихотворение А. Белозерова «Ткачи»:

Мертвенно-бледны суровые лица,

Молнии мечут сухие глаза;

Черные думы снуют вереницей,

Чудится — в них притаилась гроза.

Солнце взглянуло и скрылось несмело,  
Где-то на воле пирует весна.  
Душная пыль от стайков полетела,  
Жалобно шепчут о чем-то красна.

Медленно тянутся красные нити,  
Кашляет глухо скрипучий станок.  
Крепкие руки, проворней ловите  
В алой основе скользящий челнок!

Пусть веретена кружатся рядами,  
Стонут станки и рокочут кругом:  
Выткнут заветное красное знамя —  
Символ победы над вечным врагом!

Вейтесь, вейтесь, веретена,  
Тките, хмурые ткачи! :  
Будет саван похоронный —  
Вам, цари и палачи!<sup>112</sup>

Это стихотворение имеет в себе общие с гейневским мотивы. И название, и тематика, и классовая ненависть рабочих к богатым, и колорит, и призыв к борьбе против самодержавия, и образ похоронного савана старому миру, — все это навеяно, с одной стороны, русской современностью, с другой стороны, «Силезскими ткачами». Русский поэт, подобно немецкому, последнюю строфу (а у него их, как у Гейне, пять) делает более энергичной и лаконичной. Произведение это полно оптимизма. В нем появляется характерное для России XX века красное знамя как символ революционной борьбы рабочего класса и неминувости победы. Тема революции, символизированной «притаившейся грозой», «красными нитями», «алой основой», в которой скользит челнок и, наконец «красным знаменем», здесь проведена более последовательно и оптимистично, чем у Гейне, его переводчика П. Л. Лаврова и подражателя И. Привалова.

На заре двадцатого века появился еще ряд стихотворений — образцов революционной поэзии, связанных с творчеством Гейне, его художественной практикой, русскими его последователями. Весьма популярно было написанное после 9 января 1905 года стихотворение Т. Л. Щепкино-Куперник «От павших твердынь Порт-Артура», ставшее народной пес-

ней. В нем отражены события русско-японской войны и первой революции. Здесь намечена некоторая общность с гейневскими «Гренадерами», от которых в какой-то мере отталкивалась эта поэтесса, известная русская переводчица, создавая свое произведение. И тема возвращения солдат из плена домой, и тема революции и народных бедствий, и демократический характер персонажей и их языка частично созвучны стихотворению немецкого поэта. Однако это, несомненно, художественно самостоятельное и весьма удачное произведение Т. Л. Щепкиной-Куперник, отмеченное творческим воздействием Гейне<sup>113</sup>.

Скиталец (С. Г. Петров — 1869—1941), прошедший столь сложный творческий путь и до и после Октября, «знаниевец», друг А. М. Горького, изведавший неоднократно тюрьму, выступал в 1901—1906 годах со стихами резко гражданственного, демократического характера. Гейне был одним из самых любимых его поэтов. В очерке «Сумерки» Скиталец вспоминает одного из своих «учителей жизни», которого увлекался немецким поэтом.

«Книг он почти не читал, за исключением сочинений Гейне, которого перечитывал уже несколько лет и почти всего знал наизусть. Стихов он знал страшную массу и писал стихи во вкусе Гейне, очень недурные, но каждое его стихотворение было не окончено»<sup>114</sup>.

На события первой русской революции Скиталец откликнулся стихотворением, которое было полупереводом-полуперделкой произведения Генриха Гейне «Гимн». Это сочинение явилось крупной его удачей. Хотя при нем не было указаний на источник, но любому образованному русскому читателю тогда уже был известен оригинал.

«Гимн» входит у немецкого поэта в цикл «Современные стихотворения 1840 — 1850 годов» и примыкает к циклу знаменитых его «Современных стихотворений», открывающихся «Доктриной». Он стал художественным развитием отрывка из «Людвига Берне» — из второй его книги, под записью «Гельголанд, 10 августа»<sup>115</sup>.

А вот «Гимн» в переводе П. Карпа:

Я — меч! Я — пламя!

Я светил вам во тьме, а когда начался бой, я сражался впереди, в первом ряду.

Вокруг меня мои убитые товарищи, но мы победили. Мы победили, но вокруг меня мои убитые товарищи. В торжественных песнях победы

слышны погребальные хоралы. Но у нас нет времени ни для радости, ни для горя. Снова бьют барабаны, впереди новый бой.

Я — меч! Я — пламя!»<sup>116</sup>.

Мы уже знаем, что это произведение немецкого поэта выросло из его публицистики. Она же поэтична, как и «Путевые картины». Карл Гуцков справедливо сказал, что проза Гейне перепахана плугом поэта. Недаром Ф. Тютчев перевел стихами прозаический отрывок из «Путевых картин». Ритмически организованная, оснащенная многочисленными оригинальными метафорами и эпитетами, фейерверками образов, проза и публицистика его поэтичнее, чем поэзия многих авторов. Возникнув из публицистики, «Гимн», однако, стал стихотворением. И в «Северном море» и в других циклах и сборниках, в поэмах и работах философского, политического, литературоведческого характера Гейне задал много труда исследователям, которые стараются определить жанр его произведений. Большинство у него не обладает «чистотой» жанра. Это относится и к «Гимну», миниатюрному стихотворению в прозе, обрамленному образом «Я — меч! Я — пламя!», которым начинается и завершается оно. Трудно назвать строфами абзацы разной величины. Здесь нет рифм, а ритм весьма своеобразен. Это не белый стих и даже не совсем гейневский верлибр «Северного моря». Но и «Песнь о буреви́стнике» М. Горького тоже не обладает «чистотой» жанра, а какая могучая сила поэзии в ней заключена!

Образ разведчика-революционера, борца первой шеренги, кто сражался и потерял товарищей, выстрадал это горе, но не сдался и полон жажды борьбы, нового боя, образ человека, который всегда слышит зов барабанов и труб революции, — создан здесь великолепной поэтической системой, в которую включены и ритм, и метафоры, и повторы, и неожиданная переакцентировка смысла («Вокруг меня мои убитые товарищи, но мы победили. Мы победили, но вокруг меня мои убитые товарищи»).

«Гимн» — важное звено в гейневской политической поэзии, отмеченной революционным энтузиазмом. Произведение это, однако, не получило широкого распространения в XIX веке. Оно было впервые переведено в 1878 году А. П. Барыковой («Я меч для вас! Для вас я пламя!...»<sup>117</sup>, а затем П. И. Вейнбергом в 1881 году<sup>118</sup> («Я меч, я пламя...»).

Первая русская революция вдохновила Скитальца на переработку этого произведения, в котором острота борьбы,

трагизм жертв в великом сражении не противоречат оптимизму и мужеству революционера, зовут его снова на битву:

Я и меч, и — вместе — пламя!  
Я во тьме светил над вами.  
Я зажег у вас в груди  
Упованья и молитвы,  
И когда настали битвы —  
Я сражался впереди.

И вокруг меня застыли  
Трупы бледные друзей.  
Кровь лилася как ручей —  
Но зато — мы победили!

Победили мы — о, да!  
Но друзья мои убиты...  
Мы несем их... И когда  
Слышен хор зауспокойный —  
С ним и звуки песни стройной  
Перемешаны и слиты!...

Но нельзя нам отдаваться  
Ни веселью, ни печали:  
Снова трубы зазвучали!  
Все живые будут драться  
С ненавистными врагами!  
Я и меч — и — вместе — пламя!<sup>119</sup>.

Сюжет стихотворения сохранен почти полностью, но введена рифмовка, строфика, не соответствующая по смыслу абзацам оригинала. Строфы первая, третья и четвертая состоят из шести строчек, а вторая — из четырех. Это вольный перевод не только потому, что он выполнен в стихах, да еще рифмованных, а не в стихотворной прозе, но и потому, что внесены новые оттенки и понятия, выраженные в эпитетах и метафорах, которые не имеют эквивалента в подлиннике: «Бледные» — трупы, «упованья и молитвы», «стройные» песни, «кровь», льющаяся «как ручей». Скиталец многословнее Гейне и его советского переводчика, он своими нововведениями несколько разжижает, ослабляет мужественную поэзию подлинника, делает ее менее упругой, менее боевой, придает некоторую сентиментальность. «Упованья и молитвы» не соответствуют тому революционному энтузиазму, которым про-

никнуто стихотворение Гейне. Его «Гимн» сильнее, чем произведение Скитальца, крепче зовет к борьбе, стихи русского поэта звучат бравурней и легче, чем литая, напряженная стихотворная проза немецкого поэта. Тем не менее, произведение Скитальца остается само по себе одним из лучших его стихотворений и представляет собой образец обогащения русской поэзии мотивами и образами гейневского творчества.

В период между революциями пятого и семнадцатого годов стихотворение Гейне-Лермонтова «На севере диком стоит одиноко» продолжает использоваться для различного рода мнимых пародий, направленных против твердынь и явлений русской реакции. Язвительной сатирой на свирепствование цензуры после поражения революции 1905 года является стихотворение Ф. С. Шкулева «Как будто из Гейне»:

На север диком сосна одиноко  
На голой вершине стоит...  
В тюрьме за решеткой редактор печальный  
На голой скамейке сидит.  
  
И думает он о свободе прекрасной,  
Что скоро ли к бедным придет,  
А выйдет, то снова его оштрафуют,  
И вновь он в тюрьму попадет<sup>120</sup>.

И. Ионов создает свою пародию, в которой высмеиваются эсеры во главе с Савинковым — «По сеньке и шапка» («У врат Маринки стоит одиноко») <sup>121</sup>. Пародия неизвестного автора «Плантаторы» («На дублинской крыше стоит одиноко») в апреле 1917 года направлена против колониальной политики британского империализма.

Оригинально перерабатывает Тэффи в 1911 г. стихотворение Гейне «Азра», герой которого принадлежит к племени, где все умирают от любви. В ее произведении «Бедный Азра» («Каждый год чрез мост Аничков») мужчина в гороховой шубе, глядящий на героиню произведения «взором горящим и недвижным», оказывается агентом охранки, дежурящим на Фонтанке по повелению начальства <sup>122</sup>.

А. С. Бухов в стихотворении «Чего не успел написать Гейне» («Сказала раз Клара поэту») <sup>123</sup> остроумно высмеивает немку, признающую только военных. Это произведение имеет и более широкий план — обличение немецкого милитаризма.

Так многообразно используется арсенал гейневских про-



изведений, тем, мотивов, образов, интонаций, различных форм на новых этапах истории русской литературы, общественной мысли, революции. В данной работе представлена лишь часть тех материалов и фактов, которые показывают нам Гейне на службе русской революции. Однако и они в достаточной мере свидетельствуют о богатстве нашей дооктябрьской гейнеаны 1870 — 1917 годов, о ее содержательности и многоликости, о существенности ее места в истории русской литературы, общественной мысли и революционного движения, о целесообразности ее выявления, изучения и осмысления.

1 И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений. СПб., 1909, стр. 55—70.

2 П. Орловский (В. Воровский). Дух мятежный. «Одесское обозрение», 13 сентября 1909 года.

3 И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений, стр. 57.

4 Там же, стр. 58.

5 Там же, стр. 70.

6 В. Воровский. Дух мятежный. В кн.: Литературно-критические статьи, ГИХЛ, М., 1956, стр. 216, 218.

7 Генрих Гейне. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 3, ГИХЛ, 1957, стр. 180—181. В цензурном варианте михайловского перевода, которым пользовались В. И. Ленин и Г. В. Плеханов, вместо «гипотезы святыне» было «гипотезы пустые».

8 В. И. Ленин. Л. Н. Толстой. — Полн. собр. соч., т. 20, стр. 23.

9 «В истории русского литературного и общественного развития ощутительно сказалось воздействие и поэтической прелести Гейне и животельной силы его освобождающего смеха». — А. Е. Грузинский. Гейне. В его книге «Литературные очерки», М., 1908, изд. фирмы «Сотрудник школы», стр. 53.

10 Издание в пользу голодающих. Генрих Гейне как поэт и публицист. Публичная лекция А. Е. Назимова, прочитанная 25 апреля 1900 г. в актовом зале университета. Одесса. 1900. Типография «Одесского листка», стр. 8.

11 Артур Лютер. Памяти Генриха Гейне. «Весы», 1906, 3—4, стр. 55—56.

12 См.: Я. И. Гордон. Гейне в русских журналах 1870—1880-х годов. — Сборник «Писатель и литературный процесс», Душанбе, 1975, № 3, стр. 74—107.

13 Генрих Гейне. Книга песен. Избранные стихотворения, под редакцией Саши Черного. Учебное пособие по иностранной литературе. Издание Акц. о-ва. СПб., 1911.

14 Саша Черный. Больному. — «Сатирикон», 1910, № 22, стр. 3.

15 Ткачи («Нет слез в их глазах, и в угрюмые дни...»). Пер. Д. Миная. В кн.: Соч. Гейне в пер. русск. пис. Т. 14, Ред. В. Чуйко. СПб., 1881, стр. 305—306). Этот перевод неоднократно переиздавался в доок-

тябьской, а затем и в послеоктябрьской России. До 1917 года, кроме минаевского перевода, существовал лавровский, о котором идет речь в данной работе, а также малоизвестный, не привлекавший к себе внимания критиков и более поздний перевод А. Доброхотова («В их мрачных глазах нет слезы ни одной»).

<sup>16</sup> Вольная русская поэзия второй половины XIX века. Библиотека поэта, большая серия, издание 2-е. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 3.

<sup>17</sup> В. В. Богатов. Философия П. Л. Лаврова. Издательство Московского университета, 1972, стр. 5.

<sup>18</sup> П. Л. Лавров. Этюды о западной литературе. Под редакцией А. А. Гизетти и П. Витязева, Петроград, «Колос», 1923.

<sup>19</sup> «...Влияние же формы Гейне на немецких лириков было, должно сознаться, самое гибельное: то гармоническое соединение сатиры и даже шаржа с глубоким чувством, которое составляет характеристическую черту лучших произведений Гейне, могло утратить только ему, а все его подражатели были обречены на тяжеловесность, грубость форм или на явную искусственность; в то время большинство немецких поэтов (а весьма многие и в других странах) были увлечены прелестью гейневской поэзии и неудержимо внесли в свои стихи его манеру. Это придало большей части поэтических произведений Германии за рассматриваемый период, а, пожалуй, и почти до нашего времени, такие формальные недостатки, которые не позволяют ей дать высокое место в развитии мировой литературы». — П. Л. Лавров. Этюды о западной литературе. Под редакцией А. А. Гизетти и П. Витязева. Петроград, «Колос», 1923, стр. 108.

<sup>20</sup> П. Л. Лавров. Ткачи. Из Гейне. Вестник народной воли. Революционно-политическое обозрение. Женева, 1883—1886. Цит. по кн.: Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. Л., 1959, «Советский писатель», Вольная русская поэзия второй половины XIX века, стр. 522—523.

<sup>21</sup> Н. С. Травушкин. Переводы П. Л. Лаврова из Гейне и Гервега и их популярность в революционной среде. — «Русская литература», Л., 1970, № 1, стр. 163.

<sup>22</sup> Показательно произведение Якова Барановского, напечатанное в киевском альманахе «Отзвуки войны»:

### Генрих Гейне

О, если б ты, великий Гейне  
Из мира мрачного теней  
Сошел с невидимых ступеней  
К нам, в царство жалкое людей,  
С улыбкой тонкою Эзопа  
Ты полетел бы в Фатерланд  
И первым встретился б в Европе  
С тобою прусский лейтенант.  
Тебе он рассказал бы много  
Про пленных, женщин и детей...  
— «Боятся немцы только бога» —  
Добавил к речи он своей,  
Подняв высоко кружку пива,  
Тебе сказал бы: «Генрих, гох!»

Ты отвернулся бы брезгливо  
И подавил тяжелый вздох...  
При виде прусского вандала  
Ты прошептал бы: «О, мой Бог»...  
Слеза бы горькая упала  
На прусский лаковый сапог.  
Не проронил бы ты ни слова  
Святого смеха чародей —  
И удалился бы ты снова  
В долину жуткую теней.

Отзвуки войны. Литературно-художественный альманах. Под редакцией Юрия Зубковского. Книга первая. Издание П. С. Носенко. Киев, 1914, стр. 6—7.

23

С плеча бичевал ты злодейство, порок,  
За что и прослыл вольнодумцем,  
Был предан и распят — в урок  
Подобным грядущим безумцам. —

«Полярная звезда» на 1859 год, издаваемая Искандером и Н. Огаревым. Книжка пятая. Лондон. Вольная русская типография. 1859, стр. 45.

Ср. менее резкий и более точный перевод этой строфы В. Левиком:

Ростовщиков и торгашей  
Из храма прогнал ты с позором;  
И вот, мечтатель, висишь на кресте,  
В острastку фантазерам. —

Генрих Гейне. Собр. соч., в 10-ти томах, т. 2, ГИХЛ, стр. 294.

<sup>24</sup> «Полярная звезда» на 1861 год, издаваемая Искандером и Н. Огаревым. Книга шестая. Лондон, 1861, стр. 203—208.

<sup>25</sup> Международная библиотека. Том первый. Собрание запрещенных стихов и прозы. Лейпциг, Э. Л. Каспрович, 1865, стр. 114 (За подписью «Л. Н. Лонгинов, 1853»).

<sup>26</sup> См.: Л ю т н я. Собрание свободных русских песен и стихотворений Лейпциг. Э. Л. Каспрович, 1869, стр. 76—79, 94—95, 96—98.

<sup>27</sup> «Навуходоносор», «Охотники», «Птичка», «Прощание», «Старый капрал», «Старый нищий», «Урок».

<sup>28</sup> Л ю т н я П. Потаенная литература XIX столетия. Четвертое издание. Лейпциг. Э. Л. Каспрович (1874).

<sup>29</sup> Не случайно М. Л. Михайлов включил это стихотворение в организованный им цикл «Думы» (см.: «Песни Гейне в переводе М. Л. Михайлова», СПб., 1858).

<sup>30</sup> Л ю т н я Ш. Молодая Россия в стихах. Издание Э. Л. Каспровича в Лейпциге, 1897. Berlin, I. Ladyschnikow Verlag, g. M. V. H., песен и стихотворений. Цена 1 фр., Paris, Impr. I. Allemane, 1899.

стр. 49. — Отметим еще один сборник, изданный там же, помимо бесчисленных «Лютен», у каждой из которых было до десяти изданий: Собрание запрещенных стихов и прозы. Издание шестое, умноженное. Лейпциг. Э. Л. Каспрович (1873). Здесь помещено подписанное «М. Н. Лонгиновым» и помеченное 1853 годом известное уже нам подражание Гейне «Два рыцаря» («Два остзейские барона»).

31 Издание группы народолюбцев. Новый сборник революционных песен и стихотворений. Цена 1 фр., Paris, Impr. I. Allemane 1899.

32 Российская Социал-демократическая Рабочая Партия. Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Poesies Revolutionnaires. Песни борьбы. Сборник революционных стихотворений и песен. Издание Союза Русских Социал-демократов. Цена 40 коп. Женева, Типография Союза. Geneve, route de la Cluse, 7, 1902.

33 Приводим здесь неполный список тех альманахов и сборников, где публиковались гейневские «Ткачи» в переводе П. Л. Лаврова: Вестник народной воли. Революционно-политическое обозрение. Женева. 1883 — 1885; Новый сборник революционных песен и стихотворений. Издание группы народолюбцев. Paris, Impr. I. Allemane, 1898 (обл. 1899); Песни борьбы. Иллюстрированный сборник: составленный Л. Горбуновой. М., «Молодая Россия», 1906 («Ткачи» Гейне в переводе Анатолия Доброхотова: «В их мрачных глазах нет слезы ни одной»); Песни борьбы. Poesies Revolutionnaires. Сборник революционных стихотворений и песен. Женева. Изд. Союза русских социал-демократов. 1902; Восемь часов труда, восемь — для сна, восемь — свободных! Песни рабочих. М., Максимов, 1906; Сборник революционных песен и стихотворений. Берлин. Гуго Штейнц 1906; Вперед. Сборник стихотворений и песен. Состав. М. Л. Ростов-на-Дону. «Донская речь». Н. Е. Парамонова (1907); Восемь часов для труда, восемь — для сна, восемь — свободных. Песни рабочих. М., тип. Ф. И. Филотова. 1908 (на обл. 1909); Песни труда и борьбы. Вып. I, М., «Мысль», 1917.

34 См.: А. И. Ульянова-Елизарова. Воспоминания об Александре Ильиче Ульянове. М.—Л., 1931.

35 Из воспоминаний А. И. Ульяновой-Елизаровой. См.: Жизнь как факал. История героической борьбы и трагической гибели Александра Ульянова, рассказанная его современниками. Составитель А. И. Иванский. Изд-во политической литературы, М., 1966, стр. 474—475.

36 Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. В пяти томах. Т. I, М., 1936, стр. 69—70, 110.

37 Там же, стр. 651.

38 Н. А. Добролюбов. Стихотворения. Вступительная статья и примеч. Б. Я. Бухштаба. Библиотека поэта. Л., «Советский писатель», 1941, стр. 239.

39 «Ты можешь в алмазы и жемчуг...», аноним, «Современник», 1853, т. 38, апрель, стр. 330; «На тебе ль не блистает алмаз...», Яхонтов. «Отечественные записки», 1854, т. 97, декабрь, отд. 1, стр. 219; «У тебя есть алмазы и перлы...» — А. Васильев. — «Общезанимательный вестник», 1857, № 9, стр. 350—351.

40 Б. Яковлев. Ленин и Гете (историко-литературный обзор). — «Иностранная литература», 1957, № 3, стр. 189—198.

41 Б. Мейлах. Ленин и иностранная литература. — «Иностранная литература», 1962, № 4, стр. 175.

42 А. Шаловалов. В сибирской ссылке. — Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. Государственное издательство политической литературы, М., 1956, т. I, стр. 179.

43 Н. К. Крупская. Что нравилось Ильичу из художественной литературы. В кн.: «Ленин о литературе». Сборник статей и отрывков. М., Гослитиздат, 1941, стр. 248.

44 В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 52, стр. 258.

45 В. И. Ленин. Кустарная перепись в Пермской губернии. — Полн. собр. соч., т. 2, стр. 405.

Эту строку Н. А. Дубролюбов перевел: «Милый друг! Чего больше желать?»

46 В. И. Ленин. Сердитое бессилие. — Полн. собр. соч., т. II, стр. 144. (В переводе И. Мандельштама «Речь его — ночной горшок, И к тому же не порожний: — Собр. соч., Гейне в 10 томах, т. 3, стр. 151).

Как видно из редакционного примечания, В. И. Ленин имеет в виду работу Ф. Энгельса «Эмигрантская литература. II. Программа бланкистских эмигрантов Коммуны». В этой статье одного из основоположников марксизма приведены слова из «Диспута». Она помещена в XV томе сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса (1935, стр. 226). Делая данную выписку из этой работы Энгельса, В. И. Ленин записал: «Как нельзя лучше про мартовцев!» (Ленинский сборник, XVI, стр. 127).

47 Heinrich Heine. Die Gedichte. 1960. Volksverlag. Weimar. s. 91.

48 «Как молодец девицу страстно любил...» — «Петербургский вестник», 1861, № 14, стр. 308;

«Любит девушку молодчик». В кн.: Гейне в пер. Н. П. Грекова, М., 1863, стр. 81; «В девушку парень влюбился...» Пер. В. Долгинцева. В кн.: Книга песен в пер. В. Долгинцева. Вып. 1, М., 1890, стр. 30; «Любит юноша девицу...» Пер. П. И. Вейнберга. В кн.: Собр. соч. Ред. П. Вейнберга. Т. 7, СПб., Вейнберг, 1900, стр. 297; «Юноша девушку любит...» Пер. Н. Полежаева. В кн.: Избранные стихотворения. Т. I, СПб., Перкушев, 1903, стр. 35.

49 В. И. Ленин. Внутреннее обозрение. — Полн. собр. соч., т. 5, стр. 326.

50 Там же, т. 20, стр. 279.

51 Там же, стр. 377.

52 Там же, т. 21, стр. 56.

53 Там же, т. 9, стр. 179.

54 Там же, т. 10, стр. 46.

55 Там же, т. 13, стр. 199.

56 Там же, т. 11, стр. 27.

57 Там же, т. 20, стр. 281.

58 Там же, стр. 377.

59 Там же, т. 35, стр. 353.

60 В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, стр. 167.

61 Там же, т. 31, стр. 24.

62 Впервые упоминание «проклятых вопросов» — выражения из михайловского перевода этого стихотворения Гейне — мы встречаем в седьмом томе пятого издания Полного собрания сочинений В. И. Ленина («Отрывок из статьи против эсеров», стр. 71).

63 Там же. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 188—189.

64 В. И. Ленин. Л. Н. Толстой. — Полн. собр. соч., т. 20, стр. 23.

65 Там же.

66 В. И. Ленин. О социальной структуре власти, перспективах и ликвидаторстве. — Там же, стр. 189.

67 Там же, т. 20, стр. 191.

68 В. И. Ленин. «Отрывок из статьи против эсеров», т. 7, стр. 71.

69 Там же. «Разговор легалиста с противником ликвидаторства», т. 20, стр. 235.

70 Там же. «Об избирательной кампании и избирательной платформе», т. 20, стр. 357.

71 Там же, т. 21, стр. 69.

72 Там же, т. 27, стр. 247.

73 Там же, стр. 344.

Там же. «Итоги дискуссии «о самоопределении», т. 30, стр. 18.

74 «Известия ВЦИК», № 163, 2 августа 1918 г.

75 Литературное наследие Г. В. Плеханова. Под редакцией А. В. Луначарского, Ф. Д. Крегова, Р. М. Плехановой. Сборник I, М., 1934, государственное социально-экономическое издательство, стр. 28—29, 32.

Очевидно, этот отрывок из письма Генриха Гейне Карлу-Августу Фаригагену фон Энзе от 3 января 1846 года переведен самим Г. В. Плехановым. Приводим его же в переводе, помещенном в последнем томе собр. соч. Генриха Гейне в десяти томах, стр. 191: «Мой друг г-н Ласаль, который передаст вам это письмо, — молодой человек блестящих способностей; мне не приходилось встречать более глубокой учености, более обширных познаний, более острого ума: с богатейшим пластическим даром он соединяет силу знания и *habilité* (умелость) в делах, которая изумляет меня, и если его симпатии ко мне не угаснут, я жду от него самой действенной помощи. Во всяком случае, это соединение знаний и воли, таланта и характера было для меня радостным явлением...»

76 Там же, стр. 18.

77 Между тем редакция «плехановских сборников» этого перевода не знала. Так, в примечаниях приведена строфа, из которой взят этот отрывок, с указанием, что она — из «Ткачей» Гейне, якобы в «неизвестном переводе».

Проклятье тебе, королю всех счастливых.  
Не слышит он нас, бедняков терпеливых.  
Последний он хлеб отнимает у нас.  
Стрелять по собакам он отдал приказ.

Как ясно из предыдущего, она заимствована из перевода П. Л. Лаврова.

78 Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сборник I, М., 1934, стр. 41. — Редакция приводит перевод М. Л. Михайлова:

Блещут звезды безучастно холодные,  
И дурак ожидает ответа.

Добавим, что у Добролюбова он звучит так:

Звезды мерцают в бесстрастье холодном...  
Бедный безумец ответа все ждет...

И наконец в переводе советского поэта П. Карпа:

Равнодушно сияют холодные звезды,  
И дурак жлет, когда же ему ответят.

79 К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 14, стр. 635.

80 Г. П. Плеханов. Соч., т. 8, стр. 360—361.

81 Г. В. Плеханов. От идеализма к материализму. — Соч., т. 18, стр. 179—180.

Мы новую песнь, мы лучшую песнь  
Теперь, друзья, начинаем;  
Мы в небо землю превратим,  
Земля нам будет раем.

Перевод В. Левика (Собр. соч. Гейне в 10-ти томах, т. I, стр. 268). Автор статьи называет «Новой песней» отрывок из первой главы гейневской поэмы «Германия. Зимняя сказка», начинающийся приведенной здесь строфой.

<sup>82</sup> Г. В. Плеханов. Французский утопический социализм XIX века. — Соч., т. 18, стр. 103—104.

<sup>83</sup> Г. В. Плеханов. Философская эволюция Маркса. — Соч., т. 18, стр. 329.

<sup>84</sup> Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 7, стр. 3.

<sup>85</sup> Генрих Гейне. Собр. соч., в 10-ти томах, т. 2, стр. 269.

<sup>86</sup> Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сборник III, стр. 137—139.

<sup>87</sup> Там же, статья «Анархизм и социализм», стр. 171.

<sup>88</sup> Г. В. Плеханов. О так называемых религиозных исканиях в России. Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сборник 7, стр. 113.

В переводе автора статьи:

Они потихоньку пьют вино,  
А вслух проповедуют воду.

<sup>89</sup> Как уже говорилось, этот отрывок в переводе В. Левика звучит так:

То старая песнь отреченья была,  
Легенда о радостях неба,  
Которой баюкают глупый народ,  
Чтоб не просил он хлеба.

<sup>90</sup> Плеханов заменил «Sie» на «Er» — она» на «он». Г. В. Плеханов. Соч., т. XX, стр. 326—327.

<sup>91</sup> Генрих Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 2, стр. 269—270.

Перевод В. Левика.

<sup>92</sup> Г. В. Плеханов. Соч., т. 14, стр. 83.

Интересен еще один факт использования «Новой песни». Критикуя Толстого и его философию смирения, Г. В. Плеханов противопоставляет ему Герцена, гораздо более близкого по своим политическим взглядам: «Царство, привлечшее к себе его, было царством не от мира сего: это была лишь одна из разновидностей фантастического небесного царства, тогда как Герцен принадлежал к тем, которые стремились, по известному выражению Гейне, здесь на земле основать царство небесное, охотно предоставляя небо ангелам и воробьям». — Г. В. Плеханов. Толстой и Герцен. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. 6, стр. 12.

<sup>93</sup> Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 4, стр. 254. Редакция приводит эти строки в переводе В. И. Водовозова:

И грубый наш нищенка, батюшка Ян,  
Звался бы теперь грубиянус.

Приведем восемь строк в переводе В. Левика:

Грубиян — попрошайка папаша Ян —  
Он звался б теперь грубиянус.  
Me Hercule! Массман знал бы латынь,  
Наш Marcus Tullius Masmanus!  
Друзья прогресса мощь свою  
Пытали б на львах и шакалах

В песке арен, а не так, как теперь,—  
На шавках в мелких журналах.

(Генрих Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 2, стр. 291).

94 Г. В. Плеханов. Соч., т. 9, стр. 289.

95 Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 6, стр. 216.

96 Г. В. Плеханов. Добролюбов и Островский. Соч., т. 23, стр. 48.

97 К этому произведению обращались до революции Н. Греков («Оставь святые изречения»), Д. Минаев («Ах, оставь пустые фразы» — это весьма вольная переработка), А. Мейснер («Откинь все притчи, все догадки»). И. Ясинский («Гипотезы, аллегория»), а после Октября — Г. Шенгели («Брось ты ханжеские притчи») и Ю. Тынянов («Брось свои святые притчи»).

98 Г. В. Плеханов. Соч., т. 10, стр. 220.

99 Г. В. Плеханов. Соч., т. 19, стр. 5, 15.

100 Г. В. Плеханов. Соч., т. 17, стр. 49.

101 У Гейне *Woher*.

102 Скажите, что такое человек?

Откуда он пришел? Куда он идет?

(Перевод П. Карпа. Генрих Гейне. Собр. соч., в 10-ти томах, т. I, стр. 175).

103 Волны бормочут, как всегда они бормотали,  
Волнуется ветер, плывут облака,  
Равнодушно сняют холодные звезды,  
И дурак ждет, когда же ему ответят.  
(Перевод П. Карпа. Там же).

104 Г. В. Плеханов. Соч., т. 10, стр. 96.

105 Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 7, стр. 144.

(Генрих Гейне. Сочинения в 10-ти томах, т. 6, стр. 105—106).

106 Перевод, очевидно, сделан самим Г. В. Плехановым. Соответственные переводы см.: Собр. соч. Гейне под ред. Петра Вейнберга, т. II, СПб., 1898, стр. 489—490; Генрих Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7, стр. 110—111.

107 Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 6, стр. 130 — 131.

108 Г. В. Плеханов. Карл Маркс и Лев Толстой. — Соч., т. 24, стр. 233. См. также интересное использование этой художественной формулы немецкого поэта в одной из ранних работ 1880-х годов «Социализм и политическая борьба»: «И пока наше движение будет происходить под знаменем отсталых или ошибочных теорий, оно будет иметь революционное значение лишь некоторыми, но далеко не всеми своими сторонами. В то же время оно, без ведома своих участников, будет носить в себе зародыши реакции, которые лишат его и этой доли значения в более или менее близком будущем, потому что, как сказал еще Гейне, всякому

Новому времени новый костюм  
Потребен для нового дела.

А ведь настанет же, наконец, оно, это действительно новое время и для нашего отечества» (Г. В. Плеханов. Соч., т. 2, стр. 71).

109 Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 3, стр. 265.

110 А. Дун. Гейне в революционных листовках. — «Вопросы литературы», 1967, № 7, стр. 254, 255.

111 Русская революционная поэзия. 1895—1917. Антология. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 242—243.



<sup>112</sup> Русская революционная поэзия. 1895—1917. Антология. «Советский писатель», Л., 1957. Предисловие В. М. Саянова. Подготовка текста и приложения И. С. Эвентова, стр. 72—73.

<sup>113</sup> Т. Л. Щепкин и Куперник. Избранное. «Советский писатель», М., 1954, стр. 392—393.

<sup>114</sup> Скиталец. Сочинения в шести томах. Том пятый. Книгоиздательство «Освобождение». СПб., стр. 197.

<sup>115</sup> См.: Генрих Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7, стр. 48: «Лафайет, трехцветное знамя, «Марсельеза»...

Исчезла моя жажда покоя, Теперь я снова знаю, чего хочу, что должен, что обязан делать... Я сын революции, и я снова берусь за неуязвимое оружие, над которым мать моя, благословляя, произнесла заклятье... Цветов! Цветов! Я украшу главу свою венком перед смертным боем. И лиру, дайте мне лиру, чтобы я запел боевую песнь... Слова, подобные пылающим звездам, что падают с высоты и сжигают дворцы и озаряют хижины... Слова, подобные блестящим копьям, что с шумом взлетают до седьмого неба и поражают набожных лицемеров, прокравшихся туда, в святая святых!.. Я весь радость и песнь, я весь меч и пламя».

<sup>116</sup> Генрих Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 2, стр. 139.

<sup>117</sup> А. Барыкова. Стихотворения. Пятигорск. 1878, стр. 77—78.

<sup>118</sup> Генрих Гейне. Соч. в переводах русских писателей, т. 15. Ред. В. Чуйко. СПб., 1884, стр. 452.

<sup>119</sup> Скиталец. Сочинения в шести томах. Том второй. Рассказы и песни. СПб., 1907, стр. 279—280.

<sup>120</sup> Русская стихотворная сатира 1908—1917 годов. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечание И. С. Эвентова. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. «Советский писатель», Ленинградское отделение, 1974, стр. 306.

<sup>121</sup> Там же, стр. 510.

<sup>122</sup> Там же, стр. 277—278.

<sup>123</sup> Там же, стр. 101—103.

**ДРАМЫ—СКАЗКИ ГАУПТМАНА  
В РУССКОЙ КРИТИКЕ КОНЦА XIX —  
НАЧАЛА XX ВЕКА**

Гергарт Гауптман вошел в мировую драматургию как автор натуралистических пьес, как один из зачинателей «новой драмы». Увлекаясь почти всеми литературными течениями своего времени, подражая и заимствуя у предшественников и современников, Гауптман оставался самобытным и оригинальным драматургом, тяготеющим к реализму. Его произведения вызвали бурную полемику: одни упрекали драматурга за отход от реализма, другие за то, что он не был последовательным натуралистом или символистом.

Значение творчества Гауптмана в мировом литературном процессе прежде всего в том, что он «умел обогатить каждое из этих течений исторически злободневной проблематикой»<sup>1</sup>.

В 90-е годы немецкие писатели после недолгого увлечения натурализмом приходят к символизму, который становится популярным течением в европейской литературе. Этот переход объясняется целым рядом причин, одной из которых является понимание бессилия натуралистической критики общества. Натуралисты, создавая безрадостные картины бесчеловечных отношений, сами пугались их и уходили в мистику, погружались в самый мрачный пессимизм. Мистика, пессимизм, разочарованность в действительности создают условия для прихода натуралистов к символизму и некоторой художественной преемственности этих разнородных эстетических явлений. Символизм явился своеобразным бегством от серых, унылых будней в мир фантазий и грез.

В девятые годы Гауптман, после создания пьесы «Ткачи», имевшей шумный успех и принесшей своему создателю мировую известность, увлекается символизмом. Раскрыв социальную трагедию силезских ткачей, Гауптман испугался сам грозного финала своей драмы. Как многие буржуазные художники, Гауптман недоверчиво относился к насилию и очень смутно представлял, что такое революция.

Пьеса «Ткачи» оказалась революционнее своего создателя.

Натурализм был для Гауптмана «лабораторией реализма» и полностью его никогда не устраивал, так как Гауптман считал, что предмет искусства — «обнаженная душа, обнаженный человек». Натурализм равнодушно относился к раскрытию психологии героев, а Гауптман, которого привлекал психологизм, уже устал от бытовых зарисовок и шумных батальных картин. Как некогда Флобер и Мопассан, немецкий драматург мечтает отдохнуть над «роскошным сюжетом», жаждет новых приемов, а символизм, как ему казалось, открывал возможность по-новому осветить волнующие его проблемы.

Русская пресса сразу же откликнулась на новые тенденции в творчестве Гауптмана: «Очевидная эволюция одной школы в другую особенно ясна в произведениях молодого немецкого поэта и драматурга Гергарта Гауптмана»<sup>2</sup>.

Великолепный знаток фольклора, народного диалекта, Гауптман видит в символизме путь к созданию дорогих его сердцу народных преданий. Он пишет драмы—сказки: «Ганнеле», «Потонувший колокол», «А Пиппа танцует», «Эльга», «Гризельда», в которых раскрывает богатство, своеобразие старинных немецких сказаний.

Переходом от натурализма к символизму стала первая драма—сказка Гауптмана «Вознесение Ганнеле на небо. Фантастические сцены в двух частях», представляющая трогательный рассказ о четырнадцатилетней девочке Ганнеле Маттерн и ее ранней смерти. Несчастливо сложилась жизнь Ганнеле. Рано умирает ее мать, замученная нищетой и пьяницей мужем, бьет девочку отчим, смеются над ней мальчишки, называя «тряпичной принцессой», так как ходили слухи о непростом происхождении Ганнеле. Доведенная до отчаяния, несчастная девочка бросается в пруд, но ее спасает учитель и приносит в ночлежку, где обитают парии, где сконцентрированы нищета, грубость, несправедливость. Ночлежка — символ всего отвратительного и жестокого в обществе.

Бред, галлюцинации, агония умирающей Ганнеле составляют вторую, фантастическую часть пьесы. Грезы Ганнеле о загробной жизни, образ доброго Странника, встреча с умершей матерью, ангелы, уносящие девочку, — все эти яркие, красочные, фантастические картины противопоставлены убогой ночлежке, ее грубым обитателям. Фантастичность, поэтичность и задушевность сцен второй части пьесы обворожили зрителей, а контраст с мрачными эпизодами первой

части вызывал щемящее чувство жалости, размышления о несправедливости существующих общественных отношений.

В России «Ганнеле» появилась в 1894 г. в издательстве А. С. Суворина и с его предисловием<sup>3</sup>.

Еще до появления перевода «Ганнеле» на русский язык в мартовском номере «Вестника иностранной литературы» подробно излагалось содержание пьесы и отмечалось, что «Ганнеле» — «поворот в творчестве даровитого немецкого поэта», — пьеса «ультрамистическая», что «так же вредно будет влиять на умы, как и ультра-натурализм, под влиянием которого развивалось литературное дарование Гауптмана»<sup>4</sup>.

Автор первого предисловия к русскому изданию «Ганнеле» видит значение драмы—сказки в ее нравственном пафосе, который вызывает «чувство укора за то, что столько бедных и несчастных»<sup>5</sup>. Данная оценка произведения Гауптмана получила свое дальнейшее развитие у многих критиков. Так, например, Фриче назовет Гауптмана представителем «социального сострадания»<sup>6</sup>.

В 1895 году «Ганнеле» с успехом поставил петербургский столичный литературно-художественный кружок на сцене Панаевского театра. В рецензии на постановку пьесы Гауптмана А. И. Богданович ставил драму—сказку выше рассказов Ф. М. Достоевского, отмечал ее простоту, искренность. Значение спектакля рецензент видит в том, что трагедия разгрызается не на сцене, а «в сердцах зрителей», для которых смерть девочки служила укором, поскольку они чувствовали свое бессилие изменить жизнь так, чтобы такие, как Ганнеле, не мечтали о смерти<sup>7</sup>.

Трагизм ситуаций в пьесе отмечается многими критиками. Е. В. Аничков объяснял успех драмы тем, что в ней возрождается трагизм, утерянный европейской драматургией середины XIX века<sup>8</sup>.

Положительные отклики на издание и постановку драмы—сказки появились во многих журналах, особенно в «Новом времени», «Биржевых новостях», «Гражданине», в литературных сборниках, театральных листках и т. д. Например, Г. Брандес назвал пьесу Гауптмана «мечтательной поэмой», в которой «много поэтических достоинств, глубина и такт, тонкость наблюдений»<sup>9</sup>. «Чудная драма—греза», — восхищается «Ганнеле» Б. Маршалль<sup>10</sup>. Единодушия в оценке «Ганнеле», разумеется, не могло быть. Некоторые рецензенты разделяли мнение Ф. Меринга, определившего драму как

«антихудожественное уродство», еще худшее, чем «мещанская драма», «чепуха, недостойная таланта Гауптмана»<sup>11</sup>. Пренебрежительно отозвался о пьесе Гауптмана Шепелевич, назвав ее «сентиментальной мелодрамой в вагнеровском духе»<sup>12</sup>.

А. К. Михайловский, подводя итоги журнальным откликам на «Ганнеле», заметил, что «едва ли когда-нибудь высказывалось столь различных мнений, при несомненном общем успехе, шумном и тревожном... и довольные и недовольные не могли устоять против власти обаятельного впечатления мистической драмы»<sup>13</sup>. (Выделено нами.—А. С.).

Главный аспект обсуждения драмы Гауптмана в сущности сводился к одному: является ли «Ганнеле» символистской, мистической пьесой, или же это своеобразное проявление реализма.

Спор о символизме драмы—сказки явился выражением литературной борьбы в России в конце XIX — начале XX века, т. е. в период формирования и развития русского символизма. Не случайно переводчиком «Ганнеле» для первого полного собрания сочинений Г. Гауптмана был Бальмонт, написавший и предисловие к этому изданию 1905 года. Высоко оценивая творчество немецкого драматурга, Бальмонт ставил его «в смысле силы таланта» на второе место после Ибсена, но зато «в смысле сценичности, — по утверждению Бальмонта, — Гауптман его превосходит». «Ганнеле» переводчик считает «гениальной символической сказкой». Он влюблен в ее поэтичность, восхищен умением немецкого драматурга передать тонкость детской души, психологию ребенка<sup>14</sup>. (Выделено нами.—А. С.).

Профессор Евлахов в исследовании, посвященном Гауптману, называет «Ганнеле» «победой мечты над действительностью»<sup>15</sup>. З. Венгерова убеждена, что в драме—сказке Гауптман отходит от реализма, что дает возможность проявить поэтичность его природы, и он в образе Ганнеле «создает целый мир наивной, сказочной красоты». Поэтому восторженный критик считает «Ганнеле» «центральной пьесой» во всем творчестве драматурга, «торжеством духа»<sup>16</sup>.

Противники реализма захлебываются от похвал, не скупятся на пышные эпитеты и сравнения, изо всех сил пытаются доказать, что «отход от реализма» автора «Ткачей» раскрыл талант Гауптмана. «Ганнеле» сравнивают с произведениями Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, Л. Андреева, ставят выше пьесы А. М. Горького «На дне».

Е. В. Аничков называет «Ганнеле» «новой драмой», «драмой развязки», такого же типа, как пьесы Ибсена, Метерлинка, Штейгера, «На дне» Горького. Под «новыми веяниями» Аничков понимает символизм, доказывая, что реалисты уже отжили свой век, «натурализм» — временная мода, реклама, а «новые веяния» — создание «мыслящего пролетариата из мелкобуржуазной среды, отразившей упадочность гибнущего класса»<sup>17</sup>.

Л. Гурвич отмечает, что в «Ганнеле» Гауптман отходит от натурализма, вводит фантастические и символические элементы, что делает пьесу более совершенной, оригинальной; в ней, с его точки зрения, «тонкое слияние реалистического и сказочного»<sup>18</sup>.

Автор предисловия к полному собранию сочинений Г. Гауптмана 1912 года Е. К. Григорьев, возражая Бальмонту, Венгеровой, подчеркивал, что не видит никакого символизма в «Ганнеле». Ни одно из видений девочки, считает он, «не выходит из круга обычных представлений, данных ей повседневной жизнью. Гауптман упорно держится на земле. Пьеса скорее резко натуралистична»<sup>19</sup>.

Н. К. Михайловский полагает, что «Ганнеле» «может служить образцом чистейшего, тончайшего реализма в своеобразной форме... в ней все жизненно просто, жизненно цельно»<sup>20</sup>.

М. Волошин, резко критикуя перевод «Ганнеле», сделанный Бальмонтом, доказывает, что переводчик «подогнал» пьесу «под мистическое произведение в духе самого Бальмонта»<sup>21</sup>.

М. Могилянский замечает, что в «Ганнеле» Гауптман вернулся к теме, уже разработанной в «Ткачах», т. е. к жгучим социальным вопросам, но сделал это иначе.

«Ганнеле», — по его мнению, — «потрясающая, очень глубокая вещь. Ничего мистического, а тем более символического и декадентского в видениях умирающей Ганнеле нет. В них действительно жизнь и ее впечатления»<sup>22</sup>.

Можно было бы еще привести примеры, характеризующие активное отношение критиков и рецензентов к необычной для того времени драме—сказке Г. Гауптмана, но ничего нового к уже сказанному они не прибавят. Оценка «Ганнеле» зависит от идейно-эстетических позиций ее комментаторов, от их отношения к реализму и символизму, вполне закономерна, например, позиция профессора Евлахова, который выступал противником реализма и доказывал, что искусство—

это «волшебный мир сказки и грез».

Противоречивость оценок связана с противоречивостью пьесы. Первая часть «Ганнеле» написана в духе предыдущих драм Гауптмана. И правы те критики, которые подчеркивали эту преемственность. Бытовые сценки из жизни ночлежки, ее пьяные грубые завсегдаги во многом напоминают описания жизни силезских ткачей. Раздробленность действия на отдельные сценки, детализация обстановки, пристальное внимание к безобразному, жестокому характерны для «новой драмы».

Вторая часть создает новый мир, вводит в царство фантазии. Действие по-прежнему раздроблено на сценки, но все они объединены образом Ганнеле, являющегося следствием ее фантазии. Изменились краски, язык, действующие лица, изменилась сама атмосфера повествования. На смену холоду и уродству, несправедливости и жестокости пришли Доброта, Справедливость, радостные, светлые тона. Символистическим воплощением этой новой, красивой жизни выступает Странник, идейный выразитель христианской морали, воплощающий в себе черты Христа. Образ Странника имеет важное значение в системе взглядов и представлений Гауптмана, который на протяжении всей жизни интересовался фигурой Христа, пытался создать его образ. Религиозность Гауптмана довольно своеобразна и была предметом изучения многих его биографов. Пантеизм драматурга связан с его гуманизмом, с отношением к человеку как части природы. Любое безобразие, в природе или обществе, отвратительно Гауптману, он мечтает о гармонических отношениях между человеком и обществом, человеком и природой. Восхищаясь Христом, Гауптман критически относится к церкви и ее служителям, так как видит в них носителей зла, разрушителей гармонии. Абстрактность, ограниченность мировоззрения Гауптмана, его социальный идеализм, страх перед общественными конфликтами определяют повышенный интерес драматурга к героям, подобным Страннику. Религиозный экстаз Ганнеле, ангелы, уносящие ее в лучший мир, определили мистический пафос пьесы, за который Ф. Меринг справедливо упрекал ее автора. После реалистических «Ткачей» мистицизм и пессимизм «Ганнеле» разочаровывал тех, кто видел в Гауптмане одного из зачинателей пролетарской драматургии. И вместе с тем необычность драмы на фоне серых, унылых, натуралистических произведений привлекала своей чистотой, наивностью, искренним сочувствием к страданиям обездоленных.

Гуманизм сказки вызвал восторженное отношение к ней А. В. Луначарского, заинтересовал К. М. Станиславского, который не только поставил пьесу, но и сыграл в ней роль Странника.

В 1896 году выходит вторая драма—сказка Г. Гауптмана «Потонувший колокол», вызвавшая единодушное восхищение читателей, зрителей и критиков. Пьесу называли шедевром, ее автора сравнивали с Шекспиром, Гете, Шиллером, Ибсеном. Персонажи «Колокола» стали героями карнавалов и литературных пародий. С декабря 1896 года по июль 1897 года драма выдержала 28 изданий, а к 1906 году — 62 издания. Цифры для того времени небывалые.

Три года, отделяющие «Колокол» от «Ганнеле», были трудными в жизни Гауптмана. Его любимое детище — историческая драма «Флориан Гейер» неожиданно для автора провалилась. В «Колоколе» будут строчки, отражающие разочарованность, горечь художника, потрясенного неудачей.

...Повторяю: мне  
не удалось последнее создание  
Искусства моего...  
О, горе мне! Все, чем я жил так страстно, —  
Все оказалось тьмой, безумием,  
Обманом, злом, отравой. Не могу  
Я жить, как прежде...

(Пер. В. Буренина).

К творческим переживаниям прибавились и семейные неурядицы: разочарование в семейной жизни, разрыв с женой. Духовный спад Гауптмана был сильным, хотя неудачи длились недолго: «Ганнеле» в 1895 году получила Грильпарцерскую премию. Но неудовлетворенность художника своим творчеством пронизывает «Потонувший колокол», определяет настроение его героя — мастера Генриха, литейщика колоколов.

Однажды, когда Генрих перевозил свой сотый колокол, воз перевернулся, колокол затонул, мастер сильно расшибся. Очнулся он высоко в горах, среди великолепной, не тронутой человеком природы. В горных высях, где обитают духи, литейщик встретил нежную, поэтичную фею Раутенделяйн, пробудившую в нем великую любовь. Природа и любовь, дивный мир сказок помогают Генриху проникнуть в тайны



подлинного мастерства, раскрывают перед ним смысл жизни творца, величие искусства, далекого от мелочной суеты обитателей долин, от их серых, скучных будней. Горы помогли мастеру понять, что его бывшие творения несовершенны, что даже последний колокол, признанный людьми лучшим, ничтожен:

Тот колокол, который вниз урал,  
Не для высот был создан и не мог  
В вершинах горных отзвук пробуждать.

, (Пер. М. Мелковой)<sup>23</sup>.

Всем своим существом Генрих стремится к вершинам, где возможно настоящее творчество. Он мечтает о том, чтобы «мощь высот в свое искусство влить», «создать игру колоколов». Благодаря новым творческим замыслам, «грудь его свободно дышит», и он «парит над богом и людьми». «Теперь я мастер, и теперь я счастлив», — восторженно восклицает Генрих, создавая колокол вершин, звон которого «ликующий, победный..., миру возвестит рождение дня». (453).

Новый колокол никто не заказывал, и никто не будет за него платить, нет для него колокольни, так как он сам — «игра колоколов..., каких не знали наши колокольни». Перезвон колоколов привлечет толпы людей, «у каждого исторгнув на груди рыданье».

И запоют все песнь,  
Погибшую, забытую давно,  
О Родине, о детстве милом песнь...  
И в каждом сердце разобьется лед,  
А зависть, злоба, ненависть и горе.  
Растают в океане слез горячих (454).

А старый колокол, «отлитый кое-как искусством черни из пороков, злости, тщеславия, желчи и всего дурного», тот колокол, что «в бездну рухнул», «никогда не сможет зазвучать», Следовательно, никогда старая жизнь, думает Генрих, жизнь глупых людей из долины не призовет его. Но потонувший колокол под песком и галькой начал шевелиться и странно звучать, «будто во рту его кровь».

Семья, привычки, пастор требуют от мастера вернуться вниз. Дети приходят к нему с кувшинчиками своих слез. Люди проклинают его новое искусство, считая, что оно «от дья-

вола». Не имея сил сопротивляться, подчиняясь велению долга, крови, Генрих спускается в долину.

Зазвучавший потонувший колокол разбил колдовские чары, окутывавшие литейщика. С ненавистью отталкивает он фею:

Прочь! Я тебя ударю, дух бесовский!  
Распутница! Проклятие тебе!  
Проклятье мне и моему труду!  
...Иду. О боже, сжался! (489).

Генрих спускается к людям, но он сломлен, опустошен. С ужасом он видит, как горит его горная мастерская, его творение, в которое «всего себя вложил..., всю душу».

Беспомощный, жалкий, затравленный, бродит мастер в поисках прежнего счастья, красоты, любви. Литейщик не может понять, как мог он спуститься вниз и «светлую отвергнуть жизнь», как мог бежать от своего творения, как мог он подчиниться звону потонувшего колокола. Перед смертью Генрих мечтает вернуть Раутенделяйн, ее любовь, свою «прекрасную грезу». С прощальным поцелуем фея мастер, слыша «звон солнца», умирает.

Как и в «Ганнеле», в «Потонувшем колоколе» наблюдаем столкновение мечты и жизни, гибель мечты, гибель героя, не способного бороться за свою мечту, за свои идеалы, за свою любовь.

Образ Генриха, человека, ищущего смысл жизни, имеет великих предшественников в литературе: Гамлет, Фауст, Бранд. Символ колокола возник еще в фольклоре и обработан многими художниками: Шиллер, Ницше, Ренан, «Сказание о граде Китеже» и др. Но, несмотря на то, что Гауптман не выступает первооткрывателем, драма—сказка волновала, привлекала к себе внимание. Сказочный материал, народный диалект, описание пышной природы, то доброй, то злой, создавали поэтичность мастерски нарисованного, яркого произведения, «радующего глаз и улаждающего слух», увлекающего фантастическими картинками и грустной историей мастера Генриха.

В «Потонувшем колоколе» Гауптман поставил много злободневных и общечеловеческих проблем, но центральной оставалась судьба художника в обществе, судьба искусства, связь искусства с жизнью, моралью, любовью. В буржуазный век эти вопросы приобретали особую остроту. По мере того,

Как ширился кризис буржуазной культуры — следствие загнивания капитализма, перераставшего в империализм, — тема «искусство и художник в современном мире» раскрывалась все трагичнее. Она нашла свое отражение в «Сильна, как смерть» Мопассана, в романах Драйзера, Лондона, братьев Маннов. Конт или Спенсер, Ницше или Фрейд стояли у колыбели творений писателей конца XIX — начала XX века, но они сумели показать враждебность буржуазного мира подлинному искусству и банкротство художника, не способного порвать со своим агонизирующим классом.

Успех «Потонувшего колокола» нельзя сводить только к красоте стиха и фееричности картин, не следует видеть в нем лишь наивную сказку о злых и добрых духах и о несчастном мастере. В драме имеют место мысли, чувства, переживания и разочарования, созвучные исканиям творческой интеллигенции, растерянной, смятенной под напором социальных бурь переходного времени.

«Потонувший колокол» — символическая драма, в которой каждый образ, эпизод, сцена основаны на глубоких общениях, насыщены мыслью и чувством. Высокий гуманистический пафос пьесы отличает ее от декадентских произведений.

О символизме «Колокола» писал А. В. Луначарский, очень любивший это произведение Г. Гауптмана. «Главным достоинством драмы Гауптмана, — отмечал А. В. Луначарский, — является художественная обобщенность, которую мы не можем назвать иным термином, как символизм»<sup>24</sup>. Подобный символизм критик называет «философией в образах» и относит к нему такие произведения, как «Макбет» Шекспира, «Фауст» Гете, «Потонувший колокол» Гауптмана<sup>25</sup>. Сопоставляя «Потонувший колокол» со «Снегурочкой» А. Н. Островского, Луначарский подчеркивает своеобразие символизма в драме Гауптмана: «В «Снегурочке» за поэтически-наивной фабулой не скрывается ничего, здесь — символическое изображение внутреннего смысла и мук творчества, борьбы и совести»<sup>26</sup>.

Фольклорная стилизация в «Потонувшем колоколе» типична для символизма. Теоретики символизма отмечали, что «современная стилизация ведет к прославлению личного стиля художника... считали, что чужой мотив — символ своих переживаний»<sup>27</sup>. Стилизация фольклора у декадентов «модернизировала» фольклор, наполняла его «новым содержанием», т. е. превращала «чистые и прозрачные аллегории народных сказок в темные, туманные символы»<sup>28</sup>.

В отличие от декадентов Гауптман искренне любит и почитает народное творчество и потому сумел сохранить гуманизм, ясность, свежесть, наивность народных преданий. Этим объясняется тот факт, что даже самые горячие противники символизма восхищались высоким искусством драмы—сказки Гауптмана.

Спор между сторонниками и противниками символизма вызвал дискуссию о переводе «Потонувшего колокола», сделанном Бальмонтом. Например, одни считали, что перевод этот был «блестящим»<sup>29</sup>, что Бальмонт «оправдал надежды» публики<sup>30</sup>, другие иронически замечали, что «Колокол» мастера Генриха не звонит, а звенит как бальмонтковский колокольчик»<sup>31</sup>. М. Волошин выступил с гневной статьей «В защиту Гауптмана», в которой подробно останавливается на всех неточностях и неудачах бальмонтского перевода»<sup>32</sup>.

Образ одинокого героя, творческой личности, также входит в эстетику символистов: «Только одинокий художник может создать нечто новое в наше время, поэтому в «Неотлитом колоколе» видели «потрясающую драму избранных натур», а Гауптмана называли «певцом одиноких»<sup>33</sup>. Причисление мастера Генриха к «избранным натурам» привело к многочисленным параллелям между героем Ницше и героем «Колокола». Имеются специальные работы, посвященные сопоставлению драмы Гауптмана с учением Ницше»<sup>34</sup>.

Вопрос о ницшеанских мотивах в «Колоколе» настолько сложный, что его почти невозможно решить однозначно.

Современный исследователь творчества Гауптмана Е. М. Мандель считает, что «Гауптман относится к тем художникам, которые не принимают Ницше»<sup>35</sup>. Имеются высказывания самого Гауптмана о том, что у него к Ницше «определенное чувство отчужденности». Мы не беремся решать этот вопрос, но предполагаем, что если даже философия Ницше вызывала у Гауптмана субъективно-критические оценки, то объективно идеи Ницше не могли не проникнуть в произведения драматурга девяностых годов, тем более в символическую драму—сказку, созвучную исканиям Ницше. Например, А. В. Луначарский считал, что Ницше повлиял на Гауптмана<sup>36</sup>. Да и сам Е. М. Мандель в упомянутой книге отмечает, «в 90-е годы Гауптман не мог не откликнуться на философию Ницше»<sup>37</sup>.

В тридцатые годы исследователи творчества Гауптмана тоже отмечали, что «Потонувший колокол» — произведение «чисто символическое, проникнутое духом ницшеанства, индивидуализма»<sup>38</sup>.

А. В. Луначарский, объясняя воздействие идей Ницше на драму Гауптмана, пишет: «В «Потонувшем колоколе» Гауптман, отчасти опираясь на идеи и эмоции Ницше, подымается очень высоко в том направлении, в котором тянулись души русской передовой молодежи». Эти «идеи и эмоции», — продолжает крики, — прежде всего относятся к критике мещанства («мы стремились к героизму и ненавидели мещанскую косность»), поэтому в «Колоколе» молодежь не только сочувствовала стремлениям Генриха в высь, но и сознавала страшную опасность мертвой руки в глубине озера, страшную ядовитость холодных слез, выплаканных близкими»<sup>39</sup>.

Мы намеренно позволили себе привести большую цитату, раскрывающую, как нам думается, причины воздействия идей Ницше на «Колокол» и популярности драмы.

Нельзя не отметить, что ницшеанские идеи в какой-то степени привлекали к «Потонувшему колоколу» внимание русских символистов, определили их высокую оценку пьесы. Символизм, декадентство и ницшеанство пришли в Россию почти одновременно, и Гауптмана считали талантливым выразителем данных течений. Имя драматурга довольно часто мелькает в символистских изданиях («Жизнь», «Весы»). Бальмонт перевел не только «Ганнеле», но и «Потонувший колокол».

В критике начала века литературу разделили на певцов «долин» и певцов «гор». Если к представителям «долин» относили Чехова, то Гауптман, как и Ницше, был «певцом гор»<sup>40</sup>. Абстрактный идеал горы, обители «свободного духа» — проходит через всю европейскую литературу указанного периода, и, безусловно, связан с книгами немецкого философа. Гауптман использовал данный популярный мотив в «Потонувшем колоколе», чтобы показать трагедию художника в буржуазном мире. Мастер Генрих произносит речи, созвучные известным афоризмам Заратустры. Отношение самого Гауптмана к рассуждениям Генриха, Виттихи неясно, поэтому трудно сделать доказательный вывод: осуждает автор подобные настроения своих героев или разделяет их.

Мы ни в коей мере не собираемся сопоставлять Генриха и Заратустру. Более того, подчеркиваем, что литейщик отличается от героев декаданта. Генрих мечтает стать сильным, возвыситься над людьми в своем мастерстве, но он добр, мягок, человечен и восстает не против рода человеческого, а против обывателей, их мелочности и злобы, которые убивают подлинное искусство, мысли, чувства. В этом он пере-

кликается с Заратустрой. Вероятно, это имел в виду А. В. Луначарский, когда писал, что Гауптман лишь «отчасти» использовал идеи Ницше.

Вся сложность «ницшеанской проблемы» «Колокола» заключается в его пятом акте. Если б Гауптман закончил драму четвертым актом, когда Генрих услышал звон потонувшего колокола и пробудился от колдовских чар, проклял свою любовь, себя, свой труд, тогда можно было б, не сомневаясь, сказать, что Гауптман развенчал ницшеанство своего героя. Не потому ли некоторые критики считают, что не нужен драме и Гауптману пятый акт, мешает он им. Но пятый акт существует. В нем рассказывается о том, что Генрих, спустившись в долину, не может в ней жить, не находит себе места. Он ищет свою фею, свою нежную и прекрасную Раутенделяйн, не зная того, что его проклятия убили ее, заставили уйти к мерзкому Водяному, стать холодной русалкой. Когда Генрих увидел, что его возлюбленная никогда к нему не вернется, он раздражается новыми проклятиями и на этот раз уже прокликает тех, кто заставил его спуститься вниз, кто поджег его творения, кто сломал ему крылья, но

Что прошло, того уж не вернешь.

Тебе к высотам больше не подняться.

Ты был побег могучий и прямой;

Но сильный,—ты бессильным оказался,

Ты званым, был, но и збранным не стал.

(Выделено нами. — А. С.)

Так старая Виттиха объясняет Генриху его трагедию. С ее точки зрения, Генрих — конченный человек, во всяком случае мастером-творцом он быть не может, так как он «избранным не стал». Подлинный мастер — избранник, презирающий людей, «овечье стадо», сверхчеловек. Слова Виттихи повторяют известные идеи Заратустры, а Гауптман ничего им не противопоставляет. Да, умирающий Генрих видит солнце, о котором мечтал. Но кто помогает ему увидеть солнце? — Раутенделяйн, дитя гор, символ возвышенной красоты, любви, поэзии, обитающий вне человеческого общества.

«Защищая» Гауптмана от Ницше, критики ссылаются на народность драматурга, которая помогла ему избежать идей модного философа.

Проблема народности в творчестве Гауптмана — тема специального исследования. Сам Гауптман под народностью

понимал доступность произведений массам, поэтому часто прибегал к диалекту, народным преданиям, чтобы любой «крестьянин мог это с интересом читать».

Однако нельзя забывать, что Гауптман все-таки был далек от народа и знал его жизнь «со стороны». Это сказалось и в драме «Ткачи», и во всем творчестве Гауптмана. Он не дифференцировал народ, не подходил к нему с классовых, исторических позиций, хотя это было время не братьев Гримм. Поэтому трудно согласиться с теми критиками, кто видит, например, в возчике Геншеле выражение лучших черт народа. Бесспорно, Геншель фигура самобытная, цельная, но разве он типичен для немецкого народа, давшего миру Маркса, имевшего к тому времени сильную социалистическую партию?!

Думается, что отношение драматурга к фольклору напоминает романтиков, которые тоже собирали и обрабатывали, фольклор. Вероятно, с этим связано имеющееся в критике определение драм—сказок Гауптмана как романтических произведений.

В «Потонувшем колоколе» отражены народные предания, народный диалект. Мы уже отмечали, что гауптмановская стилизация фольклора отличается от декадентской, но тем не менее это стилизация. Что же касается идей, проблем драмы, то они прежде всего связаны с исканиями творческой интеллигенции. В широком смысле в «Колоколе» отражены принципы народности, в каком их характеризует Г. Манн: «На первый взгляд герои его пьес — это чистая поэтическая выдумка; но взгляните повнимательнее: рожденные фольклором... пьесы несут свои идеи обратно в народ»<sup>41</sup>.

Народность подчас трактуется слишком широко, отождествляется с демократизмом. При всей близости этих понятий нельзя считать их равнозначными. Народность, как ее определяет В. И. Ленин, это более высокая, более зрелая форма демократизма. В битве двух культур Гауптман на стороне демократической культуры, но до подлинной народности он не поднялся. Точно также не следует говорить о народности Т. Манна, Л. Фейхтвангера. Полагаем, что в подобных случаях мы сталкиваемся с демократическими тенденциями, но не народными.

Общеизвестно, что мировоззрение Гауптмана складывалось под воздействием просветительства. От просветителей он воспринял и идеи демократизма, которые, как и у его великих учителей, оставались ограниченными идеалами «треть-

его сословия». Но если у просветителей эта ограниченность была исторически обусловлена, то у Гауптмана она явилась тормозом в овладении передовыми теориями своего времени. Демократизм Гауптмана помешал ему стать последователем Ницше, но не уберег его от воздействия отдельных положений философии Ницше, тем более, что и сам Гауптман, и его герои — порождение среды, вскормившей ницшеанство и воспринявшей его.

Подтверждением связи мировоззрения и творчества Гауптмана с ницшеанскими идеями явилась следующая драма— сказка «А Пиппа танцует», написанная в 1906 году. В этом же году она была поставлена в Лессинг-театре и «вызвала восторг одной части зрителей и шумные протесты другой»<sup>42</sup>.

Гауптман довольно оригинально определил жанр нового произведения: драмо-фантазия. Если в «Потонувшем колоколе» больше сказочности, чем в «Ганнеле», сильнее ощущается символизм, то новое детище драматурга сама фантазия, и символизм в ней представлен в наиболее полной форме.

В. И. Ленин отмечал, что фантазия «есть качество величайшей ценности», и «отдавать ее только в собственность романтизма или символизма в принципе неверно, фантазия может быть средством художественного постижения и освоения мира»<sup>43</sup>.

Если сопоставить «Потонувший колокол» и «А Пиппа танцует», то перед нами предстанут два типа фантазии, о которых пишет В. И. Ленин. В «Колоколе» фантазия — средство художественного освоения и постижения действительности, она связана с реализмом, а в драмо-фантазии — откровенный уход от реальности в туманный, призрачный мир странной фантазии, фантазии декадентов.

«Совершенно символическая» «Сказка стеклянного завода», как называют пьесу «А Пиппа танцует», представляет собой произведение довольно сложное для восприятия и понимания. Действие происходит в родной для Гауптмана Силезии, в горах, где уже совершались чудеса, описанные в «Потонувшем колоколе». Это те и не те горы. В них нет светлой воздушности, веселой красоты.

Мрачные, холодные, они определяют колорит пьесы, ее фон. Описание убогой корчмы напоминает сцены из «Ганнеле». В корчме собрались директор и служащие стеклянного завода, дровосеки. Они коротают время за картами. Один



из игроков, итальянец Тальянцо, шулер, помышляющий только о выгоде. Чтобы отвлечь внимание игроков, Тальянцо будит свою юную дочь Пиппу и заставляет ее танцевать. Яркая красота девушки полнее раскрывается в танце и всех покоряет.

Тема любви — одна из ведущих тем в драмо-фантазии. Пиппу любит несколько человек, каждый из которых видит в ней воплощение своего желания, своей мечты, своего идеала. Для пресыщенного, инфантильного директора красавица-итальянка — развлечение. Он не способен на сильное чувство. Ему противопоставлен старый стеклодув Гуна, чувство, которого огромно и страшно в своей стихийной необузданности. Любовь для Гуна и радость, и мучение, и смысл жизни. В этой любви умудренного жизненным опытом рабочего человека борются чувственность с утонченностью художника, мечтающего любовью преобразовать мир, сделать жизнь гармоничной. Без любви нет для него жизни. Наивность и требовательность Гуна определяют трагический пафос его характера.

Пиппа любит юного-подмастерья Михеля и любима им. Михель напоминает средневековых странствующих художников, вагантов. Это восторженный, любознательный мечтатель, для которого любовь — поэзия, греза, символ самого прекрасного и удивительного в мире. Любовь и искусство едины. Михель воспринимает Пиппу как часть ее танца, а танец — как часть Пиппы. Перед искусством бессильны злоба, похоть и сама смерть. Поэтому Михель не верит в смерть Пиппы, так как любимая живет в высоком искусстве танца, в красоте природы, в музыке. Отсюда, вероятно, и название пьесы: «А Пиппа танцует», даже вопреки смерти. Это звучит как утверждение жизни, бессмертия искусства.

Драмо-фантазия переключается со «Снегурочкой»: любовь, приносящая счастье, убивает Пиппу.

Оптимистические мысли Михеля отнюдь не определяют тональность драмы, она является глубоко пессимистическим, безрадостным произведением.

«Образчик чисто символического творчества», на который оказали влияние Ницше и Шопенгауэр» — таково было мнение почти всех критиков<sup>44</sup>.

Ф. Меринг полностью разделяет мнение критиков, утверждающих, что «не стоит углубляться в эту заумную неразбериху, этот символический бред, этот пустой, раздутый ска-

зочный мешок». Он резко отзывается об «искусственном, напыщенном языке пьесы»<sup>45</sup>.

Думается, что Ф. Меринг на этот раз прав. При всем уважении к А. В. Луначарскому, трудно понять, почему человек, обладающий тонким, художественным вкусом, считал драмо-фантазию «гениальным произведением» Гауптмана, самой очаровательной вещью в его богатой сокровищнице»<sup>46</sup>.

Русская критика откликнулась на «Пиппу» рядом статей, в которых отмечалось, что сказки Гауптмана «поражают прежде всего одною своеобразием, резко отличающей их от обычных сказок». Это своеобразие происходит оттого, что в драмах—сказках немецкого драматурга фантастические, ирреальные герои действуют в обычных реальных обстоятельствах<sup>47</sup>.

Отмечалась религиозность пьесы, ее богоискательские мотивы.

К драмам—сказкам Гауптмана относятся пьесы «Эльга» и «Гризельда», хотя по методу изображения событий, раскрытию характеров героев они мало похожи на предыдущие произведения. «Эльга» была написана в 1896 году, в один год с «Потонувшим колоколом», но впервые поставлена на сцене в 1905 году.

Сюжет представляет собой обработку новеллы австрийского писателя Ф. Грильпарцера «Сандомирский монастырь». Драма напоминает «черные романы». Действие происходит в Польше, в старинном, мрачном монастыре с древними башнями и круглыми стенами. Когда-то вокруг зеленели и тучными поля, а в замке царили веселье и радость. Безмерно счастлив был владелец замка, сиятельный граф Старшенский. Счастливым его делала любовь к красавице Эльге. Любовь и сгубила его, так как Эльга давно любила своего кузена Огинского, с которым ее разлучили политические распри и нищета. Выйдя замуж за богатого и знатного господина, Эльга продолжала встречаться со своим нареченным. Тайная связь была раскрыта. Рухнуло счастье, замок превратился в мрачный монастырь, а его владелец в монаха. В пьесе воспевается любовь и вместе с тем грозно звучит предостережение: нельзя строить жизнь только на любви.

Основной конфликт пьесы: столкновение аскетизма с чувственной страстью.

Критика отмечала избитость фабулы, но «в обрисовке характеров, в психологии любви, ревности, измены, сказался прежний Гауптман, что отчасти испустило бездоказатель-

ность анекдота-фабулы и отсутствие драматизма в постановке вопроса»<sup>48</sup>.

Сильный характер Эльги привлек внимание В. Комиссаржевской, которая поставила драму и блестяще сыграла роль Эльги.

Рецензенты восторженно отзывались на постановку нового произведения Гауптмана, имевшего «довольно неожиданный шумный успех»<sup>49</sup>

Любви посвящена и драма «Гризельда», над которой Гауптман работал в 1908—1909 годах. В основу пьесы положена немецкая легенда, которая давно привлекала внимание поэтов мировой литературы, в частности Д. Боккаччо, Г. Сакса.

В отличие от «Эльги», которую Гауптман написал за несколько дней, над «Гризельдой» он работал долго, сжигал рукопись.

Гризельда, дочь бедного пьемонтского крестьянина, поражает красотой и смелостью маркграфа. Гризельда — истинная дочь своего народа, веселая, независимая. Узнав, что незнакомец, попросивший воды, сам маркграф, девушка строптиво отказывает ему в просьбе, а затем отвергает его любовь. Только после настойчивого ухаживания маркграф добивается согласия Гризельды стать его женой. Покорная, любящая жена разочаровывает своего господина, вызывает недоверие, ревность. Ульриху милее прежняя, своенравная Гризельда. После бурных сцен жена возвращается домой, вновь обретает свой прежний облик, а это возвращает ей любовь мужа и господина.

Гауптман ввел в пьесу комические элементы, которые отличают ее от мелодраматической, мрачной «Эльги». Гризельда и Эльга — женские образы, построенные на контрасте.

Пьесы эти не отличались ни оригинальным сюжетом, ни литературными художественными приемами и в основном прошли незаметно. Образы героинь, особенно Эльги, привлекали провинциальных актрис, и в театральной хронике различных журналов («Артист», «Артистический мир», «Рампа и жизнь» и др.) встречались сообщения о постановке пьес в различных городах России.

Пессимистические, мистические элементы в произведениях автора «Потонувшего колокола», так привлекавшие внимание декадентов, свидетельствовали о некоторой ограниченности мировоззрения Гауптмана, не сумевшего преодолеть

в себе иллюзии класса, к которому он принадлежал и который вызывал его горькие размышления о жизни, о будущем. Но не отчаяние и печаль сделали драмы Гауптмана популярными и любимыми среди читателей и зрителей. Отношение русской критики к драмам—оказкам Гауптмана красноречиво показывает, что интерес читателей и прогрессивной печати к «новой драме», к новаторским исканиям немецкого драматурга связан с гуманистической направленностью его творчества, с обличениями пороков буржуазного мира.

«Величие, доброта и веселость» Гауптмана определили его место в мировой литературе, сделали его «первым писателем Германии»<sup>50</sup>, одним из любимых зарубежных драматургов в России.

<sup>1</sup> Т. Сильман, Г. Гауптман. К 100-летию со дня рождения. «Иностранная литература», 1962, № 11, стр. 26.

<sup>2</sup> «Вестник иностранной литературы. Из заграничной хроники. Новейший мистицизм на сцене», 1894, № 3, стр. 278.

<sup>3</sup> Произведения Гауптмана быстро стали переводить на иностранные языки. Например, «Ганнеле» и «Потонувший колокол» были переведены на латвийский язык в 1898 г., на украинский — в 1899, на армянский — в 1901 г., на эстонский в 1902 г., на белорусский в 1905 г. и т. д.

<sup>4</sup> «Вестник иностранной литературы». Из заграничной хроники. Новейший мистицизм на сцене. 1894, № 3, стр. 280.

<sup>5</sup> Г. Гауптман, Ганнеле. Фантастические сцены в 2-х частях. СПб., 1894, стр. 11.

<sup>6</sup> Следует отметить, что в данный период в русской литературе появляется немало подобных «утешительных» произведений: «Притчи» Л. Н. Толстого, «Мальчик у Христа на елке» Ф. М. Достоевского, «Птенцы последнего слета» А. Ф. Писемского, «Сон Макара», В. Г. Короленко и др.

<sup>7</sup> А. И. Богданович. Годы перелома. 1895—1906 г. «Мир божий», СПб., 1908, стр. 14.

<sup>8</sup> Е. В. Аничков. Новые образы и старые мнения. «На дне» Горького и современная драма. «Вестник знания», 1903, № 3.

<sup>9</sup> Г. Брандес. Литературные характеристики. Киев, 1903.

<sup>10</sup> Б. Маршалль. Литературные портреты. СПб., 1903.

<sup>11</sup> Ф. Меринг. Литературно-критические статьи, «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 383.

<sup>12</sup> Л. Шепелевич. Наши современники. СПб., 1904, стр. 105.

<sup>13</sup> А. Н. Михайловский. Отклики, т. I, СПб., 1904, стр. 104.

<sup>14</sup> Полное собрание сочинений Г. Гауптмана. Издание С. Скимунта, М., 1905, стр. 10.

<sup>15</sup> А. Евлахов, Г. Гауптман. Путь его творческих исканий.

Ростов-на-Дону, 1917.

<sup>16</sup> З. Венгерова. Литературные характеристики, т. I, СПб., 1897, стр. 293, т. 3, 1910, стр. 61.

<sup>17</sup> Е. В. Аничков. Распад. СПб., 1908, стр. 9—11.

<sup>18</sup> Л. Гурвич. Новости иностранной литературы. «Жизнь», 1900, № 2, стр. 377.

<sup>19</sup> Полное иллюстрированное собрание драматических произведений Г. Гауптмана в 2-х томах. С.-Петербург—Киев—Одесса, 1912, т. 1, стр. 10.

<sup>20</sup> Н. К. Михайловский. Отклики. СПб., 1904, стр. 105.

<sup>21</sup> М. Волошин. В защиту Гауптмана. «Русская мысль», 1900, № 5, стр. 195.

<sup>22</sup> М. Могилянский. Несколько слов о Гауптмане. СПб. 1901.

<sup>23</sup> Г. Гауптман. Потонувший колокол. Пьесы, т. I, «Искусство», М., 1959, стр. 424. В дальнейшем все цитаты из драмы приводятся по этому изданию.

<sup>24</sup> А. В. Луначарский. Этюды. М.—П., 1922.

<sup>25</sup> Подробно об отношении А. В. Луначарского к символизму см. в статье А. Л. Спектор «Г. Гауптман в оценке А. В. Луначарского», в сб. «Писатель и литературный процесс», Душанбе, 1974.

<sup>26</sup> А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. I, М., 1958, стр. 59.

<sup>27</sup> С. В. Аничков. Реализм и новые веяния. Распад. СПб., 1908, стр. 33—34.

<sup>28</sup> А. Л. Дымшиц. Предисловие. Гауптман. Пьесы, т. I, «Искусство», М., 1959, стр. 14.

<sup>29</sup> Л. Ю. Шепелевич, Г. Гауптман. Критика и библиография. «Образование», 1903, 4, стр. 126.

<sup>30</sup> Е. Деген. Гауптман. «Мир божий», 1900, 5, стр. 87.

<sup>31</sup> В. Львов-Рогачевский. Лирика современной души. «Современный мир», 1910, 6, стр. 2.

<sup>32</sup> М. Волошин. В защиту Гауптмана. «Русская мысль», 1900, № 5, стр. 193—200.

<sup>33</sup> Вещий Боян. Возрождение идейного искусства. Г. Гауптман, его драматические сказки. «П. К.», М., 1898.

<sup>34</sup> А. Роде. Гауптман и Ницше. К объяснению «Потонувшего колокола», М., 1902.

<sup>35</sup> Е. М. Мандель, Гауптман. Драматургическое творчество конца XIX — начала XX века. Саратов, 1972, стр. 10.

<sup>36</sup> А. В. Луначарский. Этюды. М.—П., 1922.

<sup>37</sup> Е. М. Мандель, Гауптман. Саратов, 1972, стр. 80.

<sup>38</sup> Д. А. Горбов. Предисловия, комментарии. Гауптман. Избранные драмы. М.—Л., 1930, стр. 15.

<sup>39</sup> А. В. Луначарский. «Гауптман в России», «Культура театра», 1922, 1/2, стр. 3.

<sup>40</sup> Н. Минович. Трагедия обыденной жизни в современной драме. Драммы Гауптмана и Чехова. «Вестник воспитания», 1902, 3, стр. 179.

<sup>41</sup> Г. Манн. Поэт-избранник. Сочинения, т. 8, ГИХЛ, М., 1958, стр. 249.

<sup>42</sup> «Весы», летопись; 1905, 12, стр. 93.

<sup>43</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 125.

<sup>44</sup> Е. К. Григорьев. Предисловие к Полному иллюстрированному собранию драматических произведений Г. Гауптмана в 2-х томах. С.-Петербург—Киев—Одесса, 1912, т. 2, стр. 20.

<sup>45</sup> Ф. Меринг. Литературно-критические статьи, «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 395.

<sup>46</sup> А. В. Луначарский. К вопросу о репертуаре, т. 1, стр. 172. «Гауптман в России», «Культура театра», 1922, 1/2, стр. 2.

<sup>47</sup> С. Рафалович. «А Пиппа пляшет», сказка в 4-х действиях. Г. Гауптмана. «Весы», 1906, № 2, стр. 62.

<sup>48</sup> С. Рафалович. Хроника. «Весы», 1905, 4, стр. 74.

<sup>49</sup> Артур Лютер. Немецкая литература в 1905 году. «Весы», 1905, стр. 65.

<sup>50</sup> Т. Манин. Письма. «Наука», М., 1975, стр. 36—37.

*В. А. Мысляков*

## **ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ СКАЗОЧНОГО ЦИКЛА САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА**

Сказки занимают в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина видное место, увенчивая его яркую сатирическую деятельность. В них рельефно представлены не только магистральные темы щедринской сатиры, но и ее характернейшие художественные формы. Написанные зрелым мастером (главным образом, на последнем этапе творческого пути) и отличающиеся предельной степенью художественного совершенства, сказки привлекали и будут привлекать к себе внимание читателей и исследователей.

В специальной литературе об этой части щедринского наследия содержится немало верных, интересных суждений, выводов и наблюдений. Вместе с тем приходится признать, что не все вопросы, в особенности связанные со спецификой художественной природы сказок Салтыкова-Щедрина, получили достаточное освещение; не бесспорны к тому же предлагаемые решения некоторых из них.

Указать на имеющиеся в литературе о «Сказках» дискуссионные или же недостаточно, на наш взгляд, аргументированные положения, подчеркнуть необходимость дополнительного исследовательского внимания к отдельным уже поставленным щедриноведами проблемам — в этом видит свою задачу автор настоящей работы.

### **1.**

Прежде всего, не решен, думается, окончательно вопрос о жанровой природе произведений, входящих в сказочный цикл. Самым распространенным, пожалуй, является стремление сблизить щедринскую сказку с басней, определить ее (сказку) как басню в прозе.

«Однажды он вполне воспользовался архаической формой Езоповой басни, в своих «Сказках», где с удивительным

мастерством рисовал своих зоологических героев и в их приключениях давал печальные эпизоды из жизни человеческого общества»<sup>1</sup>, — писал о Салтыкове—сказочнике А. Н. Пыпин. В статье-предисловии «Русский юмор» С. М. Степняк-Кравчинский, говоря о щедринских произведениях, переведенных на английский язык, замечает: «Две другие — басни» «Самоотверженный заяц» и «Орел-меценат»<sup>2</sup>.

Если в приводимых высказываниях не акцентируется внимание специально на жанровой природе щедринских сказок, то в статье И. Эйгеса «К вопросу об эволюции басни, как жанра» это сделано прямо: «...истинную оценку и полноту значения сказки Салтыкова приобретают, только будучи рассмотрены как басни; относясь же к ним, как к сказкам, мы не можем побороть в себе, как бы мы ни ценили их, некоторое чувство неудовлетворенности, досады, недоумения»<sup>3</sup>.

Автору книги «Мастерство Крылова-баснописца» Н. Л. Степанову принадлежат следующие высказывания: «Гениальный русский сатирик Салтыков-Щедрин использовал басенный жанр в новом, своеобразном преломлении. Пользуясь в своих сказках образами басен Крылова, Салтыков-Щедрин расширил границы басенного жанра»<sup>4</sup>.

«Продолжая традиции Крылова, Салтыков-Щедрин в своих баснях—сказках создавал не отвлеченные аллегории, а типические характеры»<sup>5</sup>.

В содержательном исследовании А. С. Бушмина «Сказки Салтыкова-Щедрина» не ставится задача строгого жанрового определения щедринской сказки. Однако, рассматривая вопрос о соотношении ее с традицией русской литературной сказки, исследователь также полагает, что «та литературная традиция, к которой восходит щедринская сказка, это не столько традиция сказки, сколько басни»<sup>6</sup>.

Несмотря на многочисленность и авторитетность подобных высказываний, вопрос этот не представляется решенным до конца. Если в какой-то мере и оправдано сближение щедринской сказки с басней и даже определение ее как «басни в прозе», то это распространяется далеко не на все произведения, входящие в сказочный цикл (см., например, «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик», «Пропала совесть», «Праздный разговор», «Дурак»).

Наибольшее основание для сближения с басней дают сказки Салтыкова-Щедрина, написанные в форме животного эпоса. Однако, при ближайшем рассмотрении оказывается,



что в антропоморфических образах животных басни «компромисс между людскими и звериными свойствами»<sup>7</sup>, определенный традицией, как правило, выступает в выдержанной поэтической аллегории. Этой выдержанности аллегорий нет в щедринских сказках. Здесь мы видим постоянные переходы, переключения из мира животных в мир человека. «Образы сказок Щедрина стремятся не к компромиссу, а к раздвоению, к разрыву между «звериным» и «человеческим»<sup>8</sup>.

Помимо этого, щедринская сказка является более развернутым художественным произведением, чем басня. Шире, чем в басне, круг действия, полнее дана характеристика основных действующих лиц<sup>9</sup>.

Следует учитывать и то, что некоторые из щедринских сказок имеют как бы дополнительные жанровые особенности. О специфике их жанровой природы свидетельствуют подзаголовки-указатели, например: «Приключение с Крамольниковым» — «сказка-элегия»; «Гиена» — «поучение»; «Деревенский пожар» — «ни-то сказка, ни-то быль»; «Христова ночь» — «предание»; «Путем-дорогою» — «разговор»<sup>10</sup>.

Исходя из ярко выраженной специфики сказок Салтыкова-Щедрина, некоторые исследователи, например, А. Десницкий отказываются вообще включать их «в какой-нибудь установившийся, определенный литературный жанр»<sup>11</sup>. А. Десницкий предлагает в целях «точного жанрового определения» говорить о них, «как о «Щедринских сказках», начиная «кавычки перед фамилией писателя»<sup>12</sup>.

Сопоставление исследователями сказок Салтыкова-Щедрина с предшествующей и современной сатирику литературной сказкой, с народной сказкой действительно показало, что щедринские сказки явление чрезвычайно оригинальное, не противореча поэтике и литературной, и народной сказок, они в своем построении прямо не следуют ни тем, ни другим<sup>13</sup>.

Оригинальность «Сказок» находится в прямой связи с оригинальностью всего творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина. И здесь сказался тот свободный подход к форме, который вообще присущ писателю и которым обусловлено наличие в его творчестве своеобразных, лишь ему свойственных жанров.

В этом отношении щедринские сказки настолько же сказки, насколько, скажем, щедринские романы — романы в традиционном представлении. Сказки «вызревали в недрах» самой щедринской сатиры (Бушмин), они многими идейно-ху-

дожественными нитями связаны с остальными произведениями писателя. Прежняя сатира Салтыкова-Щедрина представляла в сказке как бы в «экономной форме»<sup>14</sup>, в форме «сатирических миниатюр»<sup>15</sup>.

И все же, несмотря на ярко выраженную самообытность щедринских сказок, думается, нет необходимости ставить под сомнение их принадлежность к сказочному жанру (в русле которого, что бы ни говорить, они осознавались самим писателем), рассматривать их особняком или причислять исключительно к басенному творчеству. Будучи подлинным новатором в вопросах жанра, Салтыков-Щедрин творчески использовал традиции своих предшественников. И в данном случае им мастерски усвоены и преломлены традиции народной и литературной сказок с учетом достижений — в плане общественных и моральных обличений — в басенном творчестве. Оставаясь в жанровом отношении **сказкой**<sup>16</sup>, щедринская сказка отличается предельной силой «оскорбления зла» (Чернышевский), интенсивностью и остротой социально-политического и нравственного критицизма. Она сказка **сатирическая**.

## 2.

В дополнительном внимании, на наш взгляд, нуждается и такой, часто затрагиваемый исследователями вопрос, как «Салтыков-сказочник и цензура». Весьма распространенным здесь является мнение, согласно которому щедринские сказочные аллегории и самый жанр сказки произросли исключительно на почве упорной борьбы сатирика с цензурой.

Признавая определенную роль цензурного фактора в развитии и совершенствовании щедринского иносказания, мы считаем однако явно упрощенным объяснение выбора писателем сказочной формы соображениями противощензурной маскировки. Схема исследовательских умозаключений такова: Салтыков-Щедрин старался проводить в сознание читателя идеи, но этому мешала цензура; для обмана ее сатирик и прибегнул к сказочной форме. Такой вывод, думается, оставял бы сомнение даже при условии, если б Салтыков-Щедрин в продолжение всей своей тридцатилетней сатирической деятельности ничего бы кроме сказок не писал...

Но послушаем исследователей:

«Аллегорическая, иносказательная форма выражения predeterminedena «Сказкам» цензурными требованиями», — утвер-

ждает А. Десницкий<sup>17</sup>. К сказочной форме, по мнению этого исследователя, сатирик прибегнул как к «лазейке» для проведения своих идей через цензурное ведомство»<sup>78</sup>.

В этом же направлении развивается мысль Д. Политико: «Жанр сказки был особенно необходим писателю..., так как «эзоповский язык» и внешне-сказочная форма позволяли Салтыкову-Щедрину проводить революционно-демократические идеи сквозь препоны и рогаки цензуры»<sup>19</sup>.

Приведя выдержку из доклада цензора о «Сказках», в котором тот прямо выражал свое понимание истинного смысла последних, И. Рябов тоже начинает варьировать вышеозначенный мотив:

«Цензоры были озадачены сказками из жизни рыб, птиц, домашних животных, лесных зверей. Щедрин сбивал их с толку своими сюжетами»<sup>20</sup>.

Но если был «сбит с толку» искусственный читатель-цензор, то что же в этом случае испытывал читатель массовый, рядовой?

«Он (Щедрин — В. М.), — не самым удачным образом устраняет намечающееся противоречие В. Денисов, — был блестящим мастером такого эзоповского языка, который маскировал мысль от царской цензуры, но в то же время делал ее вполне прозрачной для читателя»<sup>21</sup>.

В некоторых исследованиях справедливо указывалось уже на очевидную недостаточность, односторонность сведения щедринского стиля только лишь к «эзоповской» манере, т. е. к вынужденному инскоказанию»<sup>22</sup>. Их авторы советуют различить в иноказательном слого сатирика и так называемую «остроумную манеру писать» — манеру, обусловленную природой самого дарования Салтыкова-Щедрина, а отнюдь не внешне-цензурным фактором. Сатирическому произведению вообще свойственно аллегорическое, насыщенное иронией, всевозможными иллюзиями и недомолвками «письмо». Последнее, разумеется, могло выполнять и функцию противоцензурного щита, но более значительным в нем представляется все же момент сатирического живописания»<sup>23</sup>.

Сам Салтыков-Щедрин не был склонен преувеличивать маскировочно-спасительное начало сказочной формы, заранее предполагая, что некоторым его сказкам будет весьма трудно, а то и вовсе невозможно перешагнуть цензурный барьер»<sup>24</sup>.

Цензура и впрямь не обманывалась сказочной формой. Так, в докладе цензора отмечалось: «То, что Салтыков на-

зывает сказками, вовсе не отвечает своему названию; его сказки — та же сатира, и сатира едкая, тенденциозная, более или менее направленная против общественного и политического нашего устройства. В них предаются осмеянию не только пороки, но и установленные власти, и высшие сословия, и установившиеся национальные привычки»<sup>25</sup>. Цензоры не заблуждались в отношении Салтыкова-Щедрина, усматривая в нем писателя крайне «тенденциозного», «вредного» и чиня всевозможные препятствия публикации его произведений, в том числе и сказок<sup>26</sup>. Все, что выходило из-под пера сатирика, зарекомендовавшего себя непримиримым противником самодержавия, привлекало особое внимание чиновников цензурного ведомства. Любопытен такой факт. Цензура запретила Салтыкову-Щедрина издание сказок дешевыми брошюрами для массового читателя<sup>27</sup>, а незначительно переделанная для народного издания двумя студентами Московского университета — М. А. Островским, сыном драматурга, и Н. Н. Луженовским сказка «Пропала совесть», без указания на источник, была допущена к печати, несколько урезанная цензором<sup>28</sup>. При таком обостренном внимании к фамилии Щедрина сказочная форма — слишком прозрачное покрывало, чтобы возлагать на него функцию маскирующего занавеса, возводить к нему самый генезис жанра<sup>29</sup>.

Оставляя в стороне другие аспекты проблемы, подчеркнем, что возможность обращения писателя к жанру сказки имела в самой природе его творчества, в особенностях его художественной методологии. Устремления Салтыкова-Щедрина к сказочной форме во многом определены ее родством излюбленному средству сатирика — реалистической фантастике. Сказка предоставляет большие удобства для широкого использования последней. Сатирику нет нужды здесь «подготавливать» читателя к восприятию самых невероятных картин и образов. Как естественно выглядит, например, в сказке о двух генералах неожиданное водворение их на обитаемый остров!

Так же естественно воспринимается в сказке «Дикий помещик» «освобождение» помещика от мужика и превращение первого в животное. В произведениях другого жанра это потребовало бы специальной мотивировки.

Уподобляя людей животным, кулакам, персонифицируя абстрактные понятия «совесть», «добродетели», «пороки». Салтыков-Щедрин часто и на законном основании, так сказать, пользуется в сказочном цикле приемом реалистической

фантастики. Ее, например, нетрудно различить в кукольных «представлениях» «Игрушечного дела людишек», Так, у «мужика» — просителя из-за пазухи высовывались куры, гуси, утки, индюки, поросята, а в одном из карманов торчала даже целая корова (16, кн. I, 103). «Мздоимец» быстро обрел «мужика», проявляя фантастическую алчность: «...тотчас же вырвал у мужика из-за пазухи гуся, которого тут же, при неистовом гоготании птицы, живьем и сожрал» (16, кн. I, 104). Элементы реалистической фантастики находим и в «предисловии» «Наказанный Гордец». «Гордец», решив, что управлять и опустошать — одно и то же, посвящает свою деятельность всевозможного рода «пресечениям». Приехав на почтовый двор и не найдя попрятавшихся со страху слугителей, «Гордец» усматривает в этом противодействие властям и действует с неукоснительной строгостью: «он вытащил за шиворот из потаенных убежищ писаря и четверых ямщиков. И, по мере того, как вытаскивал, немедленно лишал их жизни даже без допроса. Когда же лишил жизни последнего ямщика, то вновь возопил: «Го-Го-Го!, думая, что теперь-то уж непременно выедет готовая перекладная. Однако и на этот оклик никто не явился. Тогда, вне себя от гнева, он поймал петуха и оторвал ему голову; потом, завидев бегущую собаку, погнался за ней, догнал и разорвал на части» (16, кн. I, 112).

Фантастически окрашена и картина появления «Гордеца». «Едва въехал он на сцену, как во всю мочь заорал: «Го-го-го!», объявил, что едет на усмирение, и дал ямщику тумака в спину. На нем было форменное пальто с светлыми пуговицами и фуражка с кокардой на голове; в левой руке он держал мешок с выбитыми, по разным административным соображениям, зубами, а правую имел в готовности. Несмотря на захватывающую дух езду, он ни на минуту не переставал гоготать, мерно ударяя ямщика в спину, вылуцывая ему зубы и лишая волос. Наконец, частные членовредительства, по-видимому, показались ему мало действительными, и он решил покончить с ямщиком разом. Снял с него голову и бросил ее в кусты» (16, кн. I, 111—112).

### 3.

В «Сказках» реалистическая фантастика выявляет себя прежде всего в приемах зоологических и кукольных уподоблений. Приемы эти «подсказываются» самой природой изо-

бражаемого, наличием в последнем свойств бесчеловечности, бездушности. Становится понятным, почему место людей в произведениях сатирика нередко занимают представители животного мира и куклы-механизмы.

Следует признать, что в количественном отношении прием зоологического уподобления преобладает в сказочном цикле над приемом кукольности. Однако было бы не совсем правильно недооценивать последствий, делать вывод о его слабости, малоэффективности. Мотив куклы или то же самое мотив «омертвения», «механизации»<sup>30</sup>, автоматизма имеет, по мнению В. В. Гиппиуса, «выдающееся значение»<sup>31</sup> в щедринской сатире, и вытекает оно (значение) не столько из распространенности данного мотива, сколько из соответствия его принципам сатирического изображения.

В. В. Гиппиус признает право на изучение и другого важного приема в сатире Салтыкова-Щедрина — зоологического уподобления, хотя, очевидно, в силу исключительной сосредоточенности внимания на мотиве куклы, и отводит «зоологической сатире» «следующее по значению место»<sup>32</sup>. Это пристрастие исследователя (в особенности относительно сатиры «сказочной») справедливо подвергает критике А. С. Бушмин, в свою очередь несколько увлеченно, на наш взгляд, оценивающий прием «зоологизации»<sup>33</sup>.

Обнажая и преследуя в своих героях чрезвычайное духовное убожество, «строго-последовательное пустоутробие» (Иб, жн. 1, Иб), старик естественно и закономерно обращается к приему овеществления, механизации, кукольности. Сатира отрицает с помощью смеха. Вскрытие автоматизма в поступках человека, приравнивание его к примитивному механизму является эффективным средством на пути дискредитации, сатирического осмеяния. Нельзя не согласиться с В. В. Гиппиусом в том, что «мотив механизации, по самому своему существу, сатиричен»<sup>34</sup>, автоматизм, жукольность, по мнению другого исследователя, являются «источником сатирического юморизма»<sup>35</sup>.

Мир «мертвых душ», находящийся в центре внимания сатиры, повторяем, предрасполагает к овеществлению, механизации объектов изображения, к замене примитивными приспособлениями и «детальями» не только отдельных органов человека, но и к полной замене человека куклой, автоматом<sup>36</sup>. Глуховские градоначальники и «помпадуры», «игрушечного дела людишки» и «ретивый начальник», Капотт и Федот Архимедов воспринимаются нами именно как при-

митивные механизмы, люди-куклы или существа, приближающиеся к ним. Кукольное нутро иногда и не получает внешневидимого оформления (как, например, в случае с «пустотробным» Иудушкой — «существом, «заведенным» крепостнической страстью»<sup>31</sup>, но и здесь, считает С. Г. Бочаров, можно установить «принципиальную художественную общность»<sup>38</sup> открыто кукольным созданиям.

В сказках Салтыкова-Щедрина мотив кукольности нередко идет рука об руку с мотивом зоологизации, своеобразно переплетаясь с ним. Укажем на «Чижиково горе», где канарейка Прозерпиночка уподобляется «кукле бесчувственной» (16, кн. 1, 130). Особый интерес в этом отношении представляет сказка «Вяленая вобла». Здесь прием зоологического уподобления носит лишь номинальный характер. Фактически «маска» воблы легко скидывается»<sup>39</sup>, — верно замечает по другому поводу Б. Я. Бухштаб. Зоологический костюм тут «совсем снят».

Показ архиблагонамеренности, духовного убожества, «нищеты философии» либерального обывателя связан здесь с мотивом омертвления, «освобождения» от внутренностей, «естества», с мотивом замены живого существа (даже представителя зоологического мира!) чучелом. «Воблу поймали, вычистили внутренности (только молоки для приплоду оставили) и вывесили на веревочке на солнце: пускай проявится. Повисела вобла денек-другой, а на третий у ней и кожа на брюхе сморщилась, и голова подсохла, и мозг, какой в голове был, выветрился, дряблый сделался» (16, кн. 1, 62), — так начинается сказка. В дальнейшем перед нами и выступает это чучело, «заведенное» либеральной благонамеренностью и наигрывающее постоянный мотив: «Не растут уши выше лба! Не растут!» (16, кн. 1, 70). Механистичность этого наигрывания заставляет припомнить знаменитые программы» куклоподобных персонажей «Истории одного города» или же «Помпадуров и помпадурш». В свою очередь сатирическое разоблачение через уподобление кукле могло усиливаться одновременным использованием приема зоологизации (например, в очерке «Кузина Машенька» и «Благонамеренных речей» или же в 8-м и 10-м «Письмах к тетеньке»<sup>40</sup>; плотоядно-хищническим инстинктом отмечено поведение кукол «Мздоимца» и «Гордеца» в «Игрушечного дела людешках» (см. 16, кн. 1, 104 и 112).

Щедринской сказке свойственно, как уже отмечалось выше, отсутствие выдержанности аллегорий, частые переключо-

чения из сферы кукольно-зоологической в человеческую и наоборот. Примечательно, что переходя из животного мира в людской, зоологические персонажи сказок начинают поступать подозрительно сходно с действиями марионеток-кукол. Вспомним, к примеру, поведение Топтыгина 2-го, выходящее далеко за пределы «медвежьих» свойств и возможностей. Зоологический костюм сбрасывается, действия Топтыгина 2-го явно перекликаются с установками и акциями глуповских помпадуров, ретивых начальников или же «гордецов», считающих, что управлять и опустошать — одно из то же. Отправляясь на воеводство, Топтыгин 2-й, прежде всего, «расчитывал на то, что как придет на место, так сейчас же разорит типографию» (16, кн. 1, 55). Салтыков-Щедрин, разумеется, без труда мог бы выбрать более подходящий для медведя объект разорения и выдержать тем самым аллеорию. По всей вероятности, здесь преследовалась иная цель. Выходы из мира зоологического в человеческий давали возможность сатирику использовать не только прием зоологизации, но и весь тот богатый комплекс сатирических средств, которыми он располагал, а в их числе — и прием уподобления тупо-сосредоточенному, «запрограммированному» существу-автомату.

Мотив «кукла — вместо живого человека» наиболее открыто и полно представлен в «Игрушечного дела людишках»<sup>41</sup>. Здесь мы находим и теоретическое обоснование его и непосредственное применение в художественной практике. В объяснениях Изуверова «тайны куклы», в замечаниях рассказчика и его размышлениях о «деревянных людишках» в конце произведения раскрывается сущность данного приема, его генезис и назначение в щедринской сатире. Игрушечная мастерская Изуверова предстает как творческая лаборатория самого сатирика.

«Весь век промежду кукол живешь» (16, кн. 1, 96), — говорит Изуверов, поясняя свое право на создание «деревянных людишек». «Взглянешь кругом, все-то куклы! везде-то куклы! не есть конца этим куклам! (16, кн. 1, 99). «Видно было, — замечает рассказчик, — что он знал «живую куклу», что она, пожалуй, и теперь, в эту самую минуту, невидимо изводила его, вынимала из него душу и скулила над самым его ухом» (16, кн. 1, 100).

Но кукла Изуверова является не просто копией «живой куклы». Мастер против «пустой» куклы, за куклу «настоящую» (16, кн. 1, 97—98). «Скажем теперича хоть так: желаю



я куклу-подьячего сделать — как с этим быть? Разумеется, можно и так: взял чурбашок, наметил на нем глаза, нос, губы, напялил камзолишко да штанишки — и снес на базар продавать по гривеннику за штуку. А можно и иначе» (16, кн. 1, 96). Рассматривая «настоящую» куклу Изуверова, рассказчик замечает, что «тип подьячего был схвачен положительно хорошо» (16, кн. 1, 100; выделено мною — В. М.).

Указывая рассказчику на «живую куклу», проходящую по улице, Изуверов говорит: «Вот этакую-то куклу, да ежели ейный секрет как следует уследить — стоит ли за ней посидеть, спрошу вас, или нет? А многие ли, позвольте спросить, из нашего брата, игрушечников, понимают это?» (16, кн. 1, 97).

Открывая «секрет» «живой куклы», мастер «работает» (16, кн. 1, 96) свою куклу по принципу устранения «стеснений, налагаемых лицемерием и другими жизненными условностями» (8, 190), по принципу «развязывания рук» (8, 189), делая «пустоутробие» «живой куклы» «строго последовательным» (16, кн. 1, 116). «Готовности живой куклы» раскрыты в «деревянных людишках» до конца, представлены в очищенном от наносных мелочей виде и потому их созерцание, естественно, вызывает чувство тоски, боли за человека, может доводить «мыслящего зрителя до отчаяния» (16, кн. 1, 115).

«Несмотря на то, что мое посещение длилось не больше двух часов, я чувствовал какую-то чрезвычайную усталость. И не только физическую, но и нравственную», — говорит рассказчик (16, кн. 1, 114).

«Я немало на своем веку встречал живых кукол, — продолжает он, — и очень хорошо понимаю, какую отраву они вносят в человеческое существование; но на этот раз чувство немoty произвело на меня угнетающее впечатление, что я готов был вытерпеть бесчисленное множество живых кукол, лишь бы уйти из мира «людишек» (16, кн. 1, 115).

Известно, что Салтыкова-Щедрина нередко обвиняли в преувеличениях, искажении действительности, карикатурности, основываясь как раз на удручающем впечатлении от мира «людишек». Стремясь убедительнее показать необоснованность таких упреков, сатирик в этой части сказки рассматривает своих персонажей глазами читателя, разделяет с ним чувство угнетенности, вызываемое пребыванием в мире «оголтения». Вместе с читателем он признает, что «живая кукла» производит меньшее чувство угнетенности, что

«даже госпожа Строптивцева» по сравнению с «людюшками» может показаться «умницей» (16, кн. 1, 115).

И далее писатель объясняет, почему это так. Бездушные, «нравственное оболочкой» «живой куклы» замаскированы житейской оболочкой и доступны «лишь очень и очень пристальному наблюдению» (8, 190).

«Мне кажется, что разгадка этого чувства угнетенности заключается в том, что живых кукол мы встречаем в разнообразнейших комбинациях, которые не позволяют им всегда оставаться вполне цельными, верными своему кукольному естеству. А сверх того, они живут хотя и скудно, но все-таки живую жизнь, в которой имеются некоторые, общие людскому роду, инстинкты и вожелания» (16, кн. 1, 115).

Сатирик убирает «разные жизненные нечаянности» (16, кн. 1, 115), оставляя «людюшкам» только одну струну, и «они бьют в эту струну с беспрепятственностью и регулярностью, доводящими мыслящего зрителя до отчаяния» (16, кн. 1, 115).

«Природа благосклонна; люди — злее. Природа не допускает строгого последовательного лустоутробия; люди, напротив, слишком охотно настаивают на этой последовательности» (16, кн. 1, 116).

Интересны заключительные строки сказки, в которых отмечается жизненная подкладка, реалистическая природа «кукольной» фантастики, с одной стороны, а с другой — подчеркивается правомерность и важность устремлений художника в эту область: «Но, может быть, жизнь уж и создает таких людюшек? Может быть, в тех бесчисленных принудительных сферах, которые со всех сторон сторожат человека, совсем не редкость те потрясающие «кукольные комедии», в которых живая кукла попирает своей пятой живого человека? Может быть, Изуверов является совсем не изобретателем, а только бледным копиистом того, что уже давно изобретено жизнью?

Кто возьмет на себя смелость утверждать, что это не так? И кто не согласится, что из всех тайн, раскрытие которых наиболее интересует человеческое существование, «тайна куклы» есть самая существенная, самая захватывающая» (16, кн. 1, 116). Авторская позиция в этом вопросе, как видим, вполне ясная и четкая. Но, быть может, это написано «под настроение», «по случаю»; быть может, на смену увлечению кукольным мотивом тут же явилось и разочарование в нем?

Значительно позже окончания работы над «Игрушечного дела людишками» (произведение было опубликовано в начале 1880 г.) Салтыков-Щедрин писал Тургеневу (от 9 июня 1882 г.): «... будущий год посвящу «Игрушечного дела людишкам» и этим «коленцем» закончу свою литературную проходимость» (XIX, 280). Хотя намерение осталось не осуществленным, письмо это свидетельствует о том, что прием кукольности существовал в сознании сатирика отнюдь не на правах одноразового опыта, случайной пробы.

Уподоблению кукле подвергаются у писателя не только исполнители-марионетки, но и облеченные властью «хозяева» — «дирижеры».

Салтыков-Щедрин, по его же словам, изображал «жизнь, находящуюся под игом безумия», когда «судьбами многих тысяч людей» (XVIII, 235) распоряжались недостойные этого ответственного дела люди. Нужно ли сомневаться, что для сомнения подобного порядка вещей прием уподобления правителя — «командира» примитивному механизму, кукле, предоставлял сатирику немалые удобства.

\* \* \*

Сделаем краткие выводы:

а) очевидная самобытность щедринской сказки не должна вести к отлучению последней от сказочного жанра, в русле которого она осознавалась самим писателем и на почве которого только и может быть выявлена до конца ее специфика как сказки **сатирической**.

б) обращение писателя именно к **сказке** связано прежде всего с основными принципами его художественной методологии; абсолютизация роли внешне-цензурного фактора в вопросе о генезисе и функциях щедринского иносказания вообще и сказочной формы в частности неправомерна;

в) весьма удачное средство разоблачения «псевдо-человеков», прием кукольности, как прием зоологизации, является характерной особенностью щедринского сатирического письма; выступая нередко рука об руку, взаимопроникая, означенные приемы во многом определяют реалистическую фантастику сказочного цикла.

<sup>1</sup> А. Н. Пыпин. Идеализм Салтыкова. — В кн.: Денисюк. Критическая литература о произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина. Вып. 5, М., 1905, стр. 194.

2 С. М. Степняк-Кравчинский. Соч. в 2-х томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1958, стр. 536.

3 И. Эйгес. К вопросу об эволюции басни, как жанра. — «Русский язык в советской школе», 1931, № 1, стр. 26.

4 Н. Л. Степанов. Мастерство Крылова — баснописца. «Советский писатель», М., 1956, стр. 265.

5 Н. Л. Степанов. Мастерство Крылова-баснописца. «Советский писатель», М., 1956, стр. 266.

6 А. С. Бушмин. Сказки Салтыкова-Щедрина. Изд. 2-е, доработан. «Художественная литература», Л., 1976, стр. 16.

7 Б. Я. Бухштаб. Сказка Салтыкова-Щедрина «Премудрый пес-карь». — «Литература в школе», 1958, № 3, стр. 3.

8 Б. Я. Бухштаб. Сказка Салтыкова-Щедрина «Премудрый пес-карь». — «Литература в школе», 1958, № 3, стр. 3.

9 О некоторых композиционных средствах, используемых в щедринских сказках, см. И. Т. Трофимов, Сказки Салтыкова-Щедрина. Изд-во «Просвещение», М., 1964, стр. 88—92.

10 См. наблюдения А. С. Бушмина над «эволюцией жанра щедринской сказки» в названной выше работе, изд. 1-е, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 170—171.

11 А. Десницкий. Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина. — «Литературная учеба», 1932, № 9—10, стр. 11.

12 Там же.

13 См. А. С. Бушмин. Сказки Салтыкова-Щедрина, изд. 2-е, стр. 12—21.

14 В. Кирпотин. М. Е. Салтыков-Щедрин. «Советский писатель», М., 1955, стр. 488.

15 Я. Эльсберг. Салтыков-Щедрин. Гослитиздат, М., 1953, стр. 212.

16 Следует еще раз подчеркнуть, что сказочно-жанровая форма представлена у Салтыкова-Щедрина в нескольких разновидностях, например, «волшебной» — «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» или же в духе народно-кукольных представлений — «Игрушечного дела людешки»; в числе этих разновидностей и басенно-аллегорическая — «Орел-меценат».

17 А. Десницкий. Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина, стр. 4.

18 Там же, стр. 5. Исследователь делает исключение лишь для 3-х сказок «первого периода», т. е. написанных в 1869 г. — В. М.

19 Д. Политыко. Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин. Сказки. Учпедгиз, Минск, 1955, стр. 170.

20 И. Рябов. Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин. Сказки. Свердловское книжное издательство, 1953, стр. 10.

21 В. Денисов. Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Сказки. Госполитиздат, М., 1939, стр. 18.

Укажем еще на один пример в этом роде: «И не случайно расцвет сказочного жанра приходится у Щедрина на 80-е годы. Именно в этот период разгул политической реакции в России сатирику приходилось выискивать форму, наиболее удобную для обхода цензуры и вместе с тем наиболее близкую, понятную простому народу. И народ понимал политическую остроту щедринских обобщений, выводов, скрытых за эзоповской речью и зоологическими масками». — М. С. Горяжина, Боевая сатира. В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин. Сказки. «Детская литература», М., 1971, стр. 5—6.

22 Н. П. Канонькин. Основные черты эзоповского стиля Щед-

рина. — Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. Герцена, т. 59, Л., 1948; Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. «Советский писатель», М., 1957; Е. П. Толстов. Об «эзоповском языке» и остроумной манере писателю в сатире Щедрина и Маяковского. — «Вестник МГУ», историко-филологическая серия, 1957, № 1; Б. Я. Бухштаб. Сказка Салтыкова-Щедрина «Премудрый пескарь». — «Литература в школе», 1958, № 3; А. С. Бушмин, Сатира Салтыкова-Щедрина. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 603—612.

<sup>23</sup> Подробнее о функциях щедринского иносказания см.: А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 604—606.

<sup>24</sup> См. напр., письмо к В. М. Соболевскому от 9 января 1885 г. — XX, 127 (здесь и далее щедринские письма цитируются по изданию: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. т. I—XX, Госполитиздат, М.—Л., 1933—1941; см. так же комментарии к сказкам в XVI томе ПОС и в кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в 20-ти томах, т. 16, кн. 1, «Художественная литература», М., 1974, раздел V (все цитаты из текста произведений, приводимые ниже, — по этому новому изданию).

<sup>25</sup> Цензурные материалы о Щедрина. — Литературное наследство, № 13—14, стр. 157.

<sup>26</sup> См. там же, стр. 97—170.

<sup>27</sup> Там же, стр. 156—157.

<sup>28</sup> См. Литературное наследство, № 13—14, стр. 414, 439—440.

<sup>29</sup> Некоторыми современными исследователями предпринимались попытки более сложного решения вопроса о становлении жанра сказки в творчестве Салтыкова-Щедрина (см., например, первую главу монографии А. С. Бушмина «Сказки Салтыкова-Щедрина», заметим, что выработанные указанным автором представления положительно сказались и в написанной им вступительной статье «Щедринские сказки». В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин. Сказки. «Художественная литература», М.; 1974). Однако вышеотмеченный упрощенный взгляд, неоднократно заявленный в различных научных публикациях (статьи, предисловия), до сих пор дает о себе знать в школьно-вузовской среде (устные ответы учащихся, научные студенческие доклады и т. д.).

<sup>30</sup> В. В. Гиппиус. Люди и куклы в сатире Салтыкова-Щедрина. В кн. Гиппиус. От Пушкина до Блока. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 303.

<sup>31</sup> В. В. Гиппиус. Люди и куклы в сатире Салтыкова, стр. 314; сформулировав характерный для сатирической литературы, в частности, для щедринской сатиры мотив «кукла — вместо живого человека» (стр. 301), исследователь весьма подробно рассматривает генезис, модификации и функции этого приема в творчестве Салтыкова-Щедрина — «от первого намека в раннем расколке «Противоречия» до последних откликов почти сорок лет спустя» (стр. 306).

<sup>32</sup> См. там же, стр. 301.

<sup>33</sup> См. А. С. Бушмин. Сказки Салтыкова-Щедрина, изд. 2-е, стр. 40—58.

<sup>34</sup> В. В. Гиппиус. Люди и куклы в сатире Салтыкова, стр. 304.

<sup>35</sup> С. Г. Бочаров. Психологический анализ в сатире. В кн.: Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. «Советский писатель», М., 1957, стр. 260.

<sup>36</sup> Примечательно, что при анализе стиля щедринской сатиры А. Лаврецкий уделяет большое внимание мотиву «человеческого раздушевления». См. А. Лаврецкий. Стиль революционно-просветительской сатиры. — «Литературный критик», 1939, № 5—6, стр. 34.

<sup>37</sup> С. Г. Бочаров. Психологический анализ в сатире, стр. 266.

<sup>38</sup> Там же, стр. 263. Говоря о наличии темы «животности», «зверо-подобия» в «Сатирах в прозе», другой исследователь делает следующую примечательную оговорку: «И все же главная задача Щедрина в «Сатирах в прозе» состояла не в живописании «животностных типов людей. Щедринское понятие «нечеловечного» с «животностным» не совпадает. Оно бесконечно глубже и шире его. Путь человека, уходящего от своей человеческой сущности, отнюдь не приводит его в царство животных. В результате всех лежащих на этом пути превращений он не становится животным. Он становится глуповцем. И в этом гораздо больше угрозы для человечества» (Д. Н. Камышинская. К проблеме «человечного» в сатире М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Ученые записи Петрозаводского госуниверситета, т. XVIII, вып. 3, 1972, стр. 45; см. также стр. 50).

<sup>39</sup> Б. Я. Бухштаб. Сказка Салтыкова-Щедрина «Премудрый пескарь». — «Литература в школе», 1958, № 3, стр. 5.

<sup>40</sup> См. А. С. Бушмин. Сказки Салтыкова-Щедрина, изд. 2-е, стр. 50—51.

<sup>41</sup> Несмотря на заметное жанровое отклонение от «чистой» сказки (см. А. Бушмин. Сказки Салтыкова-Щедрина, изд. 2-е, с. 76, а также: М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 16, кн. I, «Художественная литература», М., 1974, стр. 439, комментарий), «Игрушечного дела людишки» должны рассматриваться внутри сказочного цикла, будучи включенными в него самим писателем. Отсутствующий во вступительной и заключительной частях «рассказа», сказочный элемент все же хорошо ощутим в фактуре кукольных «представлений», «строящих» произведение (ср., напр., «Нерассудительного выдумщика» со «Сказкой о ретивом начальнике...»). Кстати, в указанном комментарии термин «сказка» распространяется и на «Игрушечного дела людишек»: «В 1869 году было опубликовано три сказки... в 1880 году — одна («Игрушечного дела людишки»), а остальные написаны в 1883—1886 годах...» (16, кн. I, стр. 437).

**П. И. МЕЛЬНИКОВ — ПЕРВЫЙ БИОГРАФ  
В. И. ДАЛЯ**

О многогранной жизни известного ученого В. И. Даля и его деятельности впервые рассказал П. И. Мельников в критико-биографическом очерке «Владимир Иванович Даль»<sup>1</sup>, написанном сразу же после смерти автора «Толкового словаря».

П. И. Мельникова и В. И. Даля связывала многолетняя личная и творческая дружба. Как учитель и старший друг Мельникова, Даль оказал влияние на его литературную деятельность, во многом способствовал его стремлению к познанию народного языка.

Реалистическое мастерство Мельникова вызревало медленно. Осознавая ответственность писательского труда, Мельников видел, что ему не хватает житейского опыта, глубокого знания народа, и поэтому после ранних литературных проб 40-х годов («Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь», «Повесть о Елпидифоре») 12 лет ничего не писал. В 50-е годы в литературной жизни Мельникова произошел крутой перелом, он написал целый ряд обличительных рассказов, отражающих жизнь 50—60-х годов. И в этом Мельников несомненно был обязан Далю, который сразу заметил беллетристическое дарование молодого писателя и, когда тот отошел от литературы, настоятельно советовал ему вернуться к ней.

В очерке Мельников поведал о своих творческих связях с Владимиром Ивановичем, о Дале как человеке, писателе, лингвисте, о его беспримерном труде. Тридцатилетняя дружба, общность интересов и взглядов позволила первому биографу Даля дать всесторонний анализ жизни ученого. Целый ряд интересных воспоминаний, зрелых критических суждений и оценок, содержащихся в очерке, делают его интересным явлением в литературе о Дале.

Мельников познакомился с Далем в 1845 году во время своей первой поездки в Петербург. Даль в 1841—1849 гг. служил там чиновником особых поручений при министре внутренних дел Л. А. Перовском. Знакомство их переросло в дружбу с 1849 г., когда Даль переехал в Нижний Новгород, где работал управляющим Нижегородской удельной конторой. Мельников в эти годы был чиновником особых поручений при Нижегородском генерал-губернаторе князе М. А. Урусове.

Узнав о назначении Даля в Нижний Новгород, Мельников удивленно писал ему: «Получив от вас последнее письмо, Владимир Иванович, я удивился и порадовался. Удивился как чиновник, — как, подумал я, с того поста, который Вы занимаете, при Вашем чине, орденах и проч. идти на должность директора ярмарочной конторы? Так будут удивляться, так будут говорить все чиновники, если исполните Ваше намерение. Но мертвецам хоронить своих мертвецов. Я порадовался и за Вас, и за литературу, и за себя... Если Вы поживете у нас в Нижнем, Ваш труд подвинется вперед быстро, и литература и Русь скорее дождутся Вашего доброго подарка, который Вы посулили им»<sup>2</sup>.

Мельников раскрыл истинную причину отъезда Даля из Петербурга: Даль утомился служебными делами, ухудшилось здоровье, к тому же были запрещены «четверги» и сожжены записки. Дело в том, что Даль устраивал «четверги», на которых собирались известные ученые, писатели, этнографы, музыканты и люди других профессий. Предметом бесед на «четвергах» были общественные темы, но в основном научные и литературные. Именно на этих «четвергах» возникла идея создания Русского географического общества, первое заседание которого проходило на квартире Даля в 1845 году.

Мельников сообщает, что у Даля были записки, представляющие подробную географическую, этнографическую и политическую историю России 30—40-х годов XIX века. В записках была характеристика «почти всех тогдашних государственных деятелей», сведения «о лжепатриотах Константинах», «закулисные интриги» в высших правительственных учреждениях. После того, как в 1848 году Л. А. Перовский предупредил Даля быть осторожнее, Даль прекратил «четверги» и уничтожил записки, а потом жалел о них, как о нужных материалах для истории.

Даль писал Мельникову о своем желании жить в Нижнем «тихо», «с пользой» и основательно заняться своим Сло-



варем. Он убедился в бесполезности службы, связанной с бумагами, надоело ему зависеть от Перовского, который вел интриги и вражду с графами Орловым и Несельроде. Он намерен был служить в провинции, заниматься делом, быть ближе к крестьянам, чтобы, как он говорил, можно было сказать: «Я любил отчизну свою и принес ей должную мною крупницу по силам!» Этим и объясняется переезд Даля в Нижний Новгород, где он работал над Словарем и подготовил к печати свой труд «Пословицы русского народа».

Мысль о составлении Словаря возникла раньше, в оренбургский период жизни Даля (1833—1841), когда он служил чиновником особых поручений при военном губернаторе Б. А. Перовском, где он, по словам Мельникова, Оренбургский край «изъездил весь из конца в конец, вдоль и поперек». В «Напутном слове» «Толкового словаря» Даль указывает, что в Дьяконове<sup>1</sup> и Мельникове он «находил умное и дельное сочувствие к своему труду»<sup>4</sup>. Мельников передает подробнее слова Даля: «Вот точно так же Александр Никифорович Дьяконов в Оренбурге ходил ко мне с Киршей Даниловым да с Памятниками русской словесности XII века, и точно так же мы целые вечера просиживали над ними... Изучение старинных памятников утвердило тогда во мне намерение составить Словарь... Дьяконов поддержал меня. Если будет когда-нибудь Словарь, так спасибо вам с покойным Александром Никифоровичем»<sup>5</sup>.

Зародыш Словаря относится к 1819 году. Даль, молоденький мичман, окончивший Морской корпус, зимним вечером ехал из Петербурга в Москву. Услышав от ямщика слово «замолаживает», окоченевшими от холода руками он записал: «Замолаживать — иначе пасмурнеть — в Новгородской губернии значит заволакиваться тучами, говоря о небе, клониться к ненастью». «Эти строки, — замечает Мельников, — написанные на морозе в 1819 году, были зародышем того колоссального труда, который ученому миру известен под названием Толкового словаря живого великорусского языка. С тех пор с каждым днем книжка пополнялась, записывались областные слова, особенные обороты народной речи, пословицы, поговорки, прибаутки. Лет через десять книжка превратилась в несколько толстых увесистых тетрадей, исписанных мелким, бисерным почерком Даля» (17).

С тех пор, разъезжая по России, Даль все время делал записи, к концу жизни накопив и обработав 200 000 слов. Материал для Словаря он собирал в общении с простыми

людьми. Мельников свидетельствует: «Живя в Николаеве, он, хотя по собственному сознанию, высказанному в автобиографии, не брал книги в руки, а больше шатался с ружьем по степи, продолжал, однако, тщательно собирать народные слова, записывать песни, сказки, пословицы»<sup>6</sup> (18).

Участвуя в турецком и польском походах (1829—1832), Даль, по его словам, «пизучил наш язык со всеми его говорами». Здесь запас для его Словаря значительно увеличился. Мельников приводит слова Даля: «Бывало на днежке где-нибудь соберешь вокруг себя солдат из разных мест, да и начнешь расспрашивать, как такой-то предмет в той-то губернии зовется, как в другой, в третьей, взглянешь в книжку, а там уж целая вереница областных речений» (20).

Мельников рассказывает любопытный случай из военной жизни Даля, у которого в 1829 году потребовалось столько записок, что для имущества его потребовался вьючный верблюд. И вдруг, перехода за два до Адрианополя, в военной суматохе верблюд пропал. «Я осиротел, — пишет Даль, — с утратою своих записок, о чемоданах с одеждой мы мало заботились. К счастью, казаки отбили где-то верблюда и через неделю привели его в Адрианополь». Таким образом начало русского Словаря было избавлено от турецкого пленения» (20).

До приезда в Нижний Новгород Даль имел уже много материалов. По свидетельству Мельникова, в Нижнем он стал приводить в порядок собранные пословицы и размещал их по смысловому принципу. Население Нижегородской губернии отличалось разнородным диалектным составом, и Даль проводил здесь большую работу. «Частые объезды удельных имений, разбросанных по всей губернии, поправили несколько расстроившееся здоровье Даля и значительно увеличили его запасы Словаря... Во время десятилетнего пребывания в Нижегородской губернии В. И. Даль собрал множество материалов для географического указания распространения разных говоров», — пишет Мельников (21).

Даль не только сам собирал лексический и фольклорный материал, но и вовлекал других в это занятие. Об этом Мельников свидетельствует: «В 1852 и 1853 годах мы объехали все 3700 населенных местностей губернии, собирая сведения по программе, составленной мной и П. А. Милютиным под главным руководством Надеждина. И меня и каждого члена перед каждой поездкой Владимир Иванович просил записывать в каждой деревне говоры. «А главное, говаривал

он, ОКАНЬЕ, АКАНЬЕ, ЦОКАНЬЕ, ЧВАКАНЬЕ». (22). Возглавляя статистическую экспедицию и разъезжая по Нижегородской губернии, Мельников записывал в каждой деревне местные говоры и, безусловно, сыграл определенную роль в судьбе Толкового словаря. Вот почему Даль с благодарностью вспоминает Мельникова в «Напутном слове».

Кроме того, источником лексических материалов послужили Далю старинные письменные памятники и архивные документы. О совместных занятиях с Далем вспоминает Мельников, который в Нижнем Новгороде, по его признанию, «почти все свободное время проводил в семействе Даля»<sup>7</sup>. «Мы целые вечера просиживали с ним над актами археографической комиссии, над летописями, житиями святых, отыскивая в них по крохам старинные слова и объясняя их остатками, сохранившимся по разным закоулкам русской земли» (48).

После десятилетнего пребывания в Нижнем Новгороде Даль получил замечание от губернатора А. Н. Муравьева. Поняв невозможность справедливого управления и заступничества за крестьян, он подал в отставку и в 1859 году переехал в Москву, куда переселился Мельников с семьей и жил в доме Даля. В Москве Даль продолжал неутомимую работу над Словарем и часто говорил: «Ах, дожить бы до конца Словаря! Спустить бы корабль на воду, отдать бы богу на руки!» (66). Здесь был закончен многолетний труд ученого, который Мельников в очерке по достоинству оценил и сделал справедливое заключение, что для составления Словаря «потребовалась бы целая академия и целое столетие». Этот колоссальный труд был проделан одним человеком на протяжении полу столетия.

«Толковый словарь» и до настоящего времени по богатству и ценности фактического материала, по тонкости языковых наблюдений является неисчерпаемым источником русского языка.

Даль не ограничивался собранием лексики и фразеологии, но и уделял внимание фонетическим и грамматическим особенностям говоров. В подтверждение мысли о том, что он прекрасно изучил русский язык со всеми его говорами, Мельников приводит любопытный случай. Только по одному слову «родненький» Даль узнал беглого солдата, отданного в рекруты из Ростовского уезда и скрывающегося под видом Соловецкого монаха. К нему Даль обратился с вопросом: «Какого, батюшка, монастыря? — Соловецкого, родненький,

— отвечал монах» (21). И Далью сразу стало ясно, что он был из Ярославской губернии Ростовского уезда.

Даль поговору узнавал уроженца определенной местности. По его просьбе чиновники, командировавшиеся в деревни Нижегородской губернии, записывали слова и отмечали особенности их произношения. Просматривая записи из Лукояновского уезда, он заметил: «Это белорусы» — попросил Мельникова порыться в архивах. Действительно, архивы подтвердили, что в XVII веке при царе Алексее Михайловиче в эти места поселили белорусов.

Автор очерка уделяет внимание книге Даля «Пословицы русского народа» и высоко оценивает этот труд. «Эта книга, — замечает он, — столь необходимая и для филолога, и для этнографа, и для всякого литератора, который желает писать не по-французски, а по-русски» (65). Даль создал сокровищницу народной мудрости и богатства языка. Он был не только собирателем пословиц и поговорок, но и исследователем их. Он впервые классифицировал пословицы по значению. Работал Даль по «ремешковой системе», о чем Мельников пишет: «Все собранные пословицы были у него переписаны в двух экземплярах на одной стороне листа, другая оставалась чистой. Разрезав их на «ремешки», он один экземпляр этих ремешков подклеивал в одну из 180 тетрадей. Пословицы подбирались по их последовательности и связи, по их значению. Другой экземпляр ремешков подклеивался в другую тетрадь, алфавитную, по первым буквам не первого, но главного слова. Таким образом, составлялись примеры, столь обильно рассыпанные по страницам Толкового Словаря. За эту работу Даль просиживал каждый вечер часа по три, по четыре. Для него это было работой механической. Бывало режет и подклеивает ремешок, а сам рассказывает, что только слушай, да записывай» (62—63).

Мельников в очерке сумел раскрыть Даля как выдающегося знатока русского слова, чуткого ценителя и заботливого собирателя русской речи в самых многообразных ее проявлениях. Безусловно, не все было верно в языковой концепции Даля, что отмечено современными лингвистами, но беспримерный словарный труд его явился опромным вкладом в русскую лексикографическую науку и русскую литературу.

Пристальное внимание уделяет автор очерка литературной деятельности Даля. Как известно, Даль выступил на литературном поприще «Русскими сказками Казака Луган-

ского» (1832), появление которых вызвало противоречивые толки. В правительственных кругах появилось недовольство «Русскими сказками», а сам сказочник был даже арестован. Правда, он был быстро освобожден и благодаря своим военным подвигам в Турции и Польше прощен. Мельников сообщает, что Булгарин нашел сказки «грязными, неприличными и свое усердие о приличиях простер за приличную черту». Начальник третьего отделения Мордвинов видел в сказках Даля «насмешки над правительством, жалобы на горестное положение солдата». Бенкендорф находил в них «презрение к правительству», «возбуждение нижних военных чинов к ропоту».

Мельников дает достойный отпор Булгарину и разделяет мнение Пушкина и Белинского о сказках Даля. Сатирический характер сказок и сочувственное изображение в них людей из народа приветствовалось передовыми писателями. Пушкин в сказках Даля выделял русское слово, язык, восхищался обилием накопленных слов и пословиц. Свою «Сказку о рыбаке и рыбке» он подарил Далю в рукописи с надписью: «Твоя от твоих! Сказочнику Казаку Луганскому, сказочник Александр Пушкин» (33).

В 40-е годы в русской литературе утверждается гоголевское направление, демократические и реалистические тенденции, возникает жанр физиологического очерка, правдиво описывающий жизнь различных слоев общества. В пору формирования «натуральной школы» Даль своими бытоописательными повестями и физиологическими очерками служил делу демократизации русской литературы. Лучшие его произведения отличает любовь к простому народу, самобытность языка, достоверность наблюдений. На эти отличительные особенности указывает Мельников в своем очерке. Отмечая веселый юмор, задушевность, правду рассказов и повестей Даля, он замечает, что до них русский крестьянин представлялся или в виде «пейзана» чуть не с розовым веночком на голове, как у Карамзина и его подражателей, или в грязном, карикатурном виде, как у Булгарина. Настоящую заслугу Даля в русской литературе Мельников, как и Белинский, находит в стремлении изобразить черты народного быта в неподдельном его виде, в сочувственном интересе к жизни народа.

Белинский, естественно, видел в произведениях Даля некоторую идеализацию помещичьего быта, отсутствие социальных выводов и то, что Даль не поднялся выше «дивно-

прекрасных частностей», но его привлекало изображение крестьянской жизни без прикрас: симпатия к мужику. Ратуя за демократизацию литературы, критик видел значение художественных произведений Даля в том, что он знает русского крестьянина, что «он умеет мыслить его головою, видеть его глазами, говорить его языком. Он знает его добрые и его дурные свойства, знает его горе и радость его жизни, знает его болезни и лекарства его быта...

Даль — это живая статистика живого русского народонаселения»<sup>8</sup>.

Отмечая достоинства художественных произведений Даля, Мельников несколько не преувеличивает его заслуги. С требовательностью настоящего художника он отмечает и недостатки его повестей и рассказов, выраженные в стремлении показать все богатство и разнообразие языка народного, а это порою наносило ущерб художественности произведения. В самом деле, чрезмерное насыщение повестей и рассказов пословицами, поговорками, прибаутками придавало языку искусственный характер. За это «увеличение» многообразием языка упрекал Даль и Белинский.

Мельников как писатель во многом обязан Далю, «дорогому учителю и руководителю на поприще русской словесности» (90). Появление в литературе нового таланта — Андрея Печерского связано с выходом повести «Красильниковы». Написав повесть, Мельников отдал на прочтение Далю и только после его одобрения напечатал ее в № 8 журнала «Москвитянин» (1852) за подписью «Андрей Печерский»<sup>9</sup>. Так благодаря Далю началась литературная жизнь известного писателя Мельникова-Печерского.

Существенной особенностью «Красильниковых», где воспроизводится жизнь русского купечества с его самодурством, является их язык. Купец Красильников владеет свободной гибкой фразой, обильно пересыпанной поговорками и пословицами: «Свои собаки грызутся, чужа не приставай», «Хоть детское сердце и в камне, да отцовское в детках», «Зелен виноград — не вкусен, млад человек не искусен» и др. По своей выразительности и разнообразию стилистических красок авторская речь не уступает языку персонажей и очень близка живому разговорному языку. Не случайно речи автора и персонажей присуще разговорное произношение имен собственных: Корнила Егорыч, Митька, Марья Андревна, Андрей Васильевич. В повести встречаются часто народные

слова и обороты (девка—чернявка, заточенник, рассыпью глядевшие глаза и др.).

Стихия народного языка оказывает весьма заметное влияние на всю речевую структуру произведения. Здесь сказалось сознательное следование за Далем, проявившееся в знании народных говоров, мастерство воспроизведения красочной разговорной народной речи. Мельников сумел искусно использовать богатую русскую речь и стать на путь сближения литературного языка с народным.

В значительной мере Мельников обязан Далею интересом к народному быту, обычаям, поверьям. По свидетельству Мельникова, Даль дал ему «большое собрание записок, относящихся до раскола» (80). Среди источников диалогии «В лесах» и «На горах» (наблюдение над жизнью, изучение литературы о старообрядчестве) одним из важных источников был фольклор. В романах обильно использованы фольклорные произведения, почерпнутые из труда Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» и других источников фольклорного характера. В личной библиотеке писателя хранится книга Афанасьева и другие труды с пометками и подчеркиваниями Мельникова. Там же находится «Словарь» и «Пословицы русского народа» Даля, которыми, несомненно, пользовался писатель. Сын Мельникова отмечает, что среди книг отца «едва ли не первое место занимал «Словарь» Даля»<sup>10</sup>.

В диалогии «В лесах» и «На горах» приводится много пословиц, имеющих у Даля («Мед чужой и то горек», «Много будешь знать—мало станешь спать» и др.). И вместе с тем в романах есть пословицы, которых нет у Даля («А ты за мое же добро, да мне же в ребро», «Вор всегда слезлив, плут богомолен» и др.). Они взяты писателем у народа. С тем, что Мельников собирал фольклор, свидетельствует обширный рукописный материал писателя, в частности: его переписка с Погодиным в 1842, 1851, 1852 гг. «Есть у меня сотня, другая песен (местных), все такие большей частью, которые не напечатаны и впервые мною слышаны»<sup>11</sup>, — пишет он Погодину.

В своем очерке Мельников отметил литературные заслуги Даля, определил реалистический и демократический характер его сочинений и вклад его в развитие русской литературы в пору становления натуральной школы.

Биограф раскрывает разнообразие дарований и деятельности Владимира Ивановича, оставившего заметный след в

различных областях. Моряк, врач, лингвист, литератор, администратор, ученый, он разбирался в математике и технике, проявлял храбрость и находчивость в военных походах (1829, 1831, 1839—1840 годы). Мельников рассказывает интересный случай из военной жизни Даля. Во время Польской кампании русский отряд, в котором был Даль, преследовался врагом и попал в опасное положение. В трудном месте течения Вислы Даль построил понтонный мост и, рискуя своей жизнью, перевел отряд, спас жизнь солдат, после чего разрушил мост.

Биограф рисует Даля как человека исключительных знаний, редкой памяти, целеустремленного и неподкупно честного. Всю свою жизнь Даль не мог примириться с злоупотреблениями и неправдой, с которыми сталкивался во время службы в Черноморском флоте (1819—1824), затем Балтийском (1824—1825), потом на медицинском поприще, во время учебы в Дерптском университете (1826—1829) и службы военным врачом в Петербургском военно-сухопутном госпитале (1829—1832), и когда находился впоследствии на административной работе. Отличаясь честным и самостоятельным характером, Даль выступал против помещичьего и чиновничьего произвола, бюрократизма и взяточничества. Он Мельникову рассказал много случаев столкновения со своим начальством, несправедливостью которого он возмущался.

Биограф приводит следующий случай, поведавший ему Далем. Начальство требовало, чтобы месячные ведомости о больных в лазаретах и при полках доставлялись ему к первому числу следующего месяца. Чтобы доставить такие сведения при тогдашних средствах передвижения требовалось четыре или пять дней. Даль учел это и в первый раз отправил рапорты, закончив ведомости больных 25-м числом, за что получил строгое замечание и приказание доводить их до первого числа. В следующий раз он так и сделал, но понятно, что бумаги дошли до начальства четвертого или пятого числа, за что он «получил строжайший выговор с приказанием доставить ведомости непременно к первому числу. На это Даль в рапорте объяснил несовместимость этих требований, из которых одно непременно исключает возможность исполнить другое. За этим объяснением последовал выговор еще строже с угрозами и с вопросом, как он смеет не подчиняться» (30).

В очерке раскрывается гуманное отношение Даля к народу, который полюбил он уже с детства. Работая в Минис-



терстве внутренних дел, Даль принимал участие в улучшении быта помещичьих крестьян. Он требовал чуткости и справедливости к людям. Во время пребывания в Нижнем он разъезжал по деревням, оказывал бесплатную врачебную и ветеринарную помощь, давал дельные хозяйские советы. «И до всякого-то, братцы, до крестьянского дела какой он доточный», — говаривали про своего управляющего крестьяне. «Там борону починил, да так, что нашему брату и не вздумать, там научил, как сделать, чтобы с окон зимой не текло, да угару в избе не было, там лошадь крупинками своими вылечил; а лошадь такая уж была, что хоть в овраг тащи. Бывало приедет в удельный приказ, крестьяне уже в сборе, дожидаются управляющего, а среди них больные, старики, женщины, дети. Прежде чем толковать о делах, Владимир Иванович обойдет больных, кому сделает операцию (особенно много делал он глазных операций), кому дает врачебный совет, кому велит тут же при себе проглотить гомотеопатические крупинки» (60).

Разъезжая вместе с Далем по деревням, Мельников наблюдал, как русские крестьяне тянулись к нему и не считали его нерусским. Они видели в нем выходца из крестьянской среды<sup>12</sup>. «Он ровно в деревне взрос, на полатах вскормлен, на печи вспоен», — говаривали они про него. И как он хорошо себя чувствовал, как доволен был, когда находился среди доброго и толкового нашего народа» (60). Слушая неоднократно разговоры Даля с крестьянами, Мельников замечает: «Было чему и было у кого поучиться, как надо говорить с русским простолюдином».

В очерке подробно передается близость Даля к Пушкину в последние дни поэта. Мельников рассказывает, что незадолго до смерти Пушкин отдал Далю свой талисман (изумрудный перстень) и пробитую пулей «выползину» (это слово услышал поэт от Даля и назвал им свой сюртук еще до дуэли). Даль находился около смертельно раненного поэта. «Последние слова князя русских писателей были обращены к Далю... Даль принял вздох дорогого всей России человека... Даль закрыл померкшие очи закатившегося солнца русской поэзии» (37).

Даль и Мельников были весьма близкими людьми, их соединяли творческие и личные связи<sup>13</sup>. После смерти Владимира Ивановича Мельников совершил благородное дело, рассказав читателю о многогранной жизни, разносторонности интересов необыкновенно одаренного человека, об удивитель-

ном разнообразии и плодотворности деятельности Владимира Ивановича. Таких людей, как Даль, «дай бог побольше в среде прямых и кровных сынов России», — заключает автор очерка. По сообщению П. Усова, биографа Мельникова-Печерского, Даль умер на руках у Мельникова, завещав ему свои бумаги.

Заслуга Мельникова в том, что он впервые в своем очерке дал хронологическую канву жизни и творчества Даля, раскрыл творческий процесс длительной и упорной работы над лингвистическими и фольклорными материалами и определил научную ценность его филологической деятельности.

Очерк Мельникова — простое, связанное и цельное по замыслу изложение жизни ученого. В центре внимания биографа личность Даля, ее своеобразие, ее обусловленность окружающей действительностью. Мельников рисует его облик, раскрывает характер его интересов, отношений с людьми, его общественные и литературные взгляды. Он останавливается и на частной, домашней жизни Владимира Ивановича, освещает бытовую обстановку, образ жизни, житейские влечения, его характер — все это помогает раскрытию внутреннего мира Даля, его творческих импульсов. В результате образ Даля вырисовывается в живом единстве человека, ученого и общественника; раскрывается беспримерная судьба человека, занявшего почетное место в истории русской культуры.

В небольшой литературе о Дале обстоятельный очерк Мельникова, написанный на основе личных воспоминаний, занимает весьма важное место.

<sup>1</sup> Очерк впервые напечатан в № 3 «Русского вестника» за 1873 г. В 1897 г. он печатался в десятитомном издании Полного собрания сочинений Даля под названием «В. И. Даль. Критико-биографический очерк», а в 1903 г. вышел отдельным изданием под заглавием «В. И. Даль. Его жизнь и литературная деятельность».

<sup>2</sup> ПД, № 27353. СХСХVI б. 7.

<sup>3</sup> Дьяконов — учитель истории и географии, член Русского географического общества.

<sup>4</sup> Даль В. И. Толковый Словарь. Т. I, М., 1955, стр. 27.

<sup>5</sup> Мельников П. И. (А. Печерский). Владимир Иванович Даль. Критико-биографический очерк. В кн.: Полное собрание сочинений Владимира Даля, т. I, Пб.—М., 1897, стр. 49. Далее ссылки на очерк Мель-

никова даются по этому изданию, в скобках указывается лишь страница.

<sup>6</sup> В Николаеве Даль находился во время службы в Черноморском флоте (1819—1824) после окончания Морского Петербургского кадетского корпуса, где он учился в 1814—1819 гг.

<sup>7</sup> Автобиография П. И. Мельникова. Сборник Нижегородской ученой архивной комиссии, т. IX, Нижний Новгород, 1910, стр. 82.

<sup>8</sup> Белинский В. Г. Повести, сказки и рассказы казака Луганского. Полн. собр. соч., т. 10, М., 1956, стр. 80, 82.

<sup>9</sup> Этот псевдоним придуман Далем, который в Нижнем жил на углу Большой Печерской и Мартыновской улиц. По названию улицы и фамилии домовладельца Андреева возник псевдоним — Андрей Печерский.

<sup>10</sup> Мельников А. П. Из воспоминаний о П. И. Мельникове. Сборник в память П. И. Мельникова (Андрея Печерского), т. IX, Нижний Новгород.

<sup>11</sup> ЛБ; ф. Погодина (23), 11, 20/92. Письмо от 22 января 1851 г.

<sup>12</sup> В. И. Даль в конце жизни принял православную веру, когда его спрашивали, кто он — русский или немец, он отвечал: «Кто на каком языке думает, тот к тому народу и принадлежит. Я думаю по-русски».

<sup>13</sup> При содействии Даля Мельников был назначен начальником губернской статистической экспедиции и получил задание министерства исследовать современное состояние раскола в Нижегородской области. Выполняя это поручение, Мельников снабжал Даля материалами, связанными с раскольниковыми толками. Даль поддерживал материально Мельникова, когда его семья испытывала затруднения и жила в его доме в Москве.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Астахов В. Г. Вопросы специфики литературы и искусства в работах Г. В. Плеханова о русских революционерах-демократах.	3
Гордон Я. И. Поэзия Г. Гейне и русское революционное движение 1870—1917 годов.	78
Спектор А. Л. Драмы—сказки Г. Гауптмана в русской критике конца XIX — начала XX веков	137
Мысляков В. А. Вопросы изучения сказочного цикла Салтыкова-Щедрина.	153
Володина В. А., П. И. Мельников — первый биограф В. И. Даля.	174

**ПИСАТЕЛЬ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС**  
**(Выпуск IV)**

**Ответственный редактор — В. Г. АСТАХОВ**  
**Редактор выпуска — Я. И. ГОРДОН**  
**Технический редактор — Н. ШАРИПОВА**

Сдано в набор 14-VII-77 г. Подп. в печ. 14-VI-77 г. Печ. л. 11,75  
КЛ 03948. Тираж 800 экз. Заказ 1022. Формат 60×84<sup>1/16</sup>.  
Цена 1 р. 20 коп.

Межвузовская типография при ТГУ им. В. И. Ленина.  
Душанбе, ул. Лахути, 2.

### ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
4	3 снизу	в той или иной жизни.	в той или иной сфере
5	21 снизу	Установка на примене-	жизни. Установка на
8	4 сверху	ние теории с	примирение теории с
9	6 сверху	предоставлялось	представлялось
10	7 снизу	заблуждениями просве-	заблуждениями, про-
14	11 сверху	щения	свещения
15	15 снизу	развитии знаний	разлитии знаний
18	10 снизу	характере исторических	характере историче-
20	8 сверху	по содержанию	ских взглядов
21	21 сверху	по содержанию искус-	ство
24	9 сверху	для самого себя, стало	для самого себя (стало
30	11 сверху	выявлением	выявление
42	16 сверху	потому уже	потом уже
45	7 снизу	приложением	приложением
49	17 сверху	существенную природу	существующую приро-
51	3 снизу	характера эпохи ис-	ду
58	15 снизу	ключает	характера эпохи не ис-
65	13 снизу	взгляды людей обстоя-	ключает
67	1 сверху	тельствами	взгляды людей объяс-
123	2 снизу	все те, что считается	няются обстоятельст-
140	6 сверху	«вырождается»	вами
151	20—24 сверху	выступает и	«все то, что считается
155	4 снизу	содержания. Бе —	«выражается»
160	1 снизу	Прометей:::	выступает в
178	8 снизу	кодексом, которым	содержания, Бе —
183	4 снизу	художественных произ-	Прометей...
		ведений.	кодексом, который
		Т. Л. Щепкино-Купер-	художественных про-
		ник	изведений».
		А. К. Михайловский	Т. Л. Щепкиной-Купер-
		и «отдавать ее... и ос-	ник
		воения мира».	Н. К. Михайловский
		А. Н. Михайловский	и отдавать ее ... и
		сатиры (Бушмин)	освоения мира.
		грамматических	Н. К. Михайловский
		с вопросам	сатиры» (Бушмин)
			грамматическим
			с вопросам