

Критика как литература

Б. И. БУРСОВ

Б. И. БУРСОВ

Критика
как
литература

Б·И·БУРСОВ

*Критика
как
литература*

ЛЕНИЗДАТ · 1976

В книге «Критика как литература» известный советский литературовед Б. И. Бурсов анализирует природу литературной критики, ее внутренний смысл и технические средства, рассматривает значение проблемы личности писателя в постижении подлинного историзма при изучении литературного процесса в целом и каждого большого писателя в отдельности. Книга состоит из трех глав: «Критик как писатель», «Творчество и интерпретации», «Современное и вечное».

Книга будет интересна как специалистам, так и всем интересующимся вопросами художественной литературы и литературной критики.

Состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы.

Пушкин

Мы должны только заметить, что критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый писатель, в ней виден еще более сам разбирающий. Критика, начертанная талантом, переживает эфемерность журнального существования.

Гоголь

О СВОЕМ ЛИТЕРАТУРНОМ ТРУДЕ И ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Как мне представляется, каждому из нас, людей пишущих, очень полезно задуматься над такими вопросами: что меня побуждает к писанию? Какие цели я ставлю в своем писании? В зависимости от чего меняются они в каждом новом моем сочинении? С какими субъективными и объективными трудностями приходится встречаться мне в работе? Как я реагирую на них и как они влияют на меня? И т. д. и т. п.

Небольшая заметка Льва Толстого на тему «Для чего пишут люди» написана задолго до того, как Толстой выступил на литературной сцене: из нее видно, через какие нравственные страдания прошел он перед тем как стать писателем. Впрочем, и приобретя громкое литературное имя, он не переставал страдать, думая о том, правильно ли поступил, посвятив свою жизнь литературе.

Итак: «Для чего пишут люди? Для того, чтобы приобрести, кто денег, а кто славы, а кто и то и другое; некоторые же говорят, что для того, чтобы учить добродетели людей. Для чего читают люди, для чего они дают деньги и славу за книги? Люди хотят быть счастливы; вот

общая причина всех деяний». Так рассуждал Толстой, еще не став писателем. Но и написав «Войну и мир» и «Анну Каренину», он не переставал сомневаться в своем литературном деле.

«Я пишу для себя, а печатаю для денег» — одно из любимейших изречений Пушкина. Его позиция, в сравнении с толстовской, более исполнена гордости за огромное художественное дарование, которым его наделила природа, — само творчество доставляет ему куда больше радости, нежели Толстому. Пушкину чуждо какое бы то ни было принуждение к литературным занятиям, равно чужда и потребность дать им оправдание. У Толстого же есть и то, и другое. Не говоря о стремлении к моралистическим целям, свойственным и чисто художественным его произведениям, он писал, при этом с самого начала, произведения непосредственно моралистического назначения. Для Пушкина такая постановка вопроса исключена. Мне симпатичнее пушкинское отношение к художественному творчеству, чем какое-либо другое. Как писатель смотрит на свое писательство, зависит от характера его писательства, значит, от природы дарования, конечно, и от эпохи, к которой он принадлежит. Толстой любил говорить, пользуясь словами Наполеона, что когда он пишет, то испытывает такое чувство, будто сорок веков смотрят на него, нуждаясь в его литературном труде, соответствующем их испытанным тысячелетиями требованиям.

Всякий человеческий труд, как бы ни был он труден, несет радость человеку, умеющему исполнять его. А как же иначе, если вся наша жизнь — сплошное преодоление трудностей?! Во всяком добросовестном труде есть зачатки творчества. Труд литератора особенный, и радости его тоже особенные. Он мало чего стоит, если не перерастает в творчество. Результаты нашей работы у всех на виду, значит, и отвечаем мы перед всеми. Литературное дело сугубо лично. Судей у нас много, а судимый, в сущности, всегда один. Нечего закрывать глаза на то, какая ответственность лежит на литераторе, и сколько выдержки и стойкости требуется от него: среди судей встречаются и не способные разобраться в существе дела, да и преследующие не лучшие цели.

Конечно, литература — это и профессия, т. е. совокупность навыков, без чего нет никакой профессии, но от литератора требуется постоянная борьба с навыками, ибо

в противном случае он становится ремесленником, утрачивая качества творца.

Что касается критиков и литературоведов, даже и по отношению к весьма квалифицированным из них, остается в силе вопрос, в какой мере они являются литераторами, в особенности писателями. Наша работа в то же время причисляется к сфере научной деятельности: одни из нас доктора наук и профессора, другие — академики и члены-корреспонденты. Что-нибудь это значит. Надо набраться смелости и признаться, что далеко не все литературоведческие книги, и из числа обладающих немалыми достоинствами, можно рассматривать как литературные произведения. Пускай многие литературоведы, тем более критики, состоят членами Союза писателей, — это не есть гарантия, что они писатели. Научность литературоведения не обязательно влечет за собой литературность. И, например, Плеханов, будучи блестящим литератором, резко отмежевывал литературоведение от литературы. Как он пишет в рецензии на книгу Лансона «История французской литературы», «для истории литературы важно выяснить, как и почему явилась, как и почему исчезла французская трагедия; но почему именно *Корнель*, а не кто-нибудь другой написал «Сида», — это вопрос не существенный для научного объяснения литературной истории». Между тем литератору далеко не безразлично, каким человеком, какой личностью был автор того или иного литературного шедевра. Плеханов доходит до крайности, утверждая, что «чем крупнее писатель, тем сильнее и яснее эта зависимость характера его сочинений от характера его времени, — то есть, иначе сказать: тем меньше в его сочинениях тот «остаток», который можно было бы назвать *личным*».

Какой урон наносит нам игнорирование проблемы личности писателя, я остро почувствовал лет, пожалуй, около двадцати назад, читая спецкурсы в Ленинградском университете и работая над книгами «Мастерство Чернышевского-критика» и «Лев Толстой». Помню, как-то принес я в аудиторию, вероятно, около десятка монографий, посвященных нашим выдающимся писателям. Каждая из них начиналась фразами, почти буквально совпадающими с теми, которыми начинались все остальные: такой-то русский классик является замечательным сыном своего народа, горячим патриотом своей родины. Да, всем им присущи эти качества, но у каждого они особенные.

Так родилась у меня мысль о книге, посвященной личности Толстого или Достоевского.

Несмотря на то что книге «Личность Достоевского» я дал подзаголовок «Роман-исследование», это в основе своей литературоведческая работа. В ней нет ничего от беллетристики. Само название книги подсказано мне Белинским. Белинскому принадлежат самые замечательные страницы, посвященные проблеме личности писателя, в частности Пушкина:

«Творческая деятельность поэта представляет собою также особый, цельный, замкнутый в самом себе мир, который держится на своих законах, имеет свои причины и свои основы, требующие, чтоб их прежде всего приняли за то, что они суть на самом деле, а потом уже судили о них. Все произведения поэта, как бы ни были разнообразны и по содержанию и по форме, имеют общую всем им физиономию, запечатлены только им свойственной особенностью, ибо все они истекли из одной личности, из единого и нераздельного я. Таким образом, приступая к изучению поэта, прежде всего должно уловить, в многообразии и разнообразии его произведений, тайну его личности, т. е. те особенности его духа, которые принадлежат только ему одному».

Внимание к личности художника отнюдь не влечет за собой уход от исторических условий, которые ее сформировали и в которых ей приходится действовать. Напротив, лишь такой путь обеспечивает нам подлинный историзм в изучении литературного процесса в целом, как и каждого большого писателя в отдельности. Богатства литературы раскрываются перед нами, когда мы видим в единстве все ее многообразие. Плеханов прав: чем гениальнее художник, тем глубже проникает он в свою эпоху, однако субъективность его от этого не исчезает, но достигает максимальных размеров, — в этом мое расхождение с Плехановым. Толстой и Достоевский, вероятно, конгениальны, но степень различия между ними, при всем сходстве, колоссальна, хотя они принадлежали к одной и той же эпохе, изображая ее, может быть, с одинаковой силой.

Параллельно с книгой «Личность Достоевского» у меня складывалась другая книга — *вот эта*, в которой осмыслял я природу нашего ремесла, т. е. литературной критики, как ее внутренний смысл, так и технические средства. Понятно, я не имел единого плана ее, даже об-

щего замысла, она складывалась стихийно, подготавливалась различными выступлениями в периодической печати, начиная с крошечных заметок и кончая довольно объемными работами, порою приближающимися к небольшой книге.

Такова работа «Критика как литература», напечатанная в журнале «Звезда» в 1973 году. Вот ее основная мысль: только той критике, которая одновременно является и литературой, по силам постигнуть литературный процесс, при этом постигая сущность личности каждого писателя в отдельности. Сами писатели дают нам пример такой критики, — естественно, я отвожу ей здесь надлежащее место.

По напечатании «Критики как литературы» я увидел, что необходимо продолжить работу над темой. Написал еще один цикл статей, опубликовав их в «Авроре» уже в 1974 году. Это — «Творчество и интерпретации». В самом деле, критика не что иное, как своего рода интерпретация; стало быть, ее следует осмысливать в ряду других интерпретаций. В результате появилась вторая часть этой книги — одновременно критической и по поводу критики.

Если ты десятилетия писал, то чему-то научился, к каким-то выводам пришел, — не так ли? Я стал бояться решительных выводов, ибо мое мнение, как и мнение каждого из нас, все же является частным, т. е. не окончательным, — это тоже вывод, причем не такой маловажный.

Когда, после опубликования «Критики как литературы» в журнале «Звезда» и «Творчества и интерпретаций» в журнале «Аврора», определились первые две части книги, стало ясно, что необходима третья. В первых двух частях речь идет исключительно о критике и различного рода интерпретациях, третья же, в значительной степени заново написанная, в основном посвящена творчеству Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, а также текущей советской литературе: здесь я пытаюсь воспользоваться литературно-критическими приемами великих писателей и критиков для выявления *вечного и современного* в истинных шедеврах искусства.

Мне представилось заманчивым испытать наше общее оружие, т. е. литературную критику, и свои собственные силы, сложив из столь разнообразных текстов единый текст, в своем роде целостное повествование. Трудности, которые я заранее, хотя и далеко не полностью предви-

дел, меня не смущали. Наш читатель, судя по его отношению к литературоведению, ждет от нас обновления как способов анализа, так и их изложения — иными словами, перед нами встает задача приближения критики по форме к самой литературе.

Каждый из нас пишет как умеет. Но все яснее становится, насколько важно для нас умение. Конечно, себя не перепрыгнешь. Я наблюдаю за другими, — иногда радуюсь за других, чаще огорчаюсь. Разумеется, и собой нередко бываю недоволен. Случается ввязываюсь в полемику, это на старости-то лет. Да ведь какая же это критика без полемики. Иное дело, что, полемизируя, особенно следует заботиться, чтобы, как сказал Пушкин по другому поводу, не выходить «за пределы строгой справедливости». Увы, мы нередко слишком вольно обращаемся с мыслями наших оппонентов. Между тем успешно делать общее дело можно, лишь уважая друг друга, при всей взыскательности друг к другу.

Этому учат нас Ленин и партия.

Могу сказать: в качестве критика и литературоведа я прошел школу Белинского, Чернышевского и Добролюбова, равно и Плеханова. Но свои книги и статьи о них (в частности, книгу «Мастерство Чернышевского-критика»), а также три книги и десятки статей о Л. Толстом, книги о Горьком («Роман Горького «Мать» и вопросы социалистического реализма»), о Достоевском («Личность Достоевского»), о Пушкине («Судьба Пушкина») и по вопросам, касающимся всей русской литературы («Национальное своеобразие русской литературы»), писал я, руководствуясь методологией ленинских литературно-критических статей (прежде всего посвященных Толстому) и ленинской оценкой деятелей русского освободительного движения, равно и принципами, изложенными в решениях партии о литературе, в частности в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Уровень нашего мастерства, в соответствии со степенью дарования каждого из нас, зависит от уровня овладения нами марксистско-ленинской методологией.

Критик как писатель

...Критика, имевшая влияние на публику и на литературу, стояла выше посредственных произведений, была строже, нежели публика...

Чернышевский

1

Из всех литературных профессий литературная критика, может быть, самая беспокойная, да и едва ли столь уж благодарная. Одним писателям и читателям представляется она не в меру строгой и требовательной, другие считают ее чрезвычайно уклончивой и снисходительной, есть и приписывающие ей неправомочность судить о качестве литературы, поскольку сама она не является собственно литературой. Находятся и такие, которые придают ей чисто служебное, вспомогательное значение.

Один ленинградский писатель в речи на большом собрании занимался подсчетом, сколько на одного критика в нашей организации приходится прозаиков, поэтов и драматургов. Оказывается, четыре души. И если он, продолжал оратор, имея в виду критика, напишет хотя бы по одной рецензии в два года о каждом подшефном, то тем самым оправдает свое назначение. Это, конечно, курьез, но довольно показательный и печальный. Я вовсе не за то, чтобы критики не писали рецензий. Это их прямое дело. Но и рецензент должен быть литератором, а это так редко встречается. На рецензиях, как правило, набивают руку.

9

В критике часто подвизаются люди, не имеющие к ней никакого отношения. Это отметил еще Пушкин.

«Критикою у нас большею частью занимаются журналисты, entrepreneurs (в данном контексте — дельцы. — Б. Б.), люди, хорошо понимающие свое дело (согласно контексту — «свою выгоду». — Б. Б.), но не только не критики, но даже и не литераторы».

Что критик обязан быть литератором, это для Пушкина само собою разумеется; кроме того, критику еще необходимо обладать качествами собственно критика, что тоже само по себе ясно.

Пушкин набрасывает целую программу для критики, находит для этого незаменимые слова, не нуждающиеся в дополнительных разъяснениях. Ведь слово хорошо, когда оно не требует других слов, которые бы его разъясняли. Иногда пишут о чрезмерной лапидарности стиля Пушкина, как прозаика, усматривая в этом чуть ли не недостаток его. Даже молодой Лев Толстой по прочтении повестей Пушкина заметил, что они «голы как-то», и лишь много позднее, двадцать лет спустя, оценил по достоинству силу и красоту пушкинской прозы, писал под ее влиянием «Анну Каренину».

По определению Пушкина, критика — это наука, предназначенная «открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы», основываясь «на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений». Значит, литературный критик является также и историком литературы. Само собою разумеется, в том и другом качестве он должен быть исполнен любви к своему предмету и беспристрастия в своих суждениях: «...кто в критике руководствуется чем бы то ни было, кроме чистой любви к искусству, тот уже нисходит в толпу, рабски управляемую низкими корыстными побуждениями». Пушкин избегал повторения уже высказанной мысли, уклонялся от какого-либо разжевывания ее, — тут он нарушает это правило, особо настаивая на столь дорогой для него мысли: «Где нет любви к искусству, там нет и критики», «Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях».

Мы изучаем способы и формы перевоплощения писателя при написании им различных произведений и при создании различных, нередко и противоположных обра-

зов. Без дара к перевоплощению не может быть и литературного критика, достойного этого почетного звания. Ему приходится жить и дышать то Пушкиным, то Гоголем, то Чеховым, то Толстым, то Маяковским, то Твардовским. При этом еще всюду оставаться самим собою. Трудность перевоплощения у критика по сравнению с писателем двойная: он переселяется в мир, созданный Чеховым, одновременно переселяется и в мир самого Чехова.

Случайных людей достаточно и в прозе, и в поэзии, и в драматургии. В критику легче, нежели в какую бы то ни было другую литературную отрасль, войти случайному человеку. Читая критическую статью, редактор обычно в первую очередь обращает внимание не на то, есть ли дарование у автора, а на то, достаточно ли он знаком с предметом, о котором пишет. Между тем сумма сведений не есть свидетельство ни таланта, ни даже способностей. Дутыми именами достаточно богаты все литературные жанры, но в критике и литературоведении их больше, чем где бы то ни было.

Осознать недостатки — наполовину освободиться от них. Каждый, кто трудится, накапливает навыки в своем труде, в каком-то, впрочем, весьма ограниченном смысле, — это и есть мастерство. Мы говорим: мастера футбола, мастера балета и т. п. Каждому ясно, какая огромная разница между одним и другим мастерством. Вопрос в том, где от человека, ставшего мастером своего дела, требуется большее погружение в собственную личность. На первое место я бы здесь поставил писателя. Живописец, к примеру, имеет возможность повторять свою картину, снять с нее копию, которая будет превосходить оригинал. Но удивительно не это, а другое: случалось, что копия с картины, сделанная другим живописцем, настолько совпадала с оригиналом, что сам автор оригинала принимал ее за оригинал. В истории живописи приводится множество казусов, свидетельствующих о трудности отличения оригинала от подделки. Современник Рафаэля Андреа дель Сарто сделал копию портрета Льва X кисти Юлия Романа до такой степени искусно, что по прошествии времени Юлий Роман принял ее за собственное произведение.

Подделками богата история литературы, и тут нам достаточно вспомнить Оссиана, да и «Песни западных славян», сочиненные Мериме и выданные им за фольклор. Но литературные подделки и мистификации резко отличаются от тех, с которыми встречаемся в живописи.

Заменить «Героя нашего времени» или «Отцов и детей» подделками под них немислимо. Литературное произведение единственно и неповторимо. Оно доходит до миллионов читателей в своей истинной подлинности благодаря типографскому станку, а самая идеальная литография «Джоконды» все же дает весьма слабое представление о подлинной «Джоконде». В картине, какой бы гениальной ни была она, запечатлен лишь определенный момент и определенное состояние. В романе или повести мир и человек даны в их текучести. Перед нами процесс, а не состояние. В музыке также сталкиваемся с процессом, но музыка не обладает средствами живописи, доступными литературе, хотя литература рисует не кистью, а словом.

Всякий художник, будь это живописец или композитор, создавая свое творение, подобно писателю, и критикует его. Критиковать можно двояким образом: путем совершенствования произведения, а затем суждением о нем,— в последнем случае живописец или композитор, становясь критиками собственного творчества, меняют свои специфические средства на слово, в их состав не входящее. Писатель же, и как критик своих или чужих литературных произведений, неизменно продолжает оставаться писателем.

По-иному сказать, в художнике заключен и критик его. Писатель здесь находится в наиболее выгодном положении по сравнению с другими художниками, ибо и в качестве критика пользуется главным своим художественным средством — словом. В этом преимущество литературных критиков при сопоставлении их с другими художественными критиками: в своих суждениях о художниках слова мы одновременно учимся у них обращению со словом.

Сила писательской литературной критики — в лаконичности, выразительности и конкретности.

Отклоняя первую редакцию автобиографической трилогии, Лев Толстой буквально в нескольких словах дал обоснование этому отклонению: получился «какой-то мальчик в какой-то школе», т. е. истинного произведения искусства пока еще не получилось. Писателю и в качестве литературного критика приходится выступать в различных жанрах. Одно дело — судить о произведении в самом произведении, как это сделал Толстой, работая над автобиографической трилогией. Совсем по-другому получается у писателя, когда он оценивает свое произведение

вне самого произведения, частично или целиком создав его, — в письмах ли к кому-либо, что особенно часто бывает, в специальной ли статье, чему могут служить примером предисловие Толстого к «Войне и миру», предисловия Тургенева или Гончарова, предпосланные их романам. Во всех подобных случаях гораздо более возможен элемент заданности, порождаемый стремлением *определить, сформулировать* свою эстетическую или какую-либо другую позицию. Еще один вид литературно-критических суждений писателя — его суждения о других писателях. Например, статья Гончарова «Милльон терзаний», посвященная грибоедовской комедии «Горе от ума», предисловие Толстого к сочинениям Мопассана, целая масса литературно-критических статей и заметок Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Некрасова. Здесь нередко писатели допускают явную субъективность. Толстой меряет Мопассана меркой, приложимой к нему самому: Мопассан, дескать, был настолько ниже своего дарования в том или ином романе, насколько снижал нравственную требовательность к самому себе. Или взаимная критика Тургеневым Достоевского и Достоевским Тургенева: каждый судит о другом, считаясь со своей эстетической позицией и едва ли не полностью игнорируя эстетические убеждения оппонента. Пушкин и здесь — исключение: он судит о том или ином художнике, сообразуясь с природой его дарования и характером судьбы, как и с тем, насколько они сообразуются с общим назначением искусства. Пушкин порицает Делорма (поэтический псевдоним французского критика Сент-Бёва) за то, что тот освобождался от своих человеческих недостатков ценой снижения поэтического таланта, — выходит, бывают и такие случаи, никак не укладывающиеся в толстовскую эстетическую систему. Шатобриан заслуживает истинной похвалы со стороны Пушкина именно как поэт за свою политическую принципиальность: он не пошел на уступки правительству, хотя это заставило его буквально ради куска хлеба сделать совершенно нехудожественный перевод «Потерянного рая» Мильтона с английского на французский. Тут политическая стойкость писателя спасла его талант.

Критика содействует литературному развитию в той мере, в какой учитывает общее состояние литературного процесса и места в нем данного писателя, насколько улавливает характер задач, стоящих перед литературой в данный момент.

В ранней статье «Литературные мечтания» двадцатипятилетний Белинский предпринял первую попытку наметить пути литературного развития в России. Статья замечательна — и по размаху, и по убежденности автора, и по чисто литературным достоинствам. Но в ней имеются и просчеты, для нас тем более поучительные, что связаны с именем Пушкина, к тому времени уже поставившего русскую литературу в один ряд с наиболее развитыми европейскими литературами.

Сами колебания великого критика в оценке величайшего поэта — урок для будущих поколений русских критиков, т. е. для нас с вами. Мы не научились должным образом читать своих учителей. Белинский пишет: «Тридцатым годом кончился или, лучше сказать, внезапно оборвался период *Пушкинский*, так как кончился и сам Пушкин». И тут же: «Я верю... что Пушкин подарит нас новыми созданиями, которые будут выше прежних». Или: «...явился новый Пушкин, но не Пушкин 1835, а Пушкин 1829 года, и Россия снова начала бы твердить стихи...» Критик полон сомнений по отношению к собственным выводам, но и от выводов не желает отказаться. «Пушкин царствовал десять лет: «Борис Годунов» был последним великим его подвигом... замерли звуки его гармонической лиры. Теперь мы не узнаем Пушкина...» И опять — за сомнением надежда: «...он умер или, может быть, только обмер на время».

В статье 1835 года «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский провозглашает Гоголя главою русской литературы. Слов нет, с Гоголем наступила новая эпоха в русском литературном развитии. Но, во-первых, к этому времени Пушкин еще не сказал своего последнего слова и, во-вторых, оставался величайшим авторитетом для Гоголя, его учителем и наставником. Гоголь даже не сменил Пушкина, не говоря уже о том, что не заменил его собою. Причину снижения читательского интереса к Пушкину в 30-х годах объяснил сам Пушкин в набросках предисловия к «Борису Годунову»:

«Я выступаю перед публикой, изменив свою раннюю манеру. Не имея более надобности заботиться о прославлении неизвестного имени и первой своей молодости, я уже не смею надеяться на снисхождение, с которым был принят доселе. Я уже не ищу благосклонной улыбки моды. Добровольно выхожу я из ряда ее любимцев и смиренно благодарю за ту благосклонность, с какой принимала она

слабые мои опыты в продолжение десяти лет моей жизни».

Сколько гордости в этих горьких словах: перешагнув порог первого десятилетия своей литературной деятельности, принесшей ему такую громкую, еще не бывалую на Руси литературную славу, Пушкин признает неизбежным наступление известного разлада между собою и читательской публикой. Но при этом убежден, что достиг вершины в развитии своего гения. Ранее говорится в другом наброске предисловия к «Борису Годунову»: «...строгость и недоброжелательство отвратили бы меня, вероятно, навсегда от поприща, мною избираемого», теперь другое дело — он полагается целиком на собственное одобрение или неодобрение собственного произведения.

Какая ирония истории: в то время когда Пушкин пишет, что он по-настоящему только *начинается*, — Белинский провозглашает о *конце Пушкина*. Хотя «Борис Годунов» появляется в свет в конце 1830 года, отрывки из трагедии печатались в 1827 и в 1828 годах, кроме того, начиная с 1826 года, Пушкин читал ее в разных домах (например, у Соболевского, у Вяземского). Не думаю, чтобы это не было известно Белинскому.

Интересы момента иногда заслоняли от Белинского вопрос о вечных ценностях искусства. Это случалось с ним не раз. А мы говорим о Белинском — величайшем из русских критиков. Такова уж природа критики, и мы не вправе умалчивать о слабостях даже и Белинского, раз это является помехой к правильному пониманию Пушкина. Да и вообще нам необходимо лучше знать существо самой критики.

«Литературные мечтания» Белинского — вещь программная. Увлечшись выработкой и изложением собственной литературно-эстетической программы, Белинский отвлекся, отошел в сторону от Пушкина. Сила критики, как в том убеждаемся ранее всего на примере Белинского, не в начертании задач, выработанных ею самою, а в обнаружении ресурсов, заложенных в глубинах литературного процесса. Она не может не быть программной, однако программность действительна, лишь когда соблюдено условие, о котором только что сказано. Программность обзорных статей Белинского 40-х годов зиждется на строгом учете сложностей литературного движения того времени. Цикл же его статей о Пушкине, отличающийся множеством великолепных характеристик произведений

Пушкина, да и личности самого поэта, все-таки местами грешит превышением полномочий литературной критики. Очевидно, и подобные накладные расходы неизбежны для критики. Приходится признать, что не избежал их Белинский и в оценках писателей 40-х годов, в особенности Достоевского.

Литературная критика, как бы ни была литературна, требует строгого соблюдения положенных условий и правил, что может отдавать неким педантизмом. Пушкин, как это ни странно, прощал ей это, более того, защищал ее от нападков за педантизм, отдавая отчет, что без этого невозможно никакое научное мышление.

Пушкин находит «хорошую сторону» и в педантизме литературной критики, поскольку признает его необходимым подсобным средством литературно-критического анализа, но одновременно предупреждает насчет того, что когда педантизм подчиняет себе все остальное, то неизбежно влечет за собою «мелкомыслие и невежество...»

Педантизм, однако, бывает разных масштабов и значений, и в иных своих значениях способен оказать давление даже на выдающихся мыслителей, примером чему может служить Плеханов, порою тяготевший к категорическим утверждениям формально-логического порядка. Буквалистское, то есть отчасти педантичное, истолкование положения Белинского об обязанностях критики перелгать идеи художественных произведений с языка искусства на язык логики нанесло ущерб литературно-критической практике самого Плеханова — в той мере, в какой он сводил задачу критики материалистического толка к извлечению социологического эквивалента из творения художника.

Литературная критика по самой природе своей стремится к программности, дабы обрести силу воздействия как на отдельных писателей, так и на всю литературу.

Блестяще, хотя не всегда, — это у Белинского, Чернышевского и Добролюбова. В статье «Когда же придет настоящий день?» Добролюбов, вероятно, преувеличивает недостатки романа Тургенева «Накануне», во всяком случае предъявляет к Тургеневу требования, не соответствующие его писательскому облику. Но у Добролюбова свой расчет: говоря о том, что его не удовлетворяет в романе Тургенева, он таким образом ставит новые задачи перед всей литературой эпохи, пусть при этом и причиняет некоторый ущерб Тургеневу. Деятельность Плеханова как

литературного критика не была в такой мере результативной. Его тезис об извлечении социологического эквивалента из литературного произведения более обращен к читателю, нежели к писателю: вот, дескать, какую пользу может приносить литература обществу. В этом случае критика слишком много берет на себя, и это оборачивается ослаблением ее воздействия на литературу, которую она не может ни заменить, ни подменить собою.

Родившись в недрах самой литературы, литературная критика всегда привлекала и привлекает к себе писателей и как их прямое дело. Великие русские художники слова внесли неоценимый вклад в литературную критику. Пушкин здесь, как и почти всюду, превыше всех.

Действительно, прежде чем отдать свое творение на суд критики и читательской публики, настоящий писатель подвергает оное своему собственному, притом самому взыскательному суду.

Пушкин отнюдь не считал для писателя зазорным выступать в печати с разъяснением своих произведений, полемизировать со своими критиками:

«У нас вошло в обыкновение между писателями, заслужившими доверенность и уважение публики, не возражать на критики. Редко кто-нибудь из них подаст голос, и то не за себя. Обыкновение вредное для литературы. Таковые антикритики имели бы двоякую пользу: исправление ошибочных мнений и распространение здравых понятий касательно искусства. Вы скажете, что по большей части журнальная критика заключается в личностях и брани, что публика довольно равнодушна к успехам словесности...» Писателю необходимо оставаться на высоте, когда «нападающее лицо само по себе так презрительно, что честному человеку никак нельзя войти в сношение с ним, не марая себя. В таком случае объяснитесь, извинитесь перед публикою. Видок (Булгарин. — *Б. Б.*) вас обругал. Изъясните, почему вы никаким образом отвечать ему не намерены». Какой мудрый совет: критики, соединяющей некомпетентность с недобросовестностью, сколько угодно и у нас. Легко представить, как вредит она читателю, который воспринимает с ее «помощью» книгу, к самостоятельному суждению о которой он недостаточно подготовлен. Надо ли из-за каких-то предубеждений лишать автора книги, которую постигла подобная участь, возможности заступиться за свое детище? Судите сами. Однако помните: никто лучше напрасно пострадавшего

автора не в состоянии более сильно обнажить несостоятельность и преднамеренность такой критики.

Пушкин написал немало *опровержений*, пускай и далеко не все опубликовал.

«Будучи русским писателем, я всегда почитал долгом следовать за текущей литературой и всегда читал с особенным вниманием критики, коим подавал я повод. Чистосердечно признаюсь, что похвалы трогали меня как явные и вероятно искренние знаки благосклонности и дружелюбия. Читая разборы самые неприязненные, смею сказать, что всегда старался войти в образ мыслей моего критика и следовать за его суждениями, не опровергая оных с самолюбивым нетерпением, но желая с ними согласиться со всевозможным авторским себяотвержением... Что касается до критических статей, написанных с одною целию оскорбить меня каким бы то ни было образом, скажу только, что они очень сердили меня по крайней мере в первые минуты и что, следовательно, сочинители оных могут быть довольны. Если в течение 16-ти летней авторской жизни я никогда не отвечал ни на одну критику (не говорю уж о ругательствах), то сие происходило конечно не из презрения».

Пушкин называет две причины, из-за которых он не вступал в спор с критиками. Первая — недостаточная зрелость самой критики. Пушкину, как говорит он, было совестно «повторять школьные или пошлые истины, толковать о грамматике, риторике и азбуке, а что всего затруднительнее, оправдываться там, где не было обвинений...»

Вторая причина, при этом «главная: лень. Никогда не мог я до того рассердиться на бестолковость или недобросовестность, чтоб взять перо и приняться за возражение. Нынче в несносные часы карантинного заключения, не имея с собою ни книг, ни товарища, вздумал я для препровождения времени писать опровержение на все критики, которые мог только припомнить, и собственные замечания на собственные же сочинения. Смею уверить моего читателя (если господь пошлет мне читателя), что глупее сего занятия отроду ничего не мог я выдумать».

В устах Пушкина лень — псевдоним сознания высокого призвания художника, которое он осуществляет, ни в чем не принуждая себя.

Писатель утверждает свою художественную индивидуальность, как общезначимую. Это обязывает его прони-

кать в собственную духовную природу, вскрывая ее творческие начала, с одновременным обозрением всей национальной, а то и всемирной литературы. Тут разговор начистоту. Иначе какой в нем смысл? Компетентный и принципиальный разговор о деле есть продолжение самого дела. Стало быть, критика, вырастая из литературы, нисколько не утрачивает своих литературных качеств. В первых редакциях «Детства» встречаемся с подробным рассуждением Толстого о различии между горловым и грудным голосом. Толстой предпочитает грудной голос горловому, таким образом давая характеристику своим творческим исканиям. Так художник вводит нас в таинство своего искусства, в процесс собственного творчества. А в чем же другом, как не в этом, состоит одна из главных задач литературной критики?!

Мир художника — вечно бурлящий. Белинский назвал состояние, в котором находится творящий художник, его пафосом. Критик же, по Белинскому, ради приближения великих художественных творений ко всей человеческой массе, сам обязан возгораться тем же огнем, да так, будто это его собственный огонь, и тот художник, о котором он сейчас пишет, для него как бы возвышается над всеми другими. Уже из этого видно, до какой степени рискованна профессия критика: ему приходится менять своих богов, поскольку не может же он всю жизнь писать об одном и том же художнике. Читая статьи Белинского о Пушкине, о Гоголе и о Лермонтове, нельзя не заметить адаптации его личности по отношению к ним. Но, с другой стороны, для нас не секрет, что основываясь на своих идейных и эстетических убеждениях, критик предъявляет к художникам свои претензии, чем стимулирует литературное развитие в целом, иногда — и тормозит.

Мы скорбим: критику мало читают, критика быстро устаревают. Упрекаем себя в тяжеловесности языка. Ищем выхода в гладкописи, в бойкости пера — и не находим. Писать гладко — не значит писать хорошо. Критик, пишущий о чужих писаниях, хороших или плохих, не должен забывать о дельности и занимательности своего писания, а это требует находчивости, изобретательности и остроумия. Пушкин и это предусмотрел. «Остроумием называем мы не шуточки, столь любезные нашим веселым критикам, но способность сближать понятия и выводить из них правильные заключения...»

Нет спору, критика должна доходить до читателя. Однако не следует надеяться на несбыточное — критическая статья или же литературоведческая книга, даже при обладании всеми лучшими достоинствами, не будут иметь такой широкой читательской аудитории, какую имеет более или менее приличный роман.

Критика программна. В этом ее сила, даже в сравнении с литературой, но и возможные слабости. Белинский сопоставлял Пушкина и Гоголя, обычно отдавая предпочтение Гоголю, как писателю более «в духе времени», более социально острому.

По мнению Белинского, Пушкин принадлежал к той школе европейского искусства, пора которой уже давно миновала в Европе. Но разве может такой гений, как Пушкин, исчерпаться какой бы то ни было школой! Все дальнейшее развитие русской литературы подтвердило первостепенную важность для нее Пушкина. Я понимаю: о каком бы гениальном художнике ни рассуждал критик, в его задачу входит определение общего направления литературного развития, которое всегда требует появления новых гениев и талантов. Но при этом необходимо отдавать должное уже отошедшим и здравствующим гениям. Эта задача из труднейших, какие приходится решать критику. В итоге у него возникает соблазн возвыситься над внутренними законами движения литературы, навязать ей свои предначертания. Но разве так уж безобидно вписать в литературу элементы, или еще не подготовленные ею, или, хуже того, вообще ей чуждые?!

Но критика не существует без обобщений, стало быть, и претензий на прозрение, где опасен какой-либо педантизм. Согласимся с тем, что ни случается с нами, за все приходится расплачиваться; если дело касается духовной жизни, то это значит, что всякое новое открытие в ней связано с переоценкой старых ценностей. И тут каждый раз надо задуматься: не слишком ли велика плата за то, что мы приобретаем? Взвешивая приобретаемое и утрачиваемое, мы невольно столкнемся с вопросом — да стоит ли вообще овчинка выделки?

Человек живет, узнавая цену жизни и самому себе. Искусство тут — первый наставник человека. Ценность наставлений, исходящих от искусства, тем выше, чем они менее навязчивы. Пушкин был решительным противником назидательности в искусстве, что со всей категоричностью сформулировал в пометках на полях статьи

П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова», сказав, что поэзия, пожалуй, выше нравственности, но, во всяком случае, это вещи совершенно различные.

У других гениев были и другие представления о взаимоотношении искусства и нравственности. Например, Толстой искусство ценил, поскольку оно опирается на нравственность. По понятиям Пушкина, назначение искусства в достижении собственного совершенства. Разве совершенное искусство может ужиться с безнравственностью? Разумеется, нет,— и Пушкин, поставивший искусство выше нравственности, клеймит французскую литературу за ее безнравственность:

«Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*. Но писатели французские поняли одну только половину истины неоспоримой и положили, что и нравственное безобразие может быть целию поэзии, т. е. идеалом! Прежние романисты представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности; награда добродетели и наказание порока были непременно условием всякого их вымысла; нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим, и в сердце человеческом обретают только две струны: эгоизм и тщеславие. Таковой поверхностный взгляд на природу человеческую обличает, конечно, мелкомыслие, и вскоре так же будет смешон и приторен, как чопорность и торжественность романов Арно и г-жи Котен».

Литературная критика остается самой собою, лишь содействуя литературе в познании того, какова есть природа человеческая. И ей приходится начинать с того предмета, который осуществляет это познание, иными словами — с писателя. Вопрос в том, какими путями и способами она это делает.

Начиная со второй половины 50-х годов у нас систематически проводились дискуссии с обсуждением проблем, связанных с пониманием творческой индивидуальности писателя,— я и сам принимал участие в них. Думаю, они сыграли свою роль. Однако, поскольку мы теоретизировали, основываясь главным образом на законченных произведениях наших классиков, нередко дело оборачивалось описательством, суждения наши носили слишком суммарный характер. Чтоб знать творение, необходимо прибли-

зиться к творцу. Далеко не все можно узнать о душе Пушкина, оперируя «Евгением Онегиным» как законченным творением и проходя мимо восьми лет работы великого поэта над этим романом. Без познания творца беднее познание творения. Для понимания «Евгения Онегина» как много нам дает анализ переживаний Пушкина, не хотевшего расстаться с работой над этим произведением и в то же время отдававшего себе отчет, что оно закончено.

Если критика обретает право своего рода суда над литературой, от нее родившись, то она тем успешнее справляется со своими задачами, чем яснее сознает свое происхождение. Потому для нас так дороги критические выступления самих писателей. Творчество есть и самопознание творящего. А поскольку творящий творит, полагаясь и на верность чувства, а не только разума, у него развивается способность к предчувствиям и прозрениям, что совсем не ведет к какой-либо недооценке роли просвещения и человеческого опыта в историческом развитии.

В уединении мой своеправный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.

Эти строки из первого послания Чаадаеву (1821) — сразу и очерк духовного опыта Пушкина и его программа собственных духовных деяний. Еще шире — познание человеческой души.

Другое, более позднее стихотворение (1829):

О, сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель...

Опыт хорош тем, что открывает неведомое. Но всегда ли это доставляет удовольствие? Разумеется, нет, отсюда такое заключение об опыте — «жестоким опытов собирая поздний плод». И еще раз — «И мрачный опыт ненавижу». Осознанные ошибки всегда оставляют горький осадок на душе. Вместе с тем предостерегают от новых заблуждений, хотя и не дают гарантий, что их не будет:

поиск правильных решений сопровождается отклонением неверных предположений. Всякое суждение Пушкина многогранно и многозначно, как и всякий образ, им созданный.

Один уважаемый литературовед* недавно писал, очевидно полагая, что делает комплимент Пушкину, что у Пушкина были данные стать замечательным критиком, что даже в известном смысле он и был им, хотя, конечно, утверждает наш автор, в этой сфере не может стоять в одном ряду с Белинским. Что можно сказать на это? Главное дело Пушкина не критика, ставшая главным делом для Белинского, а поэзия, и если и в критике он поражал своей пронизательностью, то все-таки как поэт. Однако по пронизательности критических суждений Пушкин ни в коем случае не уступает Белинскому. Тем не менее писательская критика, сколь бы пронизательной ни являлась, не может и не должна заменить критику как отрасль литературы. Я толкую совсем о другом: собственно критики не вправе пренебрегать писательской критикой, под пером больших писателей приобретающей способность тончайшего проникновения в художественную ткань произведения и в структуру личности писателя. Этих именно качеств часто не хватает критике в собственном смысле, невозможной, однако, без большого философско-исторического опыта.

* Приводя в дальнейшем примеры неудачных критических суждений, на мой взгляд, вообще характерных для нашей критики, не исключая и писательской, я не всегда называю авторов этих суждений, да и их сочинений. Тут я следую примеру Чернышевского, который писал в статье «Об искренности в критике»: «Цель нашей статьи вовсе не та, чтобы выставить на вид чужие мнения, а та, чтобы яснее изложить наши понятия о критике». И продолжал: «Мы восстаем против слабости *критики вообще*». Чернышевский руководствовался следующими соображениями: «...желая, чтобы критика вообще вспомнила о своем достоинстве, мы вовсе не хотим ставить тот или другой журнал в необходимость защищать свои слабые стороны и через это прилепляться к прежним слабостям, — известно, что, принужденный спорить, человек делается склонен увлекаться положениями, которые сначала защищал он, может быть, только по необходимости отвечать что-нибудь, и которых неосновательность или недостаточность он, может быть, готов был бы признать, если бы его не заставляли признаваться открыто».

Поскольку у меня речь идет об известных слабостях нашей «критики вообще», думается, мне не только желательно, а даже необходимо избегать излишних подробностей в полемике, чтобы не низвести ее к частностям.

О критических суждениях выдающихся писателей нельзя судить, обходя вопрос о качестве их писательских дарований. Разумеется, полезен обзор критических выступлений великого писателя, к примеру Пушкина, но не следует забывать, что Пушкин как критик заключен в Пушкине как поэте. Отличительная черта художественного гения Пушкина — небывалый дар к прозрениям, чуждым программности, равно и педантизма. Отсюда пронизательность литературно-критических суждений Пушкина, ничем не связанного в своих умозаключениях.

Литературная критика познает литературу, познавая ее творцов. Творцы же, в зависимости от степени их дарования, знают себя, как никто другой.

На самопознание писателя нельзя смотреть иначе, как на особый род литературной критики, ибо одна из задач последней — воссоздание образа писателя. Произведения Пушкина особенно показательны в этом отношении. Они изобилуют эстетическими декларациями, одновременно являющимися истинными поэтическими картинами; напротив, многие картины и описания представляют собою и творческие декларации.

Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

Это характеристика собственного внутреннего состояния, перерастающая в характеристику своей души, своей судьбы и своего творчества.

Или:

...Быть может, волею небес
Я перестану быть поэтом...

Дальше — о планах написать «смиренной прозой» «роман на старый лад» с изображением в нем преданий «русского семейства» и нравов «нашей старины».

Эстетические декларации у Пушкина обычно сливаются с изображениями реальной жизни.

Вспомните такие строки, как «Иные нужны мне картины...» или «Порой дождливою наемни...»

Гениальный художник всегда в движении, в нем одновременно живут как бы два человека, один из которых отстаивает традиции, а другой преодолевает их. Вообще человеческий дух на высших ступенях своего развития, я бы добавил — и в наиболее изощренных своих проявлениях

ях, приобретает склонность к диалогичности. Великолепную характеристику *диалогов* Платона дал Андрэ Боннар в своей «Греческой цивилизации»:

«Платон пользуется в одно и то же время всеми оттенками стиля с самой естественной непринужденностью. Он переходит от простого к возвышенному с акробатической ловкостью, вызывающей трепет. Двадцать, тридцать раз подряд ученик отвечает «да» на вопросы учителя. От этого вы заскрежетали бы зубами, если бы это было на другом, а не на греческом языке... Но эти двадцать и тридцать раз — другие «да». Полные умолчаний. Иногда они значат почти наше «несомненно». А иной раз «да» столь близко к «нет», что вас пробирает дрожь и вы цепляетесь за свой здравый смысл, чтобы не впасть в бессмыслицу».

Хотя у нас принято считать, что из всех великих русских, да и всемирных писателей наиболее диалогичным является Достоевский, почему его романы называют полифоническими, я уверен, Пушкин нисколько не уступает в этом отношении Достоевскому. Даже и Толстой — пожалуй, самый монологически мыслящий гений — по-своему полифоничен как романист, и, например, в «Воине и мире», «точки зрения» Пьера Безухова и Николая Ростова выставлены как равноправные. Что касается Пушкина, у него есть категория произведений («Разговор книгопродавца с поэтом», послания к цензору и т. п.), где отдано явно преимущество одной из противоборствующих сторон; но в других произведениях — и их не меньше, к тому же они не менее важны — каждая противоборствующая сила имеет и свои плюсы и свои минусы перед другой, т. е. ни одной из них не отдано преимущество, — в первую очередь это «Медный всадник». Да и заключительные строки «Цыган» («И от судеб защиты нет») как бы ставят знак равенства между мятущейся душой Алеко и отнюдь не идиллическими отношениями цыган. В конце концов и в «Евгении Онегине» неправота Онегина перед Татьяной весьма относительна, по-моему, даже сомнительна. Или ранние, лицейские стихотворения, как «Рассудок и любовь» и «Опытность», — в них тоже тезис не побивается антитезисом, как и не побивает его: они, так сказать, сосуществуют. Первая строфа из «Опытности»:

Кто с минуту переможет
Хладным разумом любовь,
Время тягостных оков

Ей на крылья не возложит.
Пусть не смейся, не резвись,
С строгой мудростью дружись;
Но с рассудком вновь заспоришь,
Хоть не рад, но дверь отворишь,
Как проказливый Эрот
Постучится у ворот.

Диалогизм Пушкина и диалогизм Достоевского столь же сходны между собою, сколь и различны: настаивая на общих качествах людей, Пушкин обращает особое внимание на различие между ними; напротив, Достоевский в совершенно различных характерах отыскивает прежде всего то, что соединяет их.

Диалогизм Пушкина пока слабо исследован в пушкиноведении, хотя все же привлек к себе внимание некоторых пушкиноведов. Один из исследователей творчества Пушкина в двадцатые годы предложил, на мой взгляд, единственно правильное прочтение «Румяного критика» — стихотворения, написанного в два приема (1 и 10 октября 1830 г.), доказав, что перед нами диалог между критиком и поэтом. Опять декларация, и опять — редкая по своей силе поэтическая картина.

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

Это говорит поэт, обращаясь к критику.
Критик ему отвечает:

Что ж ты нахмурился? — Нельзя ли блажь оставить!
И песенкою нас веселой позабавить? —

Поэт предлагает критику взглянуть на окружающее:

Смогри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где нпвы светлые? где темные леса?
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора.

Пушкин непрерывно анализирует свое писание в процессе самого писания, т. е. включает в состав художественного писания и литературную критику. Так делал не он один, но как он это делал — никто другой делать не мог.

Стихотворение «Румяный критик» состоит из двух не

равных по объему фрагментов, один из которых, бóльший, написан 1 октября 1830 года, а другой — девять дней спустя. Лишь в середине 1920-х годов доказана принадлежность их к единому замыслу. Впрочем, Т. Г. Цявловская, дважды прокомментировавшая «Румяного критика» в 1974 году, в одном случае (трехтомник) соглашается с мыслью о единстве двух фрагментов, а в другом (десяти томник) сомневается в ней. Б. В. Томашевский не сомневался в единстве этих двух фрагментов, не вполне согласованных между собой, но он трактует стихотворение, как чисто жанровое: «...дана характеристика Болдина». Между тем жанровая картинка является принципиальной эстетической декларацией Пушкина. Литература многозначна, и одно из ее значений — осознание собственного значения.

Я хотел только сказать, что критику необходимо быть и текстологом, во всяком случае разбираться в текстологии, а, с другой стороны, текстолог, не наделенный чутьем и опытом критика, вряд ли способен лучшим образом выполнять свои задачи.

Смысл жизни Пушкин видел в писании. А писание для него равно истинному человеческому деянию. В деянии, взятом в общем смысле, все люди равны между собою. Деяние — творчество, результат которого никогда заранее не известен. Пушкин решительно протестует против тягостного фатализма, но готов ко всяким случайностям, в том числе и трагического характера. Иначе какая это жизнь? Где все заранее предудказано, там нет жизни.

Д. Благой некогда утверждал, что в числе важнейших тем Пушкина — некрофильство, иными словами — воспевание смерти. Действительно, с юных лет Пушкин пишет о судьбе и смерти. В 1817 году, заканчивая Лицей, он адресовал несколько стихотворных посланий своим друзьям, в большинстве лицейстам, намечая лейтмотивы своей поэзии.

Гусару Каверину:

Все чередой идет определенной,
Всему пора, всему свой мяг;
Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный.

Лицейсту Горчакову:

А мой удел... но пасмурным туманом
Зачем же мне грядущее скрывать?

Восемнадцатилетний юноша не хочет прятаться от своего грядущего, в котором уже видится ему «зрак кровавый». Он продолжает:

Увы! Нельзя мне вечным жить обманом
И счастья тень, забывшись, обнимать.

К Кривцову:

Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем:
Право, нам таким бездельем
Заниматься недосуг.

Не ясно ли, что эти и другие подобные строки не имеют ничего общего с воспеванием смерти. Они скорее — гордый вызов ей. И хотя Пушкин назвал стихи о смерти *бездельем*, которым «заниматься недосуг», смерть не скрывается со страниц его произведений до конца его дней.

Так рано зависти увидеть зрак кровавый
И низкой клеветы во мгле сокрытый яд..

Не устаешь удивляться и поражаться этим зловеще-пророческим словам, принадлежащим семнадцати-восемнадцатилетнему юноше — человеку, убитому двадцать лет спустя, в тридцатисемилетнем возрасте.

Или тогда же, т. е. на лицейской скамье:

Душа полна невольной грустной думой;
Мне кажется: на жизненном пиру
Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый,
Явлюсь на час — и одинок умру.

Откуда такое провидение?

Не властны мы в судьбе своей..

Мыслящему существу не доставляет особой радости сознание своей зависимости от чего бы то ни было и своей подвластности чему бы то ни было. Но на то оно и мыслящее существо, чтобы возвышаться над подобного рода сознанием. Самое верное к тому средство — поэзия:

Судьбы всемогщее поэт..

Как это характерно: в первом случае — *мы*, иначе сказать — все люди, во втором *он*, т. е. поэт.

Из послания «Дельвигу» (все те же годы):

Наперснику богов не страшны бури злые..

Даже употребляя сходные или одни и те же выражения, Пушкин никогда не повторяется, так как всякий раз и говоря о прежде сказанном, говорит, что думает и чувствует сейчас, т. е. нечто новое. Поэт — наперсник богов, «ибо его устами молвит сама истина, сама вечность».

Истинная жизнь — в безбоязненном отношении к смерти. Закон же творчества — быть независимым даже и от собственных законов, вообще от чего бы то ни было, кроме вдохновения, — т. е. верность художника своей собственной природе. Раз так — полная независимость и от авторитетов, при всем почтении и уважении к авторитетам. Пронзительны до беспощадности слова Пушкина о Байроне: несмотря на признание поражения Байрона в поединке с Гёте, в них нет не только никакого злорадства, напротив, они выражают открытое сочувствие Байрону, отдают должное байроновскому гению:

«Гёте имел большое влияние на Байрона. Фауст тревожил воображение Чильд-Гарольда. Два раза Байрон пытался бороться с великаном романтической поэзии — и остался хром, как Иаков». Зачем это сравнение? Хотя в борьбе с богом Иаков повредил ногу, но отстоял первородство.

Единственным великим поэтом, которому Пушкин подражал в собственном смысле и от которого, по его собственному признанию, он одно время «с ума сходил», был именно Байрон. Может быть, по этой причине как раз на примере подражаний других поэтов Байрону он разъясняет, что само по себе подражание кому-либо не есть какое-либо доказательство несамостоятельности подражателя. Эту свою мысль Пушкин развертывает в рецензии на «Фракийские элегии» Теплякова:

«В наше время молодому человеку, который готовится посетить великолепный Восток, мудро, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона и невольным соучастием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда. Ежели, паче чаяния, молодой человек еще и поэт и захочет выразить свои чувствования, то как избежать ему подражания? Можно ли за то его укорять? Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смиренности своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь».

Худо не подражание само по себе, а то, когда подражатель соскальзывает на путь копирования образца. В некоторых своих элегиях Тепляков, по мнению Пушкина, не избежал этого: «...размышления при виде развалин Венецианского замка имеют ту невыгоду, что напоминают некоторые строфы из четвертой песни «Чильд-Гарольда» — строфы, слишком сильно врезанные в наше воображение». Таково следствие утери поэтом собственного воодушевления.

2

Писательская критика в своих лучших образцах поучительна и ценна отсутствием авторитарности и педантизма, от которых мы, профессиональные критики, так страдаем. Отрицательно сказывается на наших работах склонность к разжевыванию общеизвестных истин, большей частью не поддающихся окончательным решениям. Что в произведениях искусства содержание и форма нерасторжимы — об этом пишут все теоретики искусства начиная с Аристотеля. Я не говорю, что нам не стоит писать об этом. Я хотел бы обратить внимание лишь на то, что навязчивые повторения о взаимозависимости между формой и содержанием не дают никакого проку. Критикам необходимо учитывать многогранность как одного, так и другого понятия. Голословные же рассуждения на эту тему не сулят нам ничего хорошего, да и приводят к снижению уровня нашего профессионализма.

Поучителен пример Плеханова, автора блестящих марксистских работ по эстетике и литературной критике. В своей во многих отношениях великолепной статье «Искусство и общественная жизнь», подробно рассуждая о художественном критерии в его универсальном значении, т. е. обязательном для искусства всех времен и народов, он приходит к выводу, что суть его заключается в обнаружении соотношения формы и содержания, приравненных Плехановым к замыслу и исполнению.

«Понятия людей о красоте несомненно изменяются в ходе исторического процесса. Но если нет *абсолютного* критерия красоты, если все ее критерии *относительны*, то это еще не значит, что мы лишены всякой *объективной* возможности судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел. Положим, что художник хочет написать «женщину в синем». Если то, что он изобразит на своей картине, в самом деле будет похоже на такую

женщину, то мы скажем, что ему удалось написать хорошую картину. Если же вместо женщины, одетой в синее платье, мы увидим на его полотне несколько стереометрических фигур, местами более или менее густо и более или менее грубо раскрашенных в синий цвет, то мы скажем, что он написал все что угодно, но только не хорошую картину. Чем более соответствует исполнению замыслу или — чтобы употребить более общее выражение — чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам объективное мерило».

Не думаю, что надо разъяснять несостоятельность приведенного рассуждения, кажется навеянного Плеханову Владимиром Соловьевым. Дело хотя бы в том, что в процессе осуществления замысла меняется и сам замысел. А потом еще вопрос — чего он стоит сам по себе?

Нет хуже суждений об искусстве, чем суждения со стороны. Для критика процесс создания художественного произведения в общем остается *чужим*, и чтобы максимально приблизить его к себе, поскольку нельзя сделать *своим*, ему необходимо самому сделаться в своем роде писателем. Писатели, высказываясь о литературе, воспринимают художественную форму как дело их рук, а не как простое производное от содержания.

В писательской критике встречаемся с иными просчетами. Великолепна статья Толстого о Мопассане. Однако Толстой критикует Мопассана, не особенно считаясь с природой его дарования и литературной судьбой, преимущественно исходя из собственных эстетических установок. В результате — впадает в противоречие. Единственной большой и неоспоримой удачей Мопассана Толстой считает его роман «Жизнь». Для характеристики же «Милого друга» Толстому будто не хватает резких слов. По его мнению, это безнравственнейшее, значит и антихудожественное произведение. По той же причине Толстого не удовлетворяют другие мопассановские романы, такие как «Монт-Ориоль», «Сильна как смерть» и «Пьер и Жан». Действительно, Мопассан сделался модным для буржуазной публики писателем, угождая ее вкусам в погоне за славой и деньгами. Говоря обо всем этом, Толстой вынужден признать, что Мопассан оставался большим художником. Для нас особенно интересно следующее положение статьи Толстого: несмотря на неуклонное снижение уровня своего искусства, Мопассан тем не менее «продолжает

по форме (подчеркнуто мною.— Б. Б.) так же, иногда еще лучше, отделять свои романы...»

Между тем мы по-прежнему твердим одно и то же: форма и содержание неразъединимы. В принципе это действительно так. Но что же может дать бесконечное повторение этой истины, в своем общем виде ставшей азбучной? Всякий раз единство формы и содержания особенное, и критик обязан выяснить суть этой особенности, в которой выражается талант и направление таланта данного художника. Путь, которым движется художник к единству между формой и содержанием, разумеется, труднейший для него и, надо полагать, далеко не всегда увенчивается полным успехом.

Как можно судить на основании признаний выдающихся, даже гениальных художников, им самим совершенно ясно, что преодоление формальных трудностей требует от них особых усилий. Важнейший элемент формы — умение, не побоюсь сказать — ремесло. И самый вдохновенный художник, как тот же Пушкин, неустанно постигал правила своего ремесла. Писательская критика необыкновенно чутка к этой стороне дела.

А мы продолжаем изрекать: какова форма, таково и содержание, и наоборот. С таким изречением я встретился недавно в статье крупнейшего нашего литературоведа. Другой известный литературовед преподнес это как некое открытие.

Какая прелесть и какой урок для всех нас — тут уж равно и писателей и критиков — заметки Пушкина на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова. Несколько примеров:

Б а т ю ш к о в	П у ш к и н
Где вы, отважные толпы богатырей, Вы, дикие сыны и брззи и свободы...	живо, прекрасно
<u>О вы, которые умеете любить,</u> <u>Страшитесь любовь разлукой прогневить..</u>	Вяло.
Если пламень потаенный По лавитам пробежал; Если пояс сокровенный Развязался и упал —	прелесть.
<u>Опа в страданиях почила...</u>	прекрасно!
Был беден. Умер. От долгов Он следственно спокоен.	Какая холодная штучка!

Только дружба обещает
Мне бессмертия венок;

Прекрасно! славно! — спору нет!
Но ..здешний свет
Не рай — мне сказывал мой дед...

Что за детские стихи!

стихи, достойные Ва-
силия Львовича.

По поводу элегии Батюшкова «Умиравший Тасс» Пушкин написал даже небольшое резюме, так его заключив: «Это — умирающий Василий Львович — а не Торквато». Если у Батюшкова Торквато Тассо, гениальный поэт, в своем умирании неотличим от Василия Львовича, заурядного литератора, — значит, Батюшков потерпел провал по всем статьям.

Попробуйте установить, где здесь Пушкин хвалит или порицает Батюшкова за содержание, а где за форму? И проводит ли он разграничительную черту между ними? Ну что ж, попробуем.

«Живо, прекрасно» — разумеется, эта похвала относится как к содержанию, так и к форме. «Вяло» — тут скорее подразумевается форма, в широком смысле слова. «Прелесть» — похвала стихам в целом. «Прекрасно!» — то же самое. «Какая холодная шутка!» — осуждение как за содержание, так и за форму. «Что за детские стихи!» — это, конечно, уличение в технической, т. е. формальной, беспомощности, в неумении. Способность или дарование не то же, что умение. Содержание, надо полагать, в большей мере зависит от таланта и его направления, в выражении же содержания участвует и ремесло; словом, форма произведения — это талант плюс умение, доведенное до мастерства.

Рожденная литературой, критика испытывает влияние в особенности исторических и философских наук, являясь к тому же разделом эстетики, а то и представляя собою эстетику. Но в смысле влияния на критику литературе принадлежит неоспоримое первенство. Не случайно между писателями и критиками возникают разноречия. В столкновениях с литературой нам известны и блистательные победы и тяжкие поражения критики. Кто хоть сколько-нибудь причастен к литературному делу, знает, какую роль сыграла статья Белинского о Бенедиктове, показавшая, что в стихах этого поэта была чуть не сплошь мишура, которую многие принимали за чистое золото. Но столь тягостно одно только воспоминание о разном стиле статей Писарева о Пушкине, хотя и не

увлекших за собою сколько-нибудь широкой читательской массы.

Как это ни парадоксально, именно литература, испытывая и несправедливые упреки со стороны литературной критики, все делала для защиты ее достоинства. Ведь честь критики — это и честь самой литературы. Помните последнюю фразу «Путешествия в Арзрум» Пушкина: «Таково было мне первое приветствие в любезном отечестве»? Слова сии навеены Пушкину чтением неблагоприятного отзыва о его стихах, найденного им в первом попавшемся в руки русском журнале, когда он на пути из Арзрума остановился во Владикавказе. Сначала злобный пасквиль огорчил великого поэта. Но тут же он успокоился и грустно рассмеялся: не так уютно было ему «в любезном отечестве». Полемизируя со своими критиками, Пушкин поднимался на ту высоту, к которой должна стремиться истинная критика. Ее конечная задача — захватить читателя новыми мыслями, создать самое благоприятное впечатление о самой себе, о своих самостоятельных и высоких побуждениях, не погрязая в мелочном разборе рассматриваемого произведения, если мелочи не дают достаточных оснований для значительных выводов, что вовсе не означает безразличия, более того, терпимости ко всякой мелочи, сбличающей нечистоплотность, неряшливость, невежество и прочие дурные качества в разбираемом ли сочинении или в самом сочинителе.

Нет гениального писателя, безразличного к критике, ибо он и сам по себе, в известном смысле, является критиком, поскольку создает свои творения, осозная их. Толстой, надо сказать, не очень любил читать критику, тем более на самого себя, будь она и самой расховайной. Это связано с характером его чтений. Читал он страшно много, однако преимущественно то, что как-то непосредственно соотносилось с его мыслью, которой он был поглощен в данное время. Он либо горячо одобрял книгу, либо резко отвергал ее. Из одних книг делал он себе союзников, из других противников. Позиция его самого во всякий данный момент совершенно определенная. Книгу, как сумму сведений и знаний, он не признавал. Даже такое капитальнейшее и добросовестнейшее сочинение, как многотомная «История России» С. Соловьева, была осуждена Толстым — по причине недостаточного внимания автора к трудовому народу.

Толстой жаждал истины не когда-либо, а именно сейчас, и не какую-нибудь там относительную, но обязательно абсолютную, хотя всякий раз, по прошествии некоторого времени, убеждался, что обманулся в истине, которая совсем недавно представлялась ему абсолютной. Оттого таким ломаным был его путь и в его собственном представлении, и на самом деле.

С критикой отношения у него были сложные. В молодости, только что вернувшись из Севастополя, сблизился с такими критиками, как Анненков, Дружинин и Боткин, проповедниками теории чистого искусства, которая прокралась и в некоторые толстовские произведения этого периода, в частности в повесть «Альберт». Как это ни странно, тогда же установились у него хорошие отношения с Чернышевским, по чьему совету прочел статьи Белинского, весьма высоко оценив их. Да и о самом Чернышевском сделал одобрительно проникновенную запись в своем дневнике. Но самостоятельности своей (вернее и точнее — резкой отмежеванности от кого бы то ни было) не терял и в этот период. Хотя он некоторое время дружил с Дружининым, Боткиным и Анненковым, по его словам составлявшим «бесценный триумvirат», тем не менее сохранял и настороженность к ним, а самоуверенность Дружинина вызывала в нем раздражение, — и это, несмотря на похвалы, которые все они ему расточали. Нам не известно, читал ли он статью Чернышевского о себе, написанную с расчетом расположить его к руководителям «Современника». Безразличие к чужим мнениям, не совпадающим с его личным мнением, объясняется поглощенностью его собственной мыслью, желанием безотлагательного воплощения. Апологетическая статья Страхова о «Войне и мире» осталась без отклика со стороны Толстого, а вот Достоевский живо откликнулся на нее в письме к Страхову.

У каждого великого русского писателя, начиная с Пушкина и кончая Чеховым, бывали свои счеты с критикой своей эпохи. Естественно, Толстой не был и не мог быть здесь исключением. Интереснейшие суждения его о критике содержатся в двух письмах к Н. Н. Страхову, датированных апрелем 1876 года, вызванных присылкой Страховым Толстому первого тома собрания сочинений виднейшего русского критика Ап. Григорьева под редакцией Страхова и с его предисловием.

Из первого письма:

«Благодарю Вас, дорогой Николай Николаевич, за присылку Григорьева. Я прочел предисловие, но — не рассердитесь на меня — чувствую, что, посаженный в темницу, никогда не прочту всего. Не потому, что не ценю Григорьева — напротив, но критика для меня скучнее всего, что только есть скучного на свете. В умной критике искусства всё правда, но не *вся* правда, а искусство потому только искусство, что оно *всё*...»

Критика если и литература, то лишь по поводу литературы, так зачем же читать критику, когда предпочтительнее читать непосредственно литературу, — вот мысль Толстого. Но, пользуясь его же доводами и рассуждениями, скажем, что это не *вся* его мысль о критике. В противном случае он не стал бы писать трактат «Что такое искусство?», как и многих литературно-критических статей — предисловий к сочинениям Мопассана, к «Душечке» Чехова, к рассказам С. Т. Семенова, набросков статьи о Гоголе. Ополчаясь на критику, Толстой не отрицал значения критики, а только выражал свое неудовлетворение ее состоянием. Нас интересует вопрос, какой бы хотелось Толстому видеть критику. Косвенный ответ дан им в его другом письме к Страхову по поводу Григорьева — от 23 апреля того же 1876 года.

«...Глава о том, как Вронский принял свою роль после свидания с мужем, была у меня давно написана. Я стал поправлять ее и совершенно для меня неожиданно, но несомненно, Вронский стал стреляться. Теперь же для дальнейшего оказывается, что это было органически необходимо.

Так вот почему такая милая умница, как Григорьев, мало интересен для меня. Правда, что если бы не было совсем критики, то тогда бы Григорьев и вы, понимающие искусство, были бы излишни. Теперь же, правда, что когда $\frac{9}{10}$ всего печатного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений.

И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздрав-

ляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi» *.

Мы можем соглашаться или не соглашаться с претензиями Толстого к критике, но разобраться в их сущности необходимо. Между тем в новейшем издании избранных статей Ал. Григорьева этот вопрос полностью обойден. Не убоился ли исследователь, что, приведя отзывы Толстого о Григорьеве, нанесет ущерб репутации Григорьева? Приходится с сожалением констатировать, что так поступают многие, — это, я бы сказал, более или менее типичный случай, почему, приводя аналогичные примеры, я не всегда называю авторов работ, откуда их заимствую. Критика Григорьева как-то особенно задела Толстого, хотя Григорьев написал о Толстом более чем лестную статью, о чем говорит само ее заглавие: «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой». К скептическим отзывам о Григорьеве Толстой, следовательно, был побуждаем не личными причинами. Для Толстого было решительно неприемлемо деление Григорьевым героев русской литературы на хищных и смирных. Вместо разъяснения, почему Толстой столь скептически относился к Григорьеву, считая его *умницей*, нам предлагается в недавно изданном сборнике статей Григорьева ни на чем не основанное утверждение, будто Григорьев предсказал поворот Толстого к «Войне и миру», значит, и подтолкнул его к этому повороту. Как об этом можно говорить всерьез, если статья Григорьева появилась всего за несколько месяцев до того, как Толстой начал работу над «Войной и миром»? И потом, если Григорьев предугадал путь Толстого, т. е. помог ему найти себя, то почему Толстой до конца жизни не примирился с принципами его критики?!

Обход трудностей в нашем деле — не устранение их, а лишь свидетельство нашего профессионального несовершенства. Отзывы Толстого о критике — далеко не лишний повод, чтобы вникнуть в то, в чем же ее суть и назначение.

В зависимости от задач критики меняются и ее средства. Как по-разному написаны статьи Пушкина о Баратынском, о Павлове и о Булгарине с его братьями.

«Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален, ибо мыслит. Он был бы

* они знают об этом больше, чем я (*франц.*).

оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко».

Ни единого слова, за которым скрывался бы второй план.

В статье о Павлове чувствуется дипломатичное задание: похвалами не затемнить порицаний, порицаниям же придать форму поощрительного отношения: «Г-на Павлова так расхвалили в «Московском наблюдателе», что мы в сих строках хотели ограничить наши замечания одними порицаниями, но в заключение должны сказать, что г. Павлов первый у нас написал истинно занимательные рассказы». Или: «Талант г-на Павлова выше его произведений».

Другое построение и другой строй речи избраны в статье «Торжество дружбы или оправданный Александр Анфимович Орлов». Одно начало статьи обещает увлекательнейшее чтение. «Посреди полемики, раздирающей бедную нашу словесность, Н. И. Греч и Ф. В. Булгарин более десяти лет подают утешительный пример согласия, основанного на взаимном уважении, сходстве душ и занятий гражданских и литературных. Сей назидательный союз ознаменован почтенными памятниками. Фаддей Венедиктович скромно признал себя учеником Николая Ивановича; Н. И. поспешно провозгласил Фаддея Венедиктовича *ловким своим товарищем*».

Какая убийственная ирония без единого грубого слова!

Белинский прав, утверждая, что критик обязан передать смысл образов при помощи логики и понятий. Но он не прав, считая возможным полное переложение образного содержания литературного произведения понятийным языком. Впрочем, это скорее приписывает ему Плеханов. В представлении же самого Белинского — главное дело критики есть выяснение пафоса изучаемого писателя. Тут опасно всякое разжевывание, — разжевывая писателя, критик в первую очередь «проглатывает» себя самого. Ведь тогда только возникает у читателя к нему интерес, когда в книге о Пушкине ли или о Толстом, о Леснове ли или Твардовском присутствует и он сам, со своим идейным, духовным и душевным кругозором, в конце концов, и с литературными способностями. Один давний, времен конца войны случай. Писатель написал роман о войне. Авторитетный рецензент говорит ему: у вас много отсебятины, ваша героиня допускает неточные формулировки.

Бывают ли хорошие романы, авторы которых не чувствовали бы в них *себя*? Что это будет за роман, если герои и героини его в разговоре между собою будут обмениваться абсолютно точными формулировками?

Увы, без ошибок и заблуждений дело не обходится даже у замечательных людей. Случается заблуждаться и выдающемуся человеку, который при этом не перестает быть выдающимся человеком. Но заблуждения заблуждениям рознь. Белинский пережил так называемый период «примирения с действительностью», односторонне поняв гегелевскую философию истории, положение о том, что «все действительное разумно и все разумное действительно». Заблуждение это было искуплено крупнейшим открытием — завоеванием историзма. А вот нападки Писарева на Пушкина, являясь тяжким заблуждением выдающегося критика, не нашли никакого искупления в его дальнейшей деятельности. Встает вопрос: почему это с ним произошло? Приведу пример того, как, на мой взгляд, не следует отвечать на подобный вопрос, — пример, опять-таки характеризующий не столько автора статьи, из которой он взят, сколько наши общие недостатки, именно — склонность к слишком суммарным умозаключениям. Писаревская критика романа «Евгений Онегин», дескать, интересна не выводами, а мотивировкой: мотивировка-де была самая хорошая, самая благая. Ну знаете ли, благими намерениями дорога в ад вымощена. Таким образом рассуждая, можно слишком далеко зайти, оказаться, как говорится, в опасной зоне: закроем-де глаза на средства, будем по достоинству ценить цели. Дурные средства не оправдать никакими благородными целями и побуждениями. Оговорюсь: Писарев общественно ничем не запятнал себя, но сколько можно было наломать дров, подняв руку на Пушкина. Забывается, какую пользу извлекла из этого эстетствующая, то есть либерально-буржуазная, критика — и тогда, и потом. Мы-де прежде всего должны помнить, что, ополчась на Пушкина, вообще на художественность, Писарев думал о более действительных средствах для облегчения тяжелой участи народа. К Писареву приплюсовывается Лев Толстой, который в поздние годы предпочитал художественности морализаторство. Не учтено только, что толстовские выпады против искусства совсем иного порядка, чем писаревские, — они проистекают из «юродства» Толстого, как охарактеризовал некоторые стороны толстовского мировоззрения

Ленин в статьях о Толстом. Совсем другое дело Писарев, который отрицает Пушкина, разъединив задачу усиления социальных обличений в литературе с задачей художественного совершенства, чуть ли не противопоказанного ей.

Заблуждениями Толстого, в каком-то смысле благотворными для него самого, не оправдаешь писаревщину. Из толстовских мук о крестьянском ребенке, из его отречений от «Войны и мира», «Анны Карениной», в целом от литературной деятельности, с чем связана вообще его хула искусству, в конце концов выросло «Воскресение» и другие поздние толстовские шедевры. Щедрин, насмехаясь над романами с любовными интригами, оттачивал собственный стиль романиста. Кстати, в его романах была и любовь, хотя и совсем другого рода, чем у Толстого или Тургенева. Отрицательное замечание Чернышевского о романах Вальтера Скотта вызвано утилитаристской тенденцией его эстетической теории. В качестве же литературного критика Чернышевский благосклонно отзывался об Онегине, Печорине, Бельтове и Рудине, а ведь все это герои романов, в основе которых любовные интриги.

Литературный критик в своей работе всегда базируется на известных убеждениях и душевно-нравственных устоях собственной личности, но к этому прибавляются и природные данные, и жизненный опыт, и накопленный годами и десятилетиями багаж переработанных и переосмысленных знаний, именуемых культурой. Я мало знаю литературоведческих книг нашего времени, которые соединяли бы знание предмета с оригинальной на него точкой зрения, выражающей личные качества исследователя. Мы привыкли укрываться за именами исследуемых авторов: он сказал то, он изобразил это и т. д. А самих нас не видно в наших книгах. Написав эти слова, тут же подумал, что едва ли они понравятся моим коллегам. Но я ни в кого в особенности не метил. Умышленно не называю имен, ибо меня интересует общее состояние дела, а не какие-либо отдельные промахи. Правда, Пушкин высказывался о намерении издавать журнал под названием «Обзорение наших промахов», но уже с другим назначением.

В писательских литературно-критических выступлениях (я подразумеваю крупнейших писателей XIX века) поражает их глубокая личность. Можно в чем-то не соглашаться с Толстым в оценке Мопассана, тем не менее статья Толстого о Мопассане сохраняет для нас непрехо-

дядюшую ценность, ибо в ней перед нами гениальнейшая и возвышеннейшая личность ее автора, поучительная сама по себе. Теми же достоинствами обладает его набросок статьи о Гоголе, предисловие к рассказу Чехова «Душечка». Во всех этих случаях Толстой проводит мысль о том, что писатель большого таланта всегда на высоте, пока сохраняет верность таланту. В статье о Мопассане больше говорится о нравственных обязанностях писателя, изменяя которым он вредит своему таланту, а то и вовсе губит его. Хваля рассказы крестьянского писателя Семенова, в сущности не обладающие никакими художественными достоинствами, Толстой и здесь остается все тем же Толстым, ибо сохраняет верность своим общим эстетическим принципам, хотя и навязывает нам ошибочную точку зрения на слабого писателя.

Как литературный критик Гоголь разнообразнее и острее Толстого. Его статья «Несколько слов о Пушкине», написанная и опубликованная при жизни Пушкина, в полном смысле слова гениальна, не знает себе ничего равного в необозримой Пушкиниане. На нее опирается Белинский в оценке пушкинской народности. Цитатой из нее Достоевский начинает свою знаменитую речь на торжествах по случаю открытия памятника Пушкину в Москве. Гоголь сразу захватывает нас личной интонацией, решительной уверенностью в правильности и глубокой оригинальности собственной мысли, почему и не нуждается в пространных доказательствах. Чрезмерные старания обосновать свои положения как раз нередко вызывают сомнения в них. Гоголь начинает без всякого приступа:

«При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет».

Гоголю доступны все секреты литературной критики, все жанры ее, все стилистические средства и полемические приемы. В качестве критика он значительно гибче

Толстого. Толстой, в чем легко убедиться, излишне массивен, несколько тяжеловесен, непременно абсолютно серьезен, более или менее однотипен; Гоголь то патетичен, как во всех своих высказываниях о Пушкине, то до чрезвычайности гибок и изобретателен, как, например, в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», где даны точнейшие и тончайшие определения не одного десятка поэтических индивидуальностей; то он сверкает всеми красками убийственной иронии, что показывает, к примеру, статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», а также некоторые письма, в первую очередь к Пушкину. Гоголь строг к слову и скуп на слова, каждый раз нов, хотя и пользуется особыми приемами, только ему одному свойственными. Пушкин, в свою очередь, обожал литературно-критические схватки. По сравнению с гоголевским, стиль его еще афористичнее, в то же время сдержаннее, может быть дипломатичнее. Интересы его всеобъемлющи: едва ли найдется мировой литературный гений, о котором он не сказал бы своего слова, непременно общепредельного. Думается, критические статьи и заметки Пушкина и Гоголя возводятся на принципах, более способных оказать воздействие на литературный процесс, нежели те, что положены в основу литературно-критических выступлений Толстого, который, становясь литературным критиком, в большей мере развивает проповедническую, назидательную сторону, заключенную в его художественной системе.

Критик, лучшим образом выполняющий общее предназначение критики, в любом случае находит необходимый жанр, тон, стиль и объем своего выступления. Иному бы потребовалась большая статья, если не книга, для опровержения нападок А. С. Данилевского на Пушкина,— Гоголь тратит на это несколько строк в письме к самому Данилевскому: «Да зачем ты нападаешь на Пушкина, что он прикидывался? Мне кажется, что Байрон скорее. Он слишком жарок, слишком много говсрит о любви и почти всегда с иступлением. Это что-то подозрительно. Сильная продолжительная любовь проста, как голубица, то есть выражается просто, без всяких определенных и живописных прилагательных. Она не выражает, но видно, что хочет что-то выразить, чего, однако ж, нельзя выразить, и этим говорит сильнее всех пламенных, красноречивых тирад». Гоголь не пишет здесь об изображении любви Пушкиным, написав об этом несколько ра-

нее в письме к тому же лицу. «...Любовь до брака — стихи Языкова: они эффе́кты, огненны и с первого раза уже овладевают всеми чувствами. Но после брака любовь — это поэзия Пушкина: она не вдруг обхватит нас, но чем более вглядываешься в нее, тем она более открывается, разворачивается и, наконец, превращается в величавый и обширный океан, в который чем более вглядываешься, тем он кажется необъятнее, и тогда самые стихи Языкова кажутся только частию, небольшою рекою, впадающею в этот океан». Почти наверняка можно сказать, что Белинский не знал об этих словах Гоголя, — тем разительнее совпадение его с Гоголем, так как и он всех предшествующих и современных Пушкину русских поэтов сравнивает с Пушкиным таким же образом, говорит о них как о массе рек, разных по своей величине, впадающих в океан пушкинского творчества. Впрочем, сравнение вещь хотя и необходимая, но в то же время опасная, особенно если сбивается на количественные критерии: Пушкин не только неизмеримо больше, например, Языкова, он представляет собою явление другого качества. Но ведь и океан превосходит реку и своим качеством, а не только количеством. Улавливаем ли мы эти нюансы, читатель?

Гоголь, как и Пушкин, строит каждую свою рецензию, соображаясь с особенностями рецензируемого произведения и своего отношения к нему.

О критике Сенковского:

«В чем же состоял главный характер этой критики? В ней очень явственно было заметно:

- 1) Пренебрежение к собственному мнению...
- 2) Литературное безверие и литературное невежество...
- 3) Отсутствие чистого эстетического наслаждения и вкуса...
- 4) Мелочное в мыслях и мелочное щегольство...»

Все четыре положения подробно развернуты и обоснованы самым ходом изложения главенствующей идеи статьи.

Что касается кратких гоголевских рецензий, порою всего в несколько строк, — каждая из них безукоризненный шедевр.

«*Мое новоселье*. Альманах на 1836 год, В. Крыловского...

Это альманах! Какое странное чувство находит, когда глядим на него: кажется, как будто на крыше опустелого

дома, где когда-то было весело и шумно, видим перед собой тощего мяукающего кота. Альманах! Когда-то Дельвиг издавал благоуханный свой альманах! В нем цвели имена Жуковского, князя Вяземского, Баратынского, Языкова, Плетнева, Туманского, Козлова. Теперь всё новое, никого не узнаешь: другие люди, другие лица... Грустно по старым временам!...»

Вот ведь как можно писать рецензии!

Рецензия на роман «Он и Она» (автор не назван). Сначала комически-уничтожающая типология русского романа того времени: романы пятнадцатирублевые, потом восьми- и шестирублевые, наконец пяти- и четырехрублевые. Характеристика авторов одного, другого и третьего сорта романов — тоже довольно колоритное представление о самих романах. Те, что «пишутся обыкновенно людьми молодыми», содержат в себе «много романтического», в них «не бывает недостатка в восклицаниях и чрезвычайно много точек». Другая категория авторов — «большею частью люди пожилые, вовсе не должностные».

Заключение рецензии — непосредственно разбор романа «Он и Она». «Ничего не осталось в голове после прочтения половины первой части. Помнится только, что какой-то граф и какой-то студент таскаются по улицам в каком-то городе, чуть ли не в Москве, берут Катю и увозят, потом опять берут Катю и, кажется, опять увозят. Впрочем, кто охотник, то может прочесть сам и узнать, что делается дальше...»

Вне всякого сомнения, Гоголь формирующее влияние оказал на классическую русскую критику и как литературный критик, а не только как величайший прозаик и комедиограф. И здесь он не знает удержу своей фантазии, о чем свидетельствует хотя бы его письмо к Пушкину от 21 августа 1831 года, где излагается замысел статьи-пародии на распространенный в то время шаблонный тип литературно-критической статьи, но с главной установкой: при помощи такового приема развенчать двух столпов реакционной литературы — Ф. Булгарина («Петр Иванович Выжигин») и А. А. Орлова («Сокол был бы сокол, да курица съела»). Начинается это так — «в Англии Байрон, во Франции необъятный величиною своею Виктор Гюго...» Ну а в России что и кто? Россия-де сразу имеет двух равновеликих гениев. «На одном из них, т. е. на Булгарине, означено направление чисто Байроновское (ведь это мысль не дурна сравнить Булгарина с Байро-

ном). Та же гордость, та же буря сильных, непокорных страстей... то же самоотвержение, презрение всего низкого и подлого принадлежит им обоим... Насчет Алекс. Анфим... говорят, что скорее Орлов более философ, что Булгарин весь поэт». В целях создания такого рода портретов-памфлетов Гоголь допускает возможным приписывать названным авторам такие эпизоды, которых нет в их сочинениях, дабы путем приноровления к их стилю, разоблачая его, обнажить всю бессмысленность их литературной деятельности.

3

Я говорю здесь преимущественно о писательской критике. Потому что она более литературна. А нам как раз литературности не хватает. Учиться литературности критики должны прежде всего у писателей, и в своих критических выступлениях остававшихся писателями. Даже имея в виду критику Белинского, Чернышевский считает особым ее достоинством то, что она поднималась выше посредственных литературных произведений, но, конечно же, не уравнивалась с литературными шедеврами. Пушкин же и Гоголь и в своих критических выступлениях оставались Пушкиным и Гоголем. В этом смысле они и являются образцами для нас. Наша беда в низком уровне литературности. Мы упрекаем друг друга в причастности к ходячим мнениям. Ходячее мнение не конкретно, не оригинально — словом, не свое. Оно несовместимо с литературностью.

В целом литература превосходит критику мастерством, даже просто умением. Тот еще ничего не умеет, кто делает как все. Между тем критика начинается с умения, тогда как литература — скорее с таланта. Умения писателя и критика различны. Писателю необходимо превратить умение в мастерство, иначе он никакой не писатель. Критик часто ограничивается умением, остается в рамках накопления навыков,— худший вид ремесленничества.

Критика является профессией, чего о литературе так просто не скажешь. Чтобы написать рецензию, какие нынче обычно пишут, достаточно кое-каких сведений и элементарных приемов. Рассказа таким способом не напишешь. Тогда как от автора рассказа требуется хотя бы некоторая литературность, рядовому рецензенту вряд ли кто-либо предъявляет подобные требования. Наши

журналы уже с трудом выносят бесцветные и безликие рецензии, но все-таки продолжают печатать их. Вместе с тем стараются оживить свои критико-библиографические разделы выступлениями прозаиков, поэтов и драматургов по поводу сочинений своих коллег, но, к сожалению, забывают, что критика — профессия строгая, по-своему дисциплина научная. Очень часто нашим прозаикам, поэтам и драматургам, выступающим в роли критиков, не хватает филологической культуры, широкого литературного кругозора. Это распространяется и на некоторых известных авторов романов, пьес и поэтических сборников. Я не собираюсь укорять их в том, что они пишут как о других, так и о самих себе. Ведь и сам Пушкин призывал литераторов своего времени заниматься этим делом. Важно, чтобы это было к месту, да и на уровне.

Лев Толстой, например, упорно уклонялся от объяснения того, как он пишет и почему именно так пишет. Нынешние наши прозаики, поэты и драматурги чересчур словоохотливы на этот счет. Почти всякий номер «Литературной газеты» выходит с диалогом между художником и критиком. Но диалоги ли это? Диалог есть спор, мягче скажем — обмен различными мнениями, потому что, когда нет различия в мнениях, не к чему, чтобы два человека излагали одно и то же мнение. Помню, иные диалоги заставляли меня то ли весело, то ли грустно смеяться: битых два часа люди говорят, а в конце спрашивают друг друга, *спорили* они или же только *поддакивали*.

Иной раз произносишь не столь благостный монолог по поводу подобных диалогов.

Все мы самым внимательным образом прислушиваемся к высказываниям о литературе и искусстве наших мастеров слова, как маститых, так и более молодых — прозаиков, поэтов, драматургов. Особенно почтительно прислушивается к ним их многомиллионная читательская аудитория. Тем строже они должны относиться к самим себе. Хочу привести ряд примеров, показывающих, что эта мера строгости не всегда соблюдается. На этот раз я лишь обращаю внимание на недомолвки и неясности в некоторых высказываниях писателей, а не полемизирую с ними, почему и считаю возможным обойтись без упоминания имен.

В статье видного писателя Пушкину приписываются стихи, написанные другим поэтом. Такая оплошность может случиться и с литературным критиком. Но ему ниче-

го не остается, как целиком принять вину на себя. Если же станет он сваливать свою ошибку на другого литературоведа, ранее его напутавшего, то будет выглядеть еще хуже: как перелагатель чужих работ. Писатель же выступил с публичным самооправданием, ссылаясь на то, что авторитетный литературовед, которого уже нет в живых, ввел его в заблуждение. Но литературоведа этого, замечательного знатока поэзии пушкинской и предпушкинской эпох, можно было извинить, ибо его книга как раз была посвящена проблеме связи Пушкина с его предшественниками и современниками, у которых он отыскивал мотивы, сходные с пушкинскими.

То было давно. А вот совсем свежий пример. Рассуждение на тему о русских переводчиках: Пушкин, как переводчик, будто бы исполнял в первую очередь просветительскую роль, знакомя русского читателя с сочинениями иностранных писателей. Действительно, у Пушкина сказано, что переводчики являются почтовыми лошадьми просвещения. Но сам Пушкин был переводчиком совсем особого рода, так как в своих переводах обычно превосходил подлинник, о чем свидетельствует хотя бы «Пир во время чумы» — гениальнейшее создание, все же являющееся переводом некоторых сцен из посредственной пьесы, принадлежащей перу второстепенного английского драматурга Джона Вильсона. Показательна и знаменитая «Сцена из Фауста», которая привела в столь бурный восторг Гоголя.

Пушкин, пишет Гоголь, отталкиваясь даже от гениального оригинала, создает произведение, во всяком случае равноценное оригиналу, при этом не менее оригинальное. «Герой испанский Дон Жуан, этот неистощимый предмет бесчисленного множества драматических поэм, дал ему вдруг идею сосредоточить всё дело в небольшой собственной драматической картине, где еще с большим познанием души выставлен неотразимый соблазн развратителя, еще ярче слабость женщины и еще слышней сама Испания. Гетев «Фауст» навел его вдруг на идею сжать в двух-трех страничках главную мысль германского поэта — и дивисься, как она метко понята и как сосредоточена в одно крепкое ядро, несмотря на всю ее неопределенную разбросанность у Гёте». П. В. Анненков, близко знавший Гоголя и зарекомендовавший себя мемуаристом редкой достоверности, вспоминает, как Гоголь в его присутствии говорил художнику А. Иванову, к великому

соблазну последнего, беспредельно влюбленного в Пушкина, что в «Сцене из Фауста» Пушкин превзошел самого Гёте. Пускай это сильное преувеличение — речь ведь идет о произведениях, несоизмеримых по масштабу. Однако масштаб и качество гения не находятся в прямой зависимости от масштаба его произведений.

Неискушенный читатель, доверяясь маститому прозаику, будет относиться к иноземным сюжетам у Пушкина, как только к переводам, выполненным с просветительской целью, не воспринимая их, как его оригинальные художественные создания. Кто не знает стихотворения Пушкина «Я здесь, Инезилья»? Кто не восхищается им, как оригинальным пушкинским созданием! Между тем оно является переводом из английского поэта шекспировской школы Корноула. Привожу подстрочное переложение стихотворения, сделанное П. В. Анненковым:

«Инезилья, я здесь! Внизу твоего решетчатого окна поет кавалер твой; что же ты медлишь?»

Много миль проскакал он, чтоб видеть твою улыбку. Юный свет дня уже блестит на цветах, но кавалер твой ропщет.

Что ему утренняя звезда, когда нет любви его? Что ему благоухание цветов, когда горит его сердце?

Милая дева! Зачем скрываешься ты? Красота обязана показываться ранее очей утра и не заботиться о своем наряде.

Теперь, когда все звездные блестящие духи ждут появления твоего, чтоб от тебя занять блеска, зачем медлишь ты?»

Анненков замечает, что у Корноула, даже судя по подстрочнику, заметно старание «как можно ближе держаться образцов шекспировской школы», а вследствие этого он обнаруживает «некоторую ухищренность манеры», иными словами, не столько самостоятельно творит, сколько стилизует. В результате получается красивость вместо красоты, которая была у писателей, более близких к Шекспиру, являясь следствием «обилия страсти и обилия мыслей». Пушкин не связывает себя обязательством подделываться как под Корноула, так и под тех, под кого подделывался Корноул, благодаря чему создает совершенно оригинальное, чисто пушкинское стихотворение, стоящее в ряду его лирических шедевров. Пушкину удавалось стирать грань между подражанием и творчеством.

По примеру Анненкова, вслед за подстрочным переводом из Корноула, привожу целиком стихотворение Пушкина, навеянное Корноулом:

Я здесь, Инезиля,
Я здесь под окном.
Объята Севилья
И мраком и сном.

Исполнен отвагой,
Окутан плащом,
С гитарой и шпагой
Я здесь под окном.

Ты спишь ли? Гитарой
Тебя разбуджу.
Проснется ли старый,
Мечом уложу.

Шелковые пегли
К окошку привесь..
Что медлишь?.. Уж вет ли
Соперника здесь?..

Я здесь, Инезиля,
Я здесь под окном.
Объята Севилья
И мраком и сном.

Кажется, одно только имя «Инезиля» и взял Пушкин у Корноула да еще то, что кавалер стоит под окном возлюбленной — все остальное принадлежит ему самому.

Обычно, сравнивая произведения Пушкина с источниками, от которых он отгалкивался при создании их, уста­навливают лишь то, насколько Пушкин обновляет тексты своих предшественников. Это, конечно, важно. Пожалуй, куда важнее разобраться в том, по какой причине он так часто прибегал к чужим сюжетам, разумеется, для выражения своих собственных мыслей и чувствований. Верно говорил Гоголь, что в Испании Пушкин испанец, а в Греции — грек и т. д. Не менее верно и то, что в любом подобном случае он остается гениальным русским поэтом, приобщая нас, своих соотечественников, ко всему духовному опыту человечества, внося в него свой неопенимый вклад. Стихотворение «Я здесь, Инезиля», проникнутое духом рыцарской Испании, тем не менее насквозь русское — значит, одновременно обогащает нас, русских, подлинным представлением об Испании, для испанцев же оно — шедевр русской поэзии, дающий яркое представле-

ние о том, как их увидел гениальный поэт другого, далекого от них народа.

Вмешательство писателей в дела литературных критиков — не новость, а продолжение стариннейшей традиции. Так издавна повелось: критик в общем ограничивается писаниями о писателе, писатель же, помимо своих основных писаний, выступает и на одном поприще с критиком. Такое сотрудничество можно только приветствовать. Но, вступая на тернистый путь критики, писатель обязан помнить о двойной своей ответственности: и как критик он остается писателем.

Крупнейшие советские писатели, начиная с Горького, немало сделали для освещения как истории советской литературы, так и текущего литературного процесса. Всяческой похвалы заслуживают многие их суждения о классическом наследии. Пожалуй, на первое место следует поставить ряд книг и очерков старейших наших писателей о Горьком, лично хорошо знавших основоположника советской литературы. Очень хороша проникновенная статья Твардовского о Бунине, написавшего и несколько ярких и внушительных статей о своих современниках. Все эти работы стоят у меня на книжной полке, и я часто заглядываю в них. Должно признать, что промахи, допущенные писателем в критической статье, особенно досадны. В широкой читательской среде имена писателей гораздо известнее имен критиков, хотя бы и соразмерных по дарованию. Не говорю о романе — даже у статьи популярного писателя читателей будет гораздо больше, чем у статьи критика, делающего свое дело не хуже своего собрата-беллетриста.

Под писательскими литературно-критическими выступлениями я разумею не одни только их статьи, но и всякого рода речи, интервью, диалоги с кем-либо, ответы на вопросы и письма, рассказы о своей работе над тем или иным произведением, характеристику вообще своих литературных установок — всего не перечтешь.

Будем благодарны писателям за их литературно-критическую деятельность, для них все же побочную, но проявим и должную взыскательность.

Слово литератора о литературе, да и не только литератора, где-то публично сказанное, вдруг оборачивается критикой, скажем, в напечатанном в газете отчете о каком-то литературном собрании или заседании. Я бы не поручился за то, что отчеты эти, даже в солидных газе-

тах, делаются достаточно солидно. Читаю отчет об одном симпозиуме, где говорилось и о повести Белова «Привычное дело». Вдруг такое рассуждение: Иван Африканович, беловский герой, едет верхом на мерине, что-то говорит мерину, а тот, разумеется, молчит, следовательно, делается вывод, Белову не удалось построить диалога. Не знаю, так ли рассуждал подводивший итоги симпозиума, или газета в спешке что-то напутала, но конфуз полнейший.

Я вспоминаю речь видного прозаика на съезде писателей. Он говорил: тогда как законы Менделеева обязательны (очевидно, для химиков), законов Толстого или Достоевского вообще не существует (видимо, для писателей). Как это надо разумать? Можно ли писать ныне, не считаясь с тем, как и что писали Толстой и Достоевский? Думается, нельзя. Ни один настоящий писатель в наше время, как бы он ни писал, ничего путного не напишет, не зная о Толстом и Достоевском или забыв о них. Стало быть, есть и их законы, только иначе понимаемые, чем менделеевские.

Писать, как Лермонтов, говорил тот же оратор, недопустимо (как будто это так просто — сел и пиши на уровне и в духе Лермонтова: для этого все-таки надо быть Лермонтовым), «ибо вокруг меня иначе живут и действуют, другой способ выражения чувств, мыслей и обстоятельств». Извините, но приведенная фраза и не совсем грамотна: как это можно выразить обстоятельства, сверх чувств и мыслей, минуя и то и другое?!

То же и с Толстым — приводится цитата из «Войны и мира»:

«Уже был второй час ночи, когда Пьер вышел от своего друга. Ночь была июньская петербургская, бессумрачная ночь.

Пьер сел в извозчичью коляску с намерением ехать домой. Но чем ближе подъезжал он к дому, тем более он чувствовал невозможность заснуть в эту ночь, походившую более на вечер или утро».

Толстой удостаивается похвалы: «Да, это хорошо, но это неповторимо хорошо, потому что я не могу заимствовать это». Какая небрежность — и в мыслях, и в словах! Неужели надо разъяснять, что все хорошее неповторимо, а плохое станет повторять только тот, кто не способен к хорошему?! Потом — что за довод: это хорошо потому, что «я не могу заимствовать это»?! Конечный вывод о Толстом: «Стиль — это и человек, и его время, а они ушли».

Кто ушел? Куда ушел? В каком смысле ушел? Если подразумевается Толстой-художник, так это обидно и неверно. Ушел — значит, устарел. Как известно, Чехов, который, впрочем, тоже ушел, говорил о Толстом, что он никуда и никогда от нас не уйдет, не устареет, даже если, что тоже мало вероятно, в будущем и появятся устаревшие элементы в его языке. Не ушли от нас, т. е. не потеряли и не потеряют своего значения герои Толстого, как тот же Пьер Безухов, — нам так приятно и так поучительно быть в их обществе. А разве дух Наташи Ростовой не витает между нами?

Вспомнился мне спор И. А. Бунина с современным ему критиком, выразившим сомнение в плодотворности непосредственного усвоения художественного опыта Толстого. Обращаясь к своему оппоненту, Бунин ядовито спросил: «Пора бросить идти по следам Толстого? А по чьим же следам надо идти?»

Бунин совмещал поклонение Толстому с еще большим преклонением перед Пушкиным (см. прелестную заметку «Думая о Пушкине»). К Достоевскому же он питал неприязнь до конца дней, считая, что даже литературно-изобразительная сила его была слаба.

Горький, напротив, по изобразительной силе ставил Достоевского рядом с Шекспиром. Хотя Достоевский вовсе не был его любимым писателем, он называл Достоевского, наряду с Толстым, нашей национальной гордостью. При этом я вовсе не закрываю глаза на то, что у одного писателя может быть особенное пристрастие к другому. От пристрастия один шаг к преувеличению, если не сказать, что это одно и то же. Преувеличение — плод увлечения. Горький однажды высказал такое суждение: Лев Толстой умен не менее Герцена; поэт, то есть художник, не менее Пушкина; своими произведениями сказал о России почти столько же, сколько вся остальная, вместе взятая русская литература. Здесь преувеличения бросаются в глаза. Кажется, потом, на протяжении почти тридцати лет, Горький ни разу не повторил этой мысли. Напротив, в многочисленных своих выступлениях на литературные темы, с любовью говоря о Толстом, отдавал должное другим русским писателям, но на первое место неизменно ставил Пушкина.

Встречаются, однако, писатели-однолюбы. Трудно, да и незачем спорить с ними об их привязанностях. Но обходить односторонние суждения, высказанные в печати,

вряд ли следует. В одном интервью виднейшего романиста с критиком романист рассказывает о своем литературном пути, требовательно и сурово разбирает свои произведения. Это подкупает. Признался он, что Толстой — его любимейший писатель. Кто станет упрекать его за такое признание, — откровенность вообще заслуживает всяческой похвалы, а тут еще откровенное признание насчет своей любви к Толстому. Но романист не ограничивается этим, он строит свой образ русской литературы: представьте себе, читаем у него, всю литературу в виде одного дома, тогда верхний этаж — Толстой, потом несколько пустых этажей, затем размещаются другие гениальные писатели. Задаемся вопросом: не попадет ли в этом случае, например, Лесков в полуподвал, коли над ним, но гораздо ниже Толстого, разместятся, по их значению, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Чехов, Тургенев?

Слово, произнесенное известным писателем, получает слишком большой отзвук, чтобы не считаться со всеми возможными оттенками его восприятия.

Читал я все, что писалось в эти годы о Достоевском, в особенности писателями. Достоевский — труднейший вариант русского гения. Мне приятно было, что наши писатели обнаружили большее желание понять истинное величие Достоевского, чем критики, которые словно еще находятся под властью прежних односторонних суждений о Достоевском. Оно и понятно: иным из критиков, мною подразумеваемым, принадлежит, так сказать, приоритет в этой области. Мне не хотелось бы называть имени цитируемого критика, так как он ничем особенным не выделяется среди некоторых других своих коллег по части интерпретаций Достоевского, — разве количеством писаний и категоричностью утверждений. К тому же у меня была уже возможность высказать свое отношение к его трудам. В свое время я, возражая ему в книге «Национальное своеобразие русской литературы» (1967, с. 316—317), цитировал следующие слова: «Лев Толстой звал праздного барина к труду. Достоевский рассматривал стремление мещанина освободиться от труда, как свойство человеческой природы». Разве можно так писать о великом писателе, которого любишь, а если не любишь — так зачем писать?

Все тот же критик, продолжая выпускать книги о Достоевском одну за другой, а то и по две в одном году, намертво стоит на позиции, занятой им лет сорок пять

назад. Несколько выписок из его новейших работ: «Законов, определяющих смену общественных формаций, Достоевский не ощущал, не принимал в расчет»; «...не понимал значения классов и классовой борьбы»; «...как могло такое мировоззрение, столь беспомощное в оценке процессов исторических и современности, сочетаться с таким значительным по своему содержанию и по своей художественной ценности искусством?!» Мы, в свою очередь, ставим вопрос: какие стимулы управляли критиком, написавшим десятки книг и сотни статей о Достоевском, одном из самых интеллектуальных гениев в истории всемирного искусства, не признавая в нем гениального интеллекта, произнося жалкие и недостойные слова о его беспомощности «в оценке исторических процессов и современности»?! Вообще наш критик не утруждает себя размышлениями над сложными проблемами гения Достоевского, он находит самый простой выход из труднейших положений, тем демонстрируя, до какой степени далек от заинтересованности проникнуть в глубины литературного процесса, — пишет о литературе не столько как литератор, сколько как пришелец со стороны. Если надо признать «Преступление и наказание» великим художественным произведением, то утверждается, что здесь «великий художник победил мятущегося мыслителя». Когда требуется разгромить «Бесов», произносится приговор, согласно которому тут взял верх реакционный мыслитель. В «Братьях Карамазовых» будто идет борьба между Достоевским, мыслителем и художником, с перевесом в пользу художника.

Наш критик напечатал в двух номерах центрального журнала статью, способную поразить читателя одним своим названием: «Достоевский, Страхов и Евгений Павлович Радомский». Я не сразу вспомнил, откуда он взял Радомского, поставив его рядом с Достоевским и Страховым, т. е. с вполне реальными лицами, да еще отдав ему предпочтение тем, что назвал его по имени и отчеству, чего не удостоены ни Достоевский, ни Страхов. Наконец я вспомнил, еще не приступая к чтению статьи, что Радомский — это герой из романа «Идиот». Отменная методология: автор (Достоевский), прототип героя (Страхов), сам герой (Радомский) — все поставлены в один ряд. По такому способу критического ремесла можно было бы написать работы на такие, например, темы: «Грибоедов, Чаадаев и Александр Андреевич Чацкий», «Пушкин, Фон-

визина (жена декабриста) и Татьяна Ларина» (а как ее по батюшке?) и т. п. Получается: Достоевский, не любя Страхова, расправился со Страховым, создав образ, подобный Страхову.

Таким образом, наш критик понимает двойничество, как элементарную непорядочность: двойствен тот, кто наговаривает на недругов и выгораживает друзей.

Имея в виду упрощенчество, Достоевский заметил, что *простота — враг анализа*. Он словно предвидел, как будет страдать его наследие от упрощенчества. За грубое искажение его произведений ему будто хотят возместить настойчивым подчеркиванием его гениальности. Достоевского принято считать равновеликим Толстому. Но если они равновеликие, то еще не значит, что должны быть одинаковы. Напротив, у величайших писателей, сколь бы они сходны ни были, и величайшие различия, потому что величайший писатель поражает нас своим величайшим своеобразием. Зачем же, в таком случае, бить Достоевского его несходством с Толстым? Как-то мне попалась следующая фраза: «Война и мир» Толстого и «Братья Карамазовы» Достоевского *определяют качества добра и зла*. Какая нечувствительность по отношению и к Толстому и к Достоевскому! Я сразу вспомнил слова Пьера Безухова, которые, рассвирепев, он бросил Элен, своей жене: «Где вы — там разврат, зло...» Достоевскому совершенно не свойственно такое разделение героев, которое являлось столь характерным для Толстого.

Литературная критика требует разнообразия жанров и приемов, — иначе ей грозит окостенение, она может исполнять свое назначение, лишь развиваясь и совершенствуясь. Наши литературно-художественные журналы и газеты, стремясь к многообразию жанров, не всегда находят результативные пути, в чем убеждают нас всевозможные «диалоги», да и «интервью».

Может быть, я зря коллекционирую невыгодные для нашей критики примеры? Может, это случайные промахи, неизбежные во всяком большом деле? Я так не думаю. Оправдание писаревских покушений на Пушкина, как и приписывание Достоевскому идеализации мещанина или же обвинение его в непонимании «значения классов и классовой борьбы» — показатели чего-то куда более существенного.

Нам, современным критикам и литературоведам, необходимо лучше знать свою родословную, более

внимательно изучать различные средства и жанры литературной критики. Огромное значение для нас имеет писательская критика. Но не ею определяется ход развития литературно-критической мысли, хотя она испытала огромное влияние со стороны Пушкина и Гоголя. Все же судьбу ее наряду с Белинским определили Чернышевский и Добролюбов — прямые его последователи.

Если критика — тоже творчество, наряду с художественным творчеством, ей, как и литературе, требуется вечное самообновление. Но положение у нее более щепетильное. Современный писатель, подражающий Толстому, не обязан всесторонне обдумывать, тем более объяснять свое отношение к художественной системе Толстого, ибо его тематика имеет мало общего с толстовской. Нам же, пишущим о Пушкине или о Гоголе, приходится не только внимательнейшим образом изучать статьи Белинского и Чернышевского, посвященные этим писателям, но и выработать свой особый подход к ним, так или иначе порою вступать в спор с нашими учителями. Само наше время требует от нас нового подхода к Пушкину и Гоголю.

В обширной работе о Пушкине, в связи с выходом собрания его сочинений под редакцией П. В. Анненкова, Чернышевский особое внимание обращает на черновые варианты произведений Пушкина, впервые обнародованные Анненковым. Работа Чернышевского изобилует интересными соображениями, с которыми, однако, соседствуют довольно общеизвестные истины: как гениальный художник, Пушкин был необычайно требователен к себе, терпеть не мог каких бы то ни было длиннот и стремился к краткости. Произведения Пушкина кратки и сжаты — это верно, но не в этом же их гениальность?! Иначе пришлось бы потребовать от Толстого и Достоевского, чтобы первый сократил «Войну и мир» по крайней мере в пять раз, а второй, чтобы таким же образом поступил с «Братьями Карамазовыми».

Десять строк из черновых вариантов «Бориса Годунова», приведенные Чернышевским:

«Передо мной опять выходят люди,
Уже давно покинувшие мир,
Властители, которым был покорен,
И недруги, и старые друзья —
Товарищи моей цветущей жизни...
Как ласки их мне радостны бывали,

Как живо жгли мне сердце их обиды!
Но где же их знакомый лик и страсти?
Чуть-чуть их след ложится легкой тенью,
И мне давно, давно пора за ними!..

Из этих десяти стихов Пушкину показался не излишним по своей мысли только предпоследний, и весь длинный эпизод, действительно растягивавший монолог бесполезным повторением того, что высказывается в других стихах его, заменен двустушием:

Немного лиц мне память сохранила,
Немного слов доходит до меня».

Собственно, в каких своих «других стихах» Пушкин высказал мысли, заключенные в десяти строчках, приведенных Чернышевским? Если имеется в виду «Борис Годунов», то в этой трагедии нет таких «других стихов», которые, как думает Чернышевский, Пушкин *бесполезно повторял* в приведенном десятистишии. Отсутствуют такие стихи и во всем творчестве Пушкина. Двустушие Пимена о лицах, сохранившихся в его памяти, и о словах, удержанных памятью же, не являются заменой отброшенного десятистишия, сокращенного в пять раз, а представляет собою совсем другое художественное решение темы, действительно намеченное предпоследней строкой. В первом случае перед Пименом проходит отрезок жизненного пути, во втором — итог пережитого. Нет нужды говорить о различии между процессом и итогом. Итог, если за ним скрывается и процесс, действует куда сильнее процесса. Краткость Пушкина не только от величайшей, какая только возможна, требовательности, и от величайшего же умения кратчайшим способом выразить глубочайшую мысль: Пушкин владел искусством изображать процесс, как итог, и итог, как процесс. У каждого гениального художника своя особая задача. Толстой изображал неосуществимое стремление человека к своему совершенству, Пушкин, напротив, добивался совершенного искусства, необходимого человеку.

Наконец, возвращаясь к замене Пушкиным строфы в десять строк строфой в две строки, не следует забывать, что перед нами старец, более сохранивший общее впечатление от своих встреч, чем подробностей.

Анализ творчества Пушкина Чернышевским в иных случаях сбивается на общие рассуждения об искусстве

кончается исповедь для света, но Пушкин еще продолжает ее, уже не из потребности творчества, а из потребности высказаться и полнее определить себя. Несколько замечательных строф посвящает он еще разбору своей жизни, но эти строфы, как представляющие частные подробности, уже выпускаются из печати».

Как видим, Анненков говорит совсем о другом, нежели Чернышевский.

Но с Анненковым я, в свою очередь, не согласен. Под пушкинским пером любая мельчайшая подробность его личной жизни приобретала волшебную силу искусства. Позднейшие комментаторы выходили из положения еще более простым способом, называя пропущенное Пушкиным место из «Воспоминания» неотделанным черновиком. Всякому ясна несостоятельность такого объяснения, а ведь все это литературная критика, причем высокого профессионализма. Как мало критику быть только профессионалом! Ни П. В. Анненков, ни позднейший комментатор Б. В. Томашевский, в своей трактовке «Воспоминания» не учитывали, что для стихов Пушкина, начиная с самых ранних, характерно аккордное окончание. Несколько примеров.

Первый:

Приду под липовые своды,
На скат Тригорского холма,
Поклонник дружеской свободы,
Веселья, граций и ума.

(«Простите, верные дубравы!..»)

Второй:

...И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей»

(«Пророк»)

Третий:

«Прости, он рек, тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не все я в небе ненавидел,
Не все я в море презирал».

(«Ангел»)

Четвертый:

Почившим песнь окончил я,
Живых надеждою поздравим,
Надеждой некогда опять
В шире лицейском очутиться,

Всех остальных еще обнять
И новых жертв уж не страшиться.

(«Чем чаще празднует лицей...»)

Не ясно ли, что подобные концовки не мирятся ни с какими продолжениями, как не могла примириться с каким бы то ни было продолжением знаменитейшая концовка «Воспоминания»:

И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Аккордные строки стихотворений, как и поэм Пушкина, являются и подытоживающими строками. Подытоживается часто, собственно, не тема, но аспект ее восприятия: это апогей известного состояния поэта. Продолжение «Воспоминания» — переход от апогея к перигею.

Как поэтическая личность Пушкин складывается из бесчисленного количества штрихов его творений, так и каждый штрих тем яснее для нас, чем доступнее обзорное его в общей раме, именуемой пушкинским творчеством. Строфы, не включенные в «Воспоминание», хотя и поэтически совершенно отделанные, но уже как бы и представляют другое стихотворение, однако написанное в ключе «Воспоминания», почему этим строфам и не удалось обрести значения самостоятельного целого.

Еще подобный и столь же показательный случай. Стихотворение «Для берегов *отчизны* дальней ты покидала край *чужой*» сперва начиналось противоположным образом — «Для берегов *чужбины* дальней ты покидала край *родной*». Анненков, собственно, отказывается объяснить происшедшую перемену. Б. В. Томашевский дает ей объяснение, решительно не учитывая внутреннего смысла и строя стихотворения: по его мнению, меняя местами *отчизну* и *чужбину*, Пушкин, вероятно, намерен был замаскировать истинное положение вещей, в таком случае героиню «надо искать среди русских, уехавших за границу». О смысле стихотворения — ни слова. А в этом суть. Стихотворение писалось, когда поэту было известно уже о смерти его возлюбленной. В результате едва ли не главенствующая тема — жить безнадежной мечтой хотя бы о воображаемой, потусторонней встрече. Та же тема — в «Заклинании».

Существует прочное мнение, что героиня стихотворения «Для берегов отчизны дальней...» — Амалия Ризнич. Есть и противники этого мнения. Они говорят: Пушкин

прощался с Ризнич не так, как описано в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...», стало быть не Ризнич послужила поводом для его написания. А кто же? Неизвестная женщина, прощание с которой было именно таким, как это написано у Пушкина? Вот это есть самый вульгарный биографизм, хотя автор статьи всячески восстает против биографического метода, в этом смысле доходит до того, что Пушкин вообще любил не как человек, а как Поэт (с большой буквы). Извините, но любовь — человеческое чувство, хотя бы и принадлежало гениальному поэту.

У Пушкина все ситуации предельно конкретны, но смысл их беспредельно общечеловеческий. Нетрудно понять, какие незаменимые слова требовались для этого.

Истинность слова зависит от истинности мысли и чувства, в нем выраженного. Невозможно поверить, чтобы в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» был перевернутый смысл: речь идет об иностранке, а подразумевается соотечественница. Это была бы фикция. Лишь разлука навеки — трагедия. Покидая чужбину, иностранка жертвует любовью ради отечества.

Критик тоже обязан дорожить истинностью слов и чувств, если он дорожит личным воздействием на читателя, а не пересказом ходячих мнений. И он берет пример с писателя, как мастера слова. Действительно, такой многозначительной нагрузки слово не несет нигде, как в литературе. Словом пользуется писатель для воссоздания картин действительной жизни, соперничающих с живописью по краскам и с музыкой по звуковой характеристике духовного мира человека и условий его существования. Критик также прибегает к слову, как к основному орудию своей профессии. Все же его слово не столько непосредственно о жизни, сколько о слове, запечатлевшем жизнь. Всякое литературно-художественное произведение существует в своей неповторимости, что обязывает критика, говоря о нем, суметь передать его индивидуальную прелесть, коль она существует, или же показать, что тут перед нами не более чем подделка под нее. Для этого и критику необходимо быть мастером слова, хотя и в своем роде. Мастер начинается с совершенного владения своим оружием, оружие критики — слово.

Нудное переложение «Мертвых душ» или «Преступления и наказания» превращает сложнейшие явления чело-

веческого духа в дважды два. Литературный критик выполняет свое назначение и призвание, когда обладает способностью, рассказывая о великом произведении, передать своими словами, естественно неповторимыми, впечатление от его сути, в случаях же обращения к мнимым величинам в литературном мире — сбрасывает с них мишуру мнимой значительности. То и другое находим мы у Белинского: образец анализа гениального создания — краткие отзывы о «Мертвых душах» Гоголя, к образцу второго порядка относится статья о Бенедиктове. Глубоко оригинален стиль Чернышевского и Добролюбова. Сами названия их статей попадают именно в ту цель, в какую метят: «Не начало ли перемены?» (статья Чернышевского), «Темное царство», «Луч света в темном царстве» или «Когда же придет настоящий день?» (статьи Добролюбова).

Передавать образность при помощи образности же, как главного средства литературы, дело безнадежное: тут мы всегда стоим перед опасностью вычурности. Меткость слова — это когда невозможно заменить одни слова другими. А это вовсе не означает, что данная мысль выдает себя за окончательную истину. Скорее напротив: раз ее можно выразить только *так*, а не *этак*, это лишь доказывает, что она принадлежит именно этому, но не другому лицу. Дело тут не в каком-либо релятивизме: ко всякому значительному литературному явлению можно подходить, подчеркивая в нем преимущественно то одну, то другую сторону. Сам Пушкин поступал именно так. Он заметил как-то, что его упрекают в изменчивости мнений, и решительно отвел этот упрек: «Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют». Пример изменчивости мнений Пушкина — суждения его о Державине. В письме к Н. Н. Раевскому (1825, июль) он выносит о нем самый строгий приговор. А в пометках на полях статьи Вяземского об Озере, подчеркнув слова Вяземского о стихах Державина, ответившего Озерову на его трагедию «Эдип в Афинах» стихами, будто бы «уже отзывающимися старостью поэта и не стоящими прозы Озерова», Пушкин написал, обращаясь к Вяземскому: «Милый мой, уважай Отца Державина! Не равняй его стихов с прозою Озерова!»

В характеристиках Байрона Пушкин не останавливается перед обнажением слабостей своего бывшего кумира, однако по-прежнему отдавая должное его величию.

В критических выступлениях Пушкина не перестаешь удивляться сочетаниям пронизательности мысли с гибкостью ее выражения, что особенно заметно, когда он говорит о второстепенных писателях. Его рецензия на «Три повести» Н. Павлова написана почти одновременно со статьей Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя». Белинский, в общем одобряя Павлова, хотя и не приходит в особый восторг от его повестей, тем не менее возлагает основательные надежды на молодого писателя: «...г. Павлов еще только начал свое поприще, а как бы ни прекрасно было начало, по нем нельзя произнести решительного суждения о писателе...» Рука Пушкина тверда, хотя и деликатна. «Повесть «Именины», несмотря на свою занимательность, представляет некоторые несообразности. *Идеализированное лакейство* имеет в себе что-то неестественное, неприятное для здравого вкуса. Может быть, то же самое происшествие представляло в разительной простоте своей сильнейшие краски и положения более драматические, но требовало и кисти более смелой и более глубины в знании человеческого сердца». Две другие повести Павлова, «Аукцион» и «Ятаган», получают не менее строгий отзыв со стороны Пушкина, тем не менее с нотой поощрения: «Книга его принадлежит к числу тех, от которых, по выражению одной дамы, забывается идти обедать».

Даже Гоголь не написал бы такой снисходительной, одновременно непреклонной и уклончивой рецензии, хотя из великих русских писателей он единственный приближался к Пушкину по силе эстетического проникновения и многообразию литературно-критических средств. Пушкин не то что был благосклоннее Гоголя, а бережнее по отношению к литераторам своего времени, бесспорно хорошо отдавая себе отчет, какая на нем лежит ответственность за судьбы русской литературы. Следует добавить: бережнее — и взыскательнее. Анненков ссылается на свидетельства современников Пушкина, в их числе и на Гоголя, укорявших Пушкина за это, тем более что в дружеских разговорах он высказывался куда резче по поводу книг, о которых в печати отзывался благосклоннее.

Но когда надо было что-то заклеить в литературе, как унижающее литературу, Пушкин и это делал так, как не смог бы сделать этого и сам Гоголь при всей язвительности, ему свойственной. Отзыв в несколько строк о Булгарине:

«Г-н Булгарин в предисловии к одному из своих романов уведомляет публику, что есть люди, не признающие в нем никакого таланта. Это, по-видимому, очень его удивляет. Он даже выразил свое удивление и знаком препинания (!).

С нашей стороны, мы знаем людей, которые признают талант в г. Булгарине, но и тут не удивляемся.

Новый роман г. Булгарина нимало не уступает его прежним».

Обладая таким литературно-критическим даром, Пушкин тем не менее звал Белинского сотрудничать в «Современнике». Вряд ли это можно объяснить только тем, что берег свои силы для прозы и стихов. Ему хотелось придать литературно-критическому отделу в своем журнале размах, ни в чем не уступающий лучшим европейским журналам. В критике он видел большую общественную силу, к тому же способную раскрыть истинную эстетическую и общественную значимость литературы. Все-таки это дело критика, а не писателя, каким бы пронзительным критиком ни был писатель.

Белинский именно и оправдал прозрение Пушкина насчет значения критики. Критика наделена свойством, при помощи которого достигает максимального сближения с читательской массой, представляя перед ней литературу, в свою очередь от имени читательской массы, предъявляя требования к литературе. Потому без обобщений, доступных широкому современному читателю, нет критики. Если угодно, в ней больше, чем в литературе, живым пульсом бьется текущая минута. А минуты приходят и тут же исчезают, заменяясь другими, новыми, заявляющими о своих правах. Горе критику, не чувствующему их взаимосцепления. Тогда его писания, говоря словами Гоголя, обречены на эфемерность журнального существования. Белинский воздвигал здания выдающихся концепций литературного развития своего времени, претендуя и на предначертания литературных путей на целые десятилетия. Какая же теория может обойтись без предначертаний? Статьи Белинского живут и по сей день, навсегда сохраняют свою жизненность, именно благодаря сочетанию в них острейшего отражения требования минуты с углубленным анализом всего русского исторического процесса. Что потом не все пошло так, как об этом думал великий критик, нет ничего удивительного: в особенности в области искусства трудно предугадывать, так как в ис-

кусстве дело решают индивидуальности. Никому не дано предсказать появления таких индивидуальностей, как Пушкин или Толстой. Белинскому не удалось начертать и путь, какой прошел Достоевский, хотя он и горячо приветствовал его выход на литературную сцену: основываясь на первом же произведении Достоевского, возвел его в литературные гении, в чем потом, почти тут же, глубоко раскаялся. Но *минута* на своем настаивала, и, уступая ее требованиям, Белинский поднимал на щит Григоровича в ущерб Достоевскому. Мы не должны обходить эти острые углы. Белинский не пострадает от этого, ничего не потеряет в наших глазах. Путь его идейного развития представляет интерес, едва ли не равный тому, который вызывается жизнью Толстого или Достоевского. Хотя различие здесь огромное. Большой писатель прошлого часто через заблуждения шел к новым художественным открытиям. «Преступления и наказания» просто не понять без учета вражды Достоевского с Чернышевским, как и «Воскресение» нельзя объяснить, если не примем во внимание, что Толстой начиная с 80-х годов вырабатывал особое представление об искусстве, не избегал отрицания романа как литературного жанра. Отречение от Достоевского вряд ли помогло Белинскому открыть как-либо новые эстетические положения. Однако понять, почему это с ним произошло, не так трудно: ведь он был так увлечен утверждением пафоса социальных обличений, из-за чего и пришел в восторг от «Бедных людей», но вместе с тем к односторонним, в конце концов неверным заключениям о «Двойнике» и «Хозяйке», принадлежащих тому же автору.

Подобно художественной прозе или поэзии, литературная критика формирует и свои литературные жанры, хотя ее соседство с научными общественными дисциплинами накладывает на нее свой отпечаток. У Белинского основным жанром была обзорная статья, не случайно в ряду главных его заслуг — теоретическое обоснование русского реализма, как равноправного основным художественным методам западноевропейских литератур. Никто — ни до, ни после него — не обладал искусством столь же высоким в построении такого рода статьи, хотя нечто подобное пытался делать такой талантливейший критик, как Ап. Григорьев. Но успехи его в этом отношении были скромными.

Литературная критика остается тем, чем должна быть, лишь чувствуя и передавая непрестанную смену в литературных веяниях, порождаемых сменой общественных настроений и запросов. Чернышевский и Добролюбов не отказались ни от каких завоеваний Белинского, но, прибавив к ним свои открытия, изменили в целом самую форму литературной критики. У них главенствует жанр статьи об одном примечательном произведении, об однородном цикле какого-либо писателя, в крайнем случае — об одном писателе в целом. Обзорная статья типа статей Белинского 40-х годов исчезла со страниц «Современника» при Чернышевском и Добролюбове. Чернышевский и Добролюбов делали свое великое дело, строго соотносясь с особенностями своего времени, обусловившими и особенности литературного процесса тех лет. Белинский рассматривал всякого талантливую, тем более великого русского писателя в общем с точки зрения его вклада в русский реализм, ратоборцем которого сам являлся. Перед Чернышевским и Добролюбовым возникли иные задачи. Размежевание прогрессивных общественных сил, прежде составлявших один лагерь, на революционных демократов и либералов невероятно осложнило литературную ситуацию, и одни из писателей-реалистов — таких оказалось большинство — по своим общественным симпатиям тяготели к либерализму, другие скорее сочувствовали революционным демократам, — это в большей своей части были еще совсем молодые писатели, кроме двух-трех, наделенные скромными дарованиями. Надо было, оказывая всяческую поддержку этим последним, бороться за крупные имена, составлявшие гордость русской литературы, но по общим своим убеждениям шедшим в русле либерализма. На первом месте тут стояли Тургенев, давний сотрудник «Современника», и молодой, только что вернувшийся из Севастополя, Лев Толстой. В данной обстановке от литературной критики требовалось искусство политического маневрирования, однако ни в чем не поступающего своими революционно-демократическими принципами. Чернышевский пишет статью о произведениях молодого Толстого, ненавязчиво, напротив, скорее замаскированно, доказывая демократичность природы его дарования, тем самым как бы провозглашая, что тот истинный союзник революционных демократов, хотя ему было известно, насколько близок Толстой к таким столпам либе-

рализма, как Дружинин, Боткин и Анненков. Много усилий приложили Чернышевский и Добролюбов для сохранения Тургенева в качестве своего сотрудника. В связи с отличием их задач от задач, стоявших перед Белинским, они, как сказано, видоизменяют и жанры литературной критики и способы литературного анализа. Говоря о самых замечательных сценах романа «Бедные люди», Белинский, по позднему свидетельству Достоевского, с жаром, ему свойственным, спрашивал Достоевского, понимал ли он сам смысл того, о чем писал. На этом примере видно, как важна была для Белинского теория, согласно которой талант часто творит, не отдавая себе вполне отчета, каким общественно-историческим содержанием наполняется его творение. Теория эта не была какой-либо новостью, не Белинским она создана, но она была нужна Белинскому. Всякие преднамеренные произведения, слишком хорошо знал он, в его время были ходульными, как ему казалось, либо по причине идейной незрелости их авторов, подчинявшихся расхожим теориям, либо, что гораздо хуже, вполне сознательно служивших официозным установкам, чуждым и враждебным истинному творчеству. У Чернышевского и Добролюбова были несколько иные представления о талантливых писателях своего времени: по их мнению, некоторые из них, причем как раз с наибольшими творческими данными, успели связать себя с убеждениями, как бы прогрессивными, но по сути — служащими интересам не трудящегося большинства, а, напротив, господствующего меньшинства. Тут надо было воевать за каждого талантливого писателя в отдельности, разрабатывать для этого гибкую тактику, ибо за Толстого приходилось воевать иным способом, чем за Тургенева, а за Островского или Гончарова нельзя было воевать ни так и ни этак, но совсем по-другому, в то же время учитывая, что все они величины совершенно особенные.

Белинский — величайший стратег русской литературной критики.

Чернышевский и Добролюбов, приняв на вооружение его стратегию, обогатили нашу отечественную критику в своем роде совершенной тактикой. Им пришлось вести маневренную войну, в которой нельзя рассчитывать на какой-либо успех, не имея глубоко продуманных тактических принципов. Как непосредственно литераторы, я убежден, оба они уступали своему предшественнику и учителю. В то же время их статьи прочнее связаны с

литературным движением, так как и тот и другой с необыкновенной пристальностью всматривались в произведения каждого более или менее заметного писателя своего времени. Вот отчего, уступая Белинскому в масштабности, Чернышевский и Добролюбов в своих литературно-критических статьях нисколько не уступают ему в литературной отделке их, в продуманности построения как именно литературных произведений. Мы не можем назвать стиль Чернышевского, разумея всю совокупность его писаний, блестящим. Некоторые же литературно-критические статьи, вышедшие из-под его пера, как о Растопчиной, Тур и Авдееве, написаны с полным блеском. При этом они публицистичны и политически нацелены, одновременно — на самом высоком эстетическом уровне.

Но это, пожалуй, был высший взлет русской литературной критики. Критика народнического типа по общим своим достоинствам была все-таки шагом назад. И это несмотря на то, что виднейший ее представитель, Н. К. Михайловский, был литературно чрезвычайно одаренным человеком. Он известен как создатель в России субъективной социологии, занимавшейся не столько исследованием объективных закономерностей общественно-исторического процесса, сколько оценкой нравственных достоинств или пороков его участников. В этом и сила, а не только слабость Михайловского. Возможно, мы не всегда отдаем должное Михайловскому как литературному критику. Его критика психологичнее критики и Чернышевского и Добролюбова, — это придает ей значительную ценность, тем более в наше время, когда столь назрела задача сплава анализа творчества писателя с анализом его личности. Не может не привлечь нашего внимания статья Михайловского под характерным названием «Деница и шуйца Толстого», являющаяся как бы некоторым предвестием статей Ленина о Толстом, построенных на выяснении сильных и слабых сторон в его творчестве и мировоззрении, поскольку этот гениальнейший художник и одновременно своеобразнейший мыслитель отразил — и в своем художественном творчестве, и в построении своего нравственного учения — сильные и слабые стороны первой русской революции, всей эпохи, ее подготовившей.

В истолковании Достоевского Михайловский потерпел решительную неудачу. С Толстым дело обстояло проще:

позиция автора в толстовских произведениях максимально приближена к позиции его любимого героя. К Достоевскому нужен другой подход, хотя многие его герои, как и толстовские, автобиографичны. Но Достоевский, наделяя своих героев собственными мыслями, заставляет их, однако, слишком далеко заходить в экспериментировании над человеческой природой, в результате чего им не чуждо вполне сознательное осквернение самих себя как людей. Для Михайловского все герои Достоевского, включая и самых отвратительных, — лишь рупоры идей самого автора.

Все это было на руку зарождавшейся декадентской критике, которая своими литературными изысками стремилась затемнить вопрос об общественном значении и назначении литературы.

К той же эпохе, к эпохе 90—900-х годов, относится зарождение марксистской литературной критики. В смысле мастерства, глубины анализа, да и общей широты кругозора первое место здесь за Плехановым. Принадлежащие его перу литературно-критические работы, помимо других достоинств, отмечены блеском литературной формы. Однако Плеханов несколько сузил свою задачу в области критики. Достаточно было, как думал он, соединить эстетические принципы революционных демократов с марксизмом — и задача создания марксистской эстетики и литературной критики будет решена. Его методологии, как мы знаем, вообще присуща некоторая механистичность, о чем свидетельствует хотя бы знаменитая в свое время пятичленка, изложенная им в «Основных вопросах марксизма». В его литературно-критических статьях существенное место занимает обоснование так называемого «литературного кодекса Белинского», как это ни странно, тоже содержащего пять законов. По Плеханову, у критики все же две главные задачи: извлечь социологический эквивалент из художественного произведения, а затем оценить его эстетические достоинства. Насколько такие принципы литературно-эстетического анализа схематизируют его, нет нужды распространяться. Плеханов и сам не особенно их соблюдал, хотя, несомненно, они сказались в его литературно-критической практике.

Литературно-критическое наследие Плеханова — большое наше богатство. Он создал особый тип литературно-критической статьи, сочетающей яркую характеристику

эпохи, породившей рассматриваемое литературное явление, в единстве с глубоким анализом этого последнего, при учете идейной атмосферы последующих исторических периодов. Блестящи по форме и глубоки по содержанию такие его статьи, как «Искусство и общественная жизнь», «Письма без адреса», «К психологии рабочего движения» (Максим Горький, «Враги»), работы о литературно-эстетических взглядах революционных демократов. Может быть, один лишь Луначарский приближался к Плеханову по масштабности марксистского анализа крупнейших явлений русской и всемирной литературы. В статьях Луначарского последних лет его жизни в высшей степени благожелательно сказалась установка на освоение ленинского наследия, связанного с литературной проблематикой.

Статьям Ленина о Толстом посвящено у нас множество специальных исследований, начиная с небольших статей и кончая солидными монографиями. Но эта тема не исчерпана, вообще ее едва ли когда можно исчерпать. Задача не сводится к тому только, чтобы изложить взгляды Ленина на литературу. Надо стремиться к той вершине, на которой стоял Ленин, рассуждая о Толстом ли, о других ли русских классиках, обо всей ли русской и всемирной литературе. А кому доступна эта вершина? Стремиться же к ней — наш прямой долг.

Плеханов сыграл большую роль в формировании марксистской эстетики и советской литературной критики. Но не без основания ссылались на Плеханова вульгарные социологи. Его материалистический подход к литературе иной раз применялся крайне однобоко, что приводило к оценке Пушкина, близкой писаревской. В статье «Два слова читателям-рабочим» (1885) Плеханов, уже будучи марксистом, пишет, что человек рабочий «просто не поймет внутреннего содержания» романа «Евгений Онегин», — и не из-за своей культурной неподготовленности, а потому, что ему не интересен «господин помещик Онегин», взыскивающий оброк с крепостных крестьян. В более поздних работах Плеханова Пушкин оценен по достоинству, но все же и в них имеются методологические просчеты, по смыслу близкие вульгарному социологизму.

Зарождение вульгарного социологизма, как и формализма, относится к началу 20-х годов. Явления эти взаимосвязаны, несмотря на противоположность. Как бы громогласно ни заявляли формалисты о своем новаторстве, связь их с дореволюционным, в частности декадентским,

Литературоведением очевидна. Бульгарные же социологи, в пику формалистам, твердили свое: начнем все сызнова, с самого, дескать, начала и своими новыми решениями вопросов об искусстве отменим все прежние решения. Этим объясняется, почему в лагере вульгарных социологов, случалось, оказывались и люди большой эстетической культуры, как и формалисты, принадлежавшие к изысканной литературной среде. Автор книги «Вековые образы» И. Нусинов, лекции которого мне самому довелось слушать, — несомненно высокообразованный историк западноевропейской литературы. Но литературная обстановка давила на него, да и сам он боялся прослыть архаистом, и это толкнуло его, например, на замену слова «вечные» словом «вековые». Соответственно в книге строился и анализ литературных образов, имеющих непреходящее значение: они закреплялись за определенным классом, в лучшем для них случае за тем или иным историческим периодом. Тут искусство приравнивалось к любой другой идеологии. Зачатки такого понимания искусства имеются и у Плеханова. Тургенев устами одного из своих героев сказал, что Венера Милосская несомненное принципов 89-го года. Плеханов усмотрел в этом идеализм и, полемизируя с Тургеневым, доказывает, что и Венера Милосская, как и принципы 89-го года, исторически обусловлена, хотя воплощает представления о женской красоте не одного, а нескольких исторических периодов. Историзм вовсе не сводится к объяснению *данного* явления *данными* историческими обстоятельствами, а простирается до понимания непрерывности исторического процесса, значит, и вечности однажды случившегося.

Плеханову, к сожалению, осталось неизвестным рассуждение Маркса о древнегреческом искусстве, которое близко и дорого нам тем, что дает образ детства человечества. Стало быть, все лучшее, что оставляют после себя уходящие в прошлое общественно-экономические формации, как, впрочем, и классы, делается достоянием новых поколений и классов. Разве можно в таком случае допустить, что когда-либо, пережив еще несколько исторических периодов, как думает Плеханов, переживет себя Венера Милосская?!

Аркадий Райкин рассказывал мне, как он стоял перед «Сикстинской мадонной», любуясь этим «гением чистой красоты», а в этот момент рядом с ним стоящий известный в то время художник говорил: «Не впечатляет. Я

большого ожидал». Тут же находившаяся артистка Раневская заметила: «Эта дама в течение многих веков производила впечатление на таких людей, что сейчас имеет право выбирать, на кого производить впечатление, а на кого нет». Другой случай был со мною самим. Тоже в музее — в Эрмитаже. В первый раз была выставлена «Нефертити». Я от нее не мог оторвать глаз. Подошедший ко мне покойный В. М. Жирмунский сказал: «А пожалуй, не уступает Наташе Ростовской?!» Я понял насмешливый вопрос Виктора Максимовича: вы, мол, пишете о реализме Толстого, как вышнем достижении мирового искусства, а ведь и за много-много веков до этого создавались шедевры, занимающие теперь место в одном ряду с «Войной и миром». Хотя это все не имеет ничего общего с отрицанием прогресса в развитии человеческого духа.

Вульгарный социологизм плох не тем, что дает социально-историческое объяснение сложным духовным явлениям, но тем, что не понимает непрерывности истории, которая сохраняет свое единство и раздираемая разного рода катаклизмами. Человеческий разум способен творить чудеса, хотя, пожалуй, добрую половину из создаваемого людьми нетленного и всегда им нужного, они сами же разрушают, к тому же еще убивая друг друга. Историческая мысль, в лучших своих проявлениях, объясняет как то, так и другое. Своей вершины такое объяснение истории достигает в марксизме. Это и есть действительно классовый подход ко всему происходившему и происходящему на свете. Творческий гений человечества не оставляет камня на камне от корыстных целей господствующих классов, даже внешне выполняя их задания. Коллизей в Риме был построен рабами Рима для кровавых утех повелителей вечного города, — теперь все человечество озабочено тем, чтобы обеспечить вечную жизнь Коллизею. К таким же выводам приходим мы, рассуждая о египетских пирамидах, о гробнице Тутанхамона, о саркофагах и храмах Самарканда и Хивы, о соборе Парижской богородицы, о новгородских и псковских церквях и иконах, о памятнике царю Петру Первому, воздвигнутому по приказу императрицы Екатерины Второй.

Бессмертны деяния и рядовых людей, а не только гениев. Археологические раскопки обнаруживают наряду с гениальными творениями и то, что сделали самые обыкновенные люди — разного рода домашнюю утварь незапа-

мятных времен, выставяемую теперь в музеях мирового значения. Бессмертно все, что сделано человеком ради удовлетворения его человеческих запросов, — гением или же обыкновенным человеком, хотя между тем и другим большая разница.

Верно писал Плеханов, что о произведении искусства следует судить, принимая во внимание как намерение художника, так и уровень исполнения. Конечно, важны сами по себе и намерения. Но вопрос об исполнении гораздо сложнее, чем это представлялось Плеханову. Тут-то и заключается гигантская разница между принципами 89-го года и Венерой Милосской. В области политики, как это всегда бывало до нашей эпохи, — едва ли не сплошь решительное несоответствие между начинаниями и воплощениями. В искусстве — совсем другое дело: замысел сам по себе еще мало чего стоит, ценность его подтверждается только исполнением, исполнение же у гениального художника, о чем говорит весь опыт развития всемирного искусства, неизменно возвышается над замыслом. Возьмем хотя бы ранее приведенное рассуждение Плеханова о пресловутой «женщине в синем». Пусть это будет Пикассо, пусть у него в свое время возникло намерение написать женщину, одетую в синее. В работе над этой картиной Пикассо, будучи великим художником своего времени, взял бы себе на вооружение опыт великих художников за всю историю искусства.

С полотна ли художника, со страниц ли великого романиста, смотрят на нас люди, по-своему воплощающие опыт веков, вековечную думу о человеке, каким он бывает, может и должен быть, согласно его извечному человеческому предназначению. Тут мы получаем и ответ на вопрос о размежевании между искусством и наукой, которая в отличие от искусства, преломляющего общее в единичном, значит и неповторимом, остается в пределах общих закономерностей. Вечность, представляющая в единичности, неизбежно остается вневременной ценностью. Между прочим, принципы 89-го года тоже входят в состав вечности, но, получив дальнейшее развитие в познании общих закономерностей следующей ступенью общественно-исторической мысли, в основном сохраняют лишь историческое значение.

Обязанность критики, как можно заключить, находить в современности сплав с вечностью. И если критика скучна, как об этом писал Толстой, то по причине неисполне-

ния важнейшего своего предназначения. Беда ее — растворение в повседневности вечного элемента, свойственного всякому истинному произведению искусства. Скучно читать книгу или статью о книге, если все дело сведено к текущей минуте, как бы хороша она ни была сама по себе. Как говорит Самозванец в «Борисе Годунове» (сцена, не вошедшая в окончательный текст): «Что за скука, что за горе наше бедное житье! День приходит, день проходит — видно, слышно все одно...» Жизнь прекрасна своим движением, и минута, приходя и проходя, оставляет отпечаток в нашей памяти и на нас самих, — либо она ничего не стоит.

Истинно человек, кто живет по-человечески, кем бы ни был. Так жили, скажем, Гамлет и Онегин. Между тем Гамлет — принц датский, вовсе не отрекающийся ни от звания принца и не проповедующий каких-либо демократических идей. Тем не менее в этом принце лучшие люди последующих столетий видели воплощение достойнейших качеств человека. Сохраняем ли мы классовость в такой оценке Гамлета? Безусловно остаемся верны ей. Борьба со злом и несправедливостью всегда, во все эпохи объединяла и роднила между собою достойнейших из людей. Нам близок и Онегин, над которым Плеханов пронизировал, что тот собирает оброк с крестьян: в Онегине мы видим человека, живущего по всем законам большого человеческого сердца и взыскательнейшего к самому себе ума. Это ведь и к нему относятся слова Пушкина, характеризующие весь роман:

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Понятно, что художественный гений всегда недоволен собою. Задача литературной критики — уяснить суть его самовзыскующей личности.

Литературная критика всегда представляет литературе неоплаченные счета, на каком бы высоком уровне ни находилась литература, и это право дано критике самой литературой, которая и при наибольших своих успехах недовольна собою, так как в противном случае оказалась бы под угрозой остановки своего развития — значит, самого существования, ибо все существующее существует, поскольку живет и развивается. Даже по отношению к общепризнанным гениям у критики всегда имеются свои претензии. Критики не молятся и на гениев. Творящий

гений одновременно и анализирует то, что творит, иными словами, критикует свое творение, в процессе ли его создания, тогда ли, когда оно уже закончено. Профессия критиков — анализировать, стало быть, и критиковать, будь перед ними и гениальные художественные произведения. Не только один, но даже несколько одновременно существующих гениев не исчерпывают своим творчеством задач, стоящих перед литературой эпохи. Гончаров, разбирая «Горе от ума» в своей во многом замечательной статье «Миллион терзаний», остроумно выразился насчет того, что Грибоедов захватил в своей комедии все то, что на его долю оставил необъятный и всеохватывающий гений Пушкина. Яркие слова, красивая мысль! Но ведь рядом с Пушкиным, несколько его не заслоняя, все выше подымалась гигантская фигура Гоголя. По преданию, идущему от самого Гоголя, Пушкин дал Гоголю темы для его главных произведений — «Ревизора» и «Мертвых душ». Гений, как правило, щедр. Однако он вряд ли отдаст другому то, что ему самому нужно. Нет сомнения, Пушкиным не были бы написаны ни «Ревизор», ни «Мертвые души».

Белинскому предстояло наметить новые пути дальнейшего развития русской литературы. Перед наплывом этих задач Пушкин мог отступить для него на второй план: да, это было, и прекрасно, что был такой прекрасный поэт, но теперь другие времена, требующие и других песен. Я хочу понять Белинского психологически, но не с тем чтобы согласиться с его оценками Пушкина в «Литературных мечтаниях» — меня не вполне устраивает и цикл его статей, посвященных Пушкину. Не в том только смысле, что мы обогатились новым историческим опытом, позволяющим нам по-новому оценить Пушкина. И для своего времени, как мне думается, мысли Белинского страдали односторонностью. Художественный опыт Гоголя, конечно, был чрезвычайно важен для литературы 40-х годов. Белинский целиком прав, на этом настаивая. Однако Гоголь не антипод Пушкина, а преимущественное развитие каких-то сторон, заложенных в пушкинских традициях. Кажется, только один великий русский писатель, после Гоголя, с безошибочной точностью уловил неверную ноту в предпочтении Гоголя Пушкину, — Достоевский. Указал он на это в первом же своем романе «Бедные люди», превознесенном до небес Белинским. Теория гоголевского направления, как более значимого для будущего русской

литературы, чем пушкинское, и в самом деле укрепляла позиции либералов, сторонников эстетической критики, над которой посмеивался еще Белинский, а Чернышевский и Добролюбов уже открыто издевались. Отодвинув Пушкина на второй план, по сравнению с Гоголем, они оказали известную услугу таким критикам, как Дружинин, Боткин и Анненков, сделавших пушкинскую поэзию знаменем своей теории чистого искусства.

Подлинный эстетический анализ не может не быть и историческим, так как художественность произведения искусства не существует вне времени и пространства. И если в какой-то мере соглашаться с формулой Плеханова о двух актах литературной критики — социологическом и эстетическом, то ее никак не следует понимать в смысле двух раздельных и поочередных анализов. В наше время, когда в освоении всех областей художественного классического наследия накоплен колоссальный опыт, совершенно недопустимо уклонение то в одну, то в другую сторону. Хорошо делает газета «Советская культура», привлекая к сотрудничеству видных деятелей советской культуры по обсуждению вопросов современного звучания классики, — я имею в виду хотя бы статьи балетмейстера Петра Гусева, режиссера Андрея Гончарова, композитора Анатолия Новикова. К сожалению, в них больше любительства, чем профессионализма, достаточно уже сниженного в критике. Верно пишет Анатолий Новиков о бережливом отношении к классической музыке, я понимаю его, когда он возмущается самовольным обращением неких музыкантов, например, с арией индийского гостя из оперы Римского-Корсакова «Садко». Но вот вопрос к композитору: пел ли бы теперь Шаляпин Бориса Годунова из оперы Мусоргского, как он пел его в начале нашего столетия? Я уверен, он пел бы иначе.

Ныне невозможна хорошая книга о Лермонтове, в которой не было бы учтено того, чем нам сейчас дорог Лермонтов, что несколько не исключает анализа его творчества как духовных запросов его эпохи. Равно, по-моему, невозможно написать хорошую книгу о Твардовском, не поставив его в ряд больших русских поэтов прошлого и нынешнего века.

Словом, к классическому наследию необходимо подходить в аспекте его современного звучания, не отступая от принципов историзма, а к всемирной культуре — меряя, насколько она глубоко проникнута духом движущейся ис-

тории. Неверный ход Белинского по отношению к Пушкину и Гоголю, как я понимаю, не в провозглашении Гоголя более актуальным художником, хотя и это следовало бы сделать по-другому, а в причислении Пушкина к школе европейского искусства, отошедшей в прошлое. Разве можно свести гения к школе, какой бы то ни было? И разве какому бы то ни было прошлому позволено отнять гения у настоящего? Пусть и в этом вопросе поможет нам разобраться Пушкин: «Поэт, *живущий на высотах создания*, яснее видит, может быть, и недостатки справедливых требований, и то, что скрывается от взоров волнуемой толпы, но напрасно было бы ему бороться. Таким образом Лопе де Вега, Шекспир, Расин уступали потоку: но гений, какое направление ни изберет, останется гений — суд потомства отделит золото, ему принадлежащее, от примеси». У преемников Белинского еще больший перевес получил социально-исторический анализ над эстетическим. Тем не менее они удерживались на высоте своего призвания, как литературные критики, ориентируясь на крупнейших писателей своего времени. Народническая критика невероятно сузила понятие социально-исторического содержания искусства, подчиняясь субъективной социологии.

Рядом с этим процессом в литературно-художественной критике происходил процесс обратного порядка — на видное место выдвигалась эстетствующая критика, вообще пренебрегающая социально-историческим содержанием, в конце концов переросшая в формализм, на раннем своем этапе, как бы там ни было, сводивший искусство к ремеслу. В более поздних своих работах виднейшие и талантливейшие из формалистов (в первую очередь Ю. Н. Тынянов и Б. М. Эйхенбаум) написали немало литературоведческих и литературно-критических работ, обнаружив в них умение раскрывать содержательную сторону искусства. Не до конца преодолев формальный метод, они ввели в литературоведение понятие «литературного быта», обязывающее к скрупулезному анализу взаимоотношений между различными писателями, что придало их работам остроту литературного изложения, до известной степени сблизило с художественной прозой, ибо в них немалое внимание уделяется личным характеристикам писателей, их психологии. Однако известная психологизация литературного процесса в лучших и поздних работах бывших формалистов осуществлялась в значительной

степени изолированно от главнейших доминант эпохи, а с другой стороны, оставался в тени духовный смысл искусства, меняющийся в зависимости от исторических событий, но в своих шедеврах всегда сочетающий отражение запросов данного исторического периода и вечных устремлений человеческого духа.

Разрыв с вульгарным социологизмом затянулся на десятилетия.

В 40—50-х годах в литературоведении господствовал жанр монографии, посвященной тому или иному писателю. Тут были работы хорошие и менее хорошие, а в большинстве сводившие свою задачу к переложению содержания великих литературных произведений, где каждое слово на вес золота, словами совсем иного достоинства. Потом — эти уличения классиков в непонимании или недопонимании различных сложных общественно-исторических и философско-психологических проблем, решение которых ныне будто не представляет особого труда. Я за исторический анализ, требующий проникновения в суть классического наследия, а не исправления его на свой вкус и лад.

Верность критики самой себе лишь в верности ее литературе.

Писарев и Михайловский были талантливейшими критиками, но оба — один в своем отношении к Пушкину, а другой к Достоевскому — обнаружили ущербность понимания литературы, хотя о ней только и думали. Я уж не говорю о таком мнимом литературном имени, как Скабичевский, который, однако, так гремел в свое время.

Как мы помним, Л. Н. Толстой говорил, что искусство потому является искусством, что «оно *всё...*» Критике следует учиться этому у искусства, проявляя максимум внимания ко всем граням его многогранного развития. Даже лучшие из критиков далеко не всегда соблюдают это условие.

Беру полувековой давности статью Б. М. Эйхенбаума «Путь Пушкина к прозе», — как всегда у этого автора, статья очень дельная, по-своему доказательная, отлично написанная. Ее основное положение: Пушкин неумолимо и неотвратно превращался из поэта в прозаика. Для Пушкина будто бы характерно «сознание непрерывности движения литературных форм и его автономности. Сознание это ведет его самого от одних форм к другим. Он особенно интересуется периодами снижения высокого

стиля — так подготавливается его переход к прозе». Выстраивается баррикада из цитат, с таким умением расположенных, так изящно, без какого бы то ни было нажима прокомментированных, — просто одно удовольствие читать все это. И все-таки вся постройка рушится, как только внимательно ее сверишь с реальным Пушкиным. Выберу лишь самые выгодные для Б. М. Эйхенбаума цитаты, приведенные в его статье.

Первая:

Друзья мои, что ж толку в этом?
Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И Фебовы презрев угрозы,
Упьюсь до смиренной прозы и т. д.

Это писано Пушкиным в 1824 году, когда готовы были только первые две главы «Евгения Онегина». Вершины пушкинской поэзии находились еще впереди. К тому же романом «на старый лад», где такое исключительное место заняли «любви пленительные сны» вместе с правами «нашей старины», как раз и оказался «Евгений Онегин» — роман в стихах, а не в прозе. Так зачем же тогда слова Пушкина о неизбежном перерождении его из поэта в прозаика — «я перестану быть поэтом»? А затем, что в нем совмещался гениальный поэт с гениальным прозаиком, еще не реализовавшим себя. Возможно, здесь и предвидение дальнейших величайших завоеваний русской литературы на путях прозы: на подходе был Гоголь, потом, вскорости, появятся Достоевский и Толстой, кроме них, вместе с ними, а то и раньше их, — Герцен, Гончаров, Тургенев, Салтыков-Щедрин.

Пушкин укоряет Вяземского за сожаление о бедности русского языка в «Послании к Жуковскому». Разговор с Пушкиным на эту тему Вяземский передает в своей автобиографии. «„Как хватило в тебе духа, — сказал он (Пушкин. — Б. Б.) мне, — сделать такое признание?“ Оскорбление русскому языку принимал он за оскорбление, лично ему нанесенное. В некотором отношении был он прав, как один из высших представителей, если не высший, этого языка: оно так. Но прав и я. В доказательство укажу на самого Пушкина и на Жуковского, которые позднее все более и более стали писать белыми стихами. Русская рифма и у этих богачей обносилась и затерлась». Для Б. М. Эйхенбаума это суждение Вяземского — неопро-

вержимое свидетельство, что в Пушкине прозаик постепенно оттеснял на второй план поэта. Странное умозаключение. Ведь поводом к спору между Пушкиным и Вяземским послужило стихотворение Вяземского 1821 года. Когда они разговаривали на эту тему — точно не известно, но, надо полагать, где-то во второй половине 20-х годов, когда Пушкину, после его ссылки в Михайловское, было разрешено жить в столицах. Согласившись с Вяземским, оспаривавшим мнение Пушкина, Борис Михайлович обращается к фактам.

«Действительно, к концу 20-х годов Пушкин охладевает к рифме. В шестой главе «Онегина», которая писалась в 1826 году, он признается:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я — со вздохом признаюсь —
За ней лениво волочусь.

В разных местах «Онегина», — продолжает Б. М. Эйхенбаум, — рифма высмеивается или превращается в каламбур».

Факты, говорят, упрямая вещь, — это так, но, отдавая должное фактам, мы, во-первых, обязаны владеть всей совокупностью фактов, кроме того, выработать правильное представление о них, правильно расположив их.

А ведь как раз в конце 20-х и в 30-х годах Пушкиным написаны лучшие рифмованные произведения. Не забудем, что «Евгений Онегин» окончен в 1830 году. Затем такие стихотворные шедевры, где властвует рифма: «Анчар» (1828), «Жил на свете рыцарь бедный...» и «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829), «В часы забав иль праздной скуки...», «Безумных лет угасшее веселье...» и «Моя родословная» (1830), «Перед гробницею святой...» (1831), «Красавица» («Все в ней гармония, все диво...») (1832), «Не дай мне бог сойти с ума...» (1833), «Пора, мой друг, пора...» (1834), «Я думал, сердце позабыло...» и «На выздоровление Лукулла» (1835), «Мирская власть», «Из Пиндемонты», «Отцы пустынноики и жены непорочны...», «Когда за городом задумчив я брожу...» (1836). Наконец в 1833 году Пушкин написал рифмованную поэму «Медный всадник» — одно из величайших своих творений.

Видеть в обличениях Пушкиным рифмы его отступление от нее, признание невозможности достигать ее средств

вами больших художественных результатов — все равно что принимать за чистую монету грозные филиппики Толстого против романа, осуждение им «Войны и мира» и «Анны Карениной», будто бы представляющие примеры празднословия, а между тем как раз в эти годы работавшего над «Воскресением». Пушкин иронизировал над рифмой, испытывая возможности этого цепетильного литературного оружия и все более совершенствуя его.

Примерно лет сорок спустя после статьи Б. М. Эйхенбаума «Путь Пушкина к прозе» его мысль о том, что Пушкин постепенно отдавал предпочтение прозе перед стихом, буквально, хотя и в очень сжатом виде, но зато и более заостренно, повторил другой наш замечательный литературовед Н. Я. Берковский в яркой статье о «Повестях Белкина». «Взыскательность Пушкина, — читаем здесь, — к поэтическому содержанию с годами увеличивалась. Стиховая речь могла прикрыть наготу предмета, могла выгодно осветить невыгодное... Прозаические жанры представляли жизнь в ее настоящем соотношении сил и не выдавали за силу слабое по своей природе, требовавшее для себя поддержки магией стиха».

Как никто, может быть, на свете, Пушкин знал об уязвимости рифмованной речи и, обнажая эту уязвимость, с тем большей настойчивостью умножал одной только поэзии свойственную силу. Разве можно провозгласить прозаическим языком такую, например, высочайшую истину: «Служенье муз не терпит суеты — Прекрасное должно быть величаво»?!

Если проза Пушкина подготовлена его поэзией, то, став прозаиком, он обогатил себя как поэта.

Всякая односторонность есть обеднение, и критик ущемляет себя как литератора, поддаваясь односторонности. Для критика она гораздо более опасна, чем для романиста. Заметьте: Пушкин как художник решительнее предавался страстям и увлечениям, нежели как критик. Увлечения и страсти — всегда и крайности. Критические статьи и заметки Пушкина, помимо всего прочего, удивляют, я бы сказал, своей сбалансированностью — в самом лучшем смысле этого слова. Это легко понять: если о писателе судят по достоинствам и недостаткам его произведений, то о критике, помимо этого, и по тому, насколько он объективен при возможных пристрастиях; удастся ли ему соединить взыскательность с доброжелательностью; обладает ли он пронизательностью и способностью,

оценивая данного писателя или отдельное его произведение, дать оценку всей литературной ситуации; наконец, достаточно ли управляет собою, чтобы с уважением отнестись к людям, иначе думающим, но вполне заслуживающим уважения. Вы видите, как важны для критика его личные качества.

В качестве критика Пушкин обнаружил пронизательность, едва ли не равную той, которая характерна для его художественных произведений. Странно и неразумно было бы требовать и ожидать и от самого замечательного критика высокого мастерства в области художественного творчества, хотя встречаются выдающиеся критики, бывшие одновременно талантливыми прозаиками или поэтами. Но у нас, в России, пожалуй, только один Чернышевский внес в развитие романа не менее значительный вклад, нежели в развитие критики. Великий же писатель непременно доказывал свою способность быть и великим критиком, пускай даже и эпизодически: утверждая это, я подразумеваю лишь критическую пронизательность великих писателей, но не то, что их критическая деятельность равна писательской.

Пушкин и Гоголь, Толстой и Достоевский, будучи гениальными художниками, оставались гениями и на критическом поприще. Взаимные оценки Пушкина Гоголем и Гоголя Пушкиным — лучшее тому доказательство. И как критики они действовали рука об руку. Я присоединяюсь к тем пушкинистам, которые считают, что между ними не было какой-либо размолвки в связи с опубликованием в пушкинском «Современнике» статьи Гоголя «О движении журнальной литературы» и ответа Пушкина на нее.

Гоголь уехал из России 6 июня 1836 года. Примерно за полтора месяца до этого, 19 апреля, состоялась премьера «Ревизора». Пушкин был в отъезде и просил Гоголя сообщить ему, как пройдет спектакль. Гоголь был убит спектаклем. Писать ему об этом было нелегко, да еще Пушкину. Пушкин вернулся в Петербург 23 мая. Гоголь написал ему письмо только 25 мая, несомненно не зная о его приезде из деревни. Надо полагать, вскоре они встретились. По этой причине письмо не было отправлено. Спустя пять лет, в 1841 году, Гоголь частично изложил его в письме к С. Т. Аксакову, сказав, что в свое время не отправил Пушкину письма, так как Пушкин «скоро приехал сам». Встретились, обо всем поговорили, — на-

добность в отправке письма отпала. Помимо всего прочего, в письме к Жуковскому, сожалея, что не удалось проститься с Пушкиным, Гоголь сообщает о своем намерении продолжать сотрудничество в «Современнике». Наконец, если Гоголю не удалось проститься с Пушкиным, то, как говорит Гоголь, не он, а Пушкин в этом виноват. Тут вспоминается отъезд Пушкина на юг в 1820 году: тогда он не попрощался с Чаадаевым, хотя заходил к нему, но, узнав, что тот спит, не стал его будить *из-за такой бездельицы*. Не произошло ли чего-нибудь подобного при отъезде Гоголя?

У Гоголя не было никаких оснований обидеться на Пушкина за полемические замечания по поводу его статьи «О движении журнальной литературы». Вокруг нее разгорелись жаркие споры, пушкинскому журналу приписывались разные неблагоприятные намерения, хотя бы намерение отбить подписчиков у Сенковского, который предлагал Пушкину 15 тысяч отступного за отказ от издания журнала. Тем самым «Современник» был поставлен в трудное положение. Пушкину не оставалось ничего другого, как, используя свое полемическое мастерство, защитить собственное детище. Он только решительно заявляет, что статья Гоголя не является программой журнала. Она и на самом деле не была ею. По существу же все возражения, сделанные Пушкиным Гоголю, лишь уточняют положения, выдвинутые Гоголем.

Это типичная автополемика. Однако не представляет ли она собою образец защиты и одновременно уточнения собственной позиции автора? Как мне кажется, представляет. Прикрывшись псевдонимом А. Б., Пушкин иронически критикует себя и таким образом делает свою позицию неуязвимой.

«Приемля журнальный жезл, собираясь проповедовать истинную критику, весьма достохвально поступили бы вы, м. г., если б перед стадом своих подписчиков изложили предварительно свои мысли о должности критика и журналиста и принесли искреннее покаяние в слабостях, нераздельных с природою человека вообще и журналиста в особенности*. По крайней мере, вы можете подать благой пример собратии вашей, поместив в своем журнале

* Эта мысль — о несовершенстве человеческой природы — очень характерна для Пушкина, она является постоянным его припевом.

несколько искренних замечаний, которые пришли мне в голову по прочтении первого номера „Современника”».

Пушкин даже прикидывается единомышленником Сенковского, который неоднократно издевался над невинными местоимениями «сей, оный, оное». По словам Пушкина, Сенковский делал это в шутку и не следует принимать его выходок «за чистую монету». Вот это полемика: Пушкин превращал своего противника в союзника. В дальнейшем он блестяще развивает мысль о природе русского разговорного и литературного языка:

«Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному. Не одни местоимения *сей* и *оный* *, но и причастия вообще и множество слов необходимых обыкновенно избегаются в разговоре. Мы не говорим: карета, скачущая по мосту, слуга, метущий комнату; мы говорим: которая скачет, который метет и пр., — заменяя выразительную краткость причастия вялым оборотом. Из того еще не следует, что в русском языке причастие должно быть уничтожено. Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного писателя. Письменный язык оживает поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным значит не знать языка».

Отповедь Сенковскому оборачивается у Пушкина проповедью своих убеждений относительно русского языка.

Последнее замечание, сделанное Пушкиным по поводу суждения о Сенковском: журнал Сенковского «Библиотека для чтения» имеет 5000 подписчиков — громадная цифра для того времени. Напоминая слова об этом, Пушкин и тут не только не спорит с Гоголем, он лишь укрепляет своими аргументами то, что тот сказал. «Современник» должен добиться увеличения собственного тиража не за счет компрометации «Библиотеки для чтения», а своими собственными достоинствами, в которые входит и борьба с названным журналом.

В статье Пушкина упоминается имя Белинского, не упомянутое Гоголем. Пушкин делает это, несколько не

* Впрочем, мы говорим: в сию минуту, сей час, по сию пору и проч. (Примеч. Пушкина.)

противореча духу статьи Гоголя, и указывает высочайший пример доброжелательности и беспристрастия, особенно если помнить, что писал Белинский о Пушкине в статьях «Литературные мечтания» и «О русской повести и повестях г. Гоголя», которые, конечно же, были известны Пушкину. Вот наиболее развернутая оценка Белинского Пушкиным:

«Жалею, что вы, говоря о «Телескопе», не упомянули о г. Белинском. Он обличает талант, подающий большую надежду. Если бы с независимостию мнений и с остроумием своим соединял он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности, — словом, более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного».

Подобная оценка Белинскому была дана и Гоголем, но он не включил ее в окончательный текст своей статьи.

Гоголь сбросил вопрос о поэзии. Пушкин восполняет и этот пробел в статье Гоголя.

Можно ли представить Пушкина без лирики, на какой бы то ни было стадии его развития, шире — без поэзии или пишущего лишь одни только белые стихи. Надо иметь большую фантазию, причем дурную по отношению к Пушкину, чтобы вообразить себе такого Пушкина. Такие мысли о Пушкине — свидетельство, что они ничего общего с Пушкиным не имеют. Статья Пушкина по поводу статьи Гоголя как раз заканчивается утверждением, что поэзия остается и останется во всей своей силе, пускай романы и повести достигнут самого большого расцвета:

«Вы говорите, что в последнее время заметно было в публике равнодушие к поэзии и охота к романам, повестям и тому подобному. Но поэзия не всегда ли есть наслаждение малого числа избранных, между тем как повести и романы читаются всеми и везде? И где подметили вы это равнодушие? Скорее можно укорить наших поэтов в бездействии, нежели публику в охлаждении. Державин вышел в свет третьим изданием; слышно, готовится четвертое. На главном листе басен Крылова (изданных в прошлом году) выставлено: *тридцатая тысяча...* Где же тут равнодушие публики к поэзии?».

Лучшая защита тому или иному делу та, что исходит от высших мастеров этого дела. Писательская критика особенно ценна компетентностью в писательском деле.

Говорить о критике как о литературе — значит, в свою очередь, подразумевать, что и литература, в известном смысле, выполняет функции критики, оставаясь литературой. Настоящий художник является и настоящим критиком — даже если и не занимается писанием критических статей. Все-таки ему свойственно непосредственное, может быть безотчетное, знание непреложных законов художественного творчества, без чего критик — не критик. Недаром Гоголь сокрушался по поводу того, что по-настоящему не выразили о литературе «своих мнений ни Жуковский, ни Крылов, ни князь Вяземский...» Пушкин не назван Гоголем в этом ряду, и я думаю, на это есть ряд причин: статья Гоголя печаталась в журнале, издававшемся Пушкиным, затем — Пушкину принадлежит множество литературно-критических статей и заметок, хорошо известных Гоголю, наконец для Гоголя было совершенно исключено какое-либо критическое замечание о Пушкине.

Для русских художников всех поколений Пушкин сделался как недостижимым образцом художественного совершенства, так и исключительным примером исполнения обязательных, в определенном смысле извечных норм, без которых невозможно создать истинных произведений искусства. Едва ли можно назвать хоть одного выдающегося русского художника, в особенности писателя, который бы не измерял себя Пушкиным, разумеется, без претензий на равенство с ним: если кто и осмеливался на это, то тем самым обнаруживал неправомерность своих притязаний, ибо где есть подлинное равенство, там излишни всякие напоминания об этом. Так обстояло дело в русской литературе от Гоголя и Лермонтова до Блока, Есенина и Маяковского. Помимо всех других своих высочайших значений для нас, Пушкин стал во всей русской культуре критерием художественности и прекрасного. Он актуален и в наши дни. Белинский писал, что каждая эпоха будет вырабатывать свой взгляд на Пушкина. К этим глубоким и верным словам я бы сделал одно добавление или уточнение: не только движение истории помогает все более приближаться к Пушкину, но и Пушкин помогает разобраться в движении истории и в результатах ее движения. Есть масса тому доказательств. Пушкин сейчас нам нужен больше, чем в любое прежнее время, потому что

представляет собою художественную норму и образец, что ныне особенно важно.

Наши художники проявляют теперь такую критическую активность, что даже несколько потеснили критиков. Понятно, почему это происходит. В последние годы интерес к художественным критериям приобрел у нас даже несколько нервный характер. Делаются попытки найти такие исходные позиции, которые обеспечивали бы каждому художнику верный успех в создании каждого его художественного произведения. Рассчитывать на это — не значит ли обнаруживать слишком слабое знание законов художественного творчества?! Как будто когда-нибудь были только одни успехи! Как будто вообще это возможно!

В конце марта 1973 года состоялась конференция, обсуждавшая ленты «Ленфильма» за 1972 год, в которой и я принимал участие. Один из кинодеятелей сказал буквально следующее: «У нас были и успехи, и неудачи, но если в успехах мы видим закономерность, то к неудачам следует отнести как к случайностям». Я не хочу сказать, что мы должны отказаться от анализа той или иной неудачи, хотя бы и в таком смешанном искусстве, как кино, где решающее слово принадлежит все же художникам различных областей искусства. Списать их неудачи на случайности, которых могло и не быть, — не значит ли снять проблему таланта? Хотя, кстати, и талант не есть абсолютная гарантия успеха. Бывает, что и гении не осуществляют своих намерений и планов. Почему Лев Толстой так и не написал романа о декабристах, мы пока с исчерпывающей полнотой не ответили на этот вопрос, думаю, никогда не получим такого ответа. Не станем же взыскивать с него за это?

Фильм и роман не одно и то же, но и удачу или неудачу постановки фильма следует рассматривать также и с точки зрения законов, общих для всякого искусства, эти же законы не поддаются математическому изучению. Едва ли требуется доказывать невозможность такого положения, когда бы в той или иной сфере искусства были одни удачи. Представьте себе литературу из созвездия одних гениев, Пушкиных и Толстых!

Не только гений, равно и талант — великая вещь и во все времена редкая. Мы говорим о таланте как о призвании, являющемся и человеческим достоинством. Талант — радость и вечное обновление жизни. Чем нас-

тойчивее утверждается красота, тем последовательнее и острее отрицается зло, в какие бы одежды ни рядилось оно. Художник, истинно возвысившийся до вершин прекрасного, наделен и высшей способностью к неприятию зла, никогда полностью не истребимого в окружающем нас мире. Более наглядного доказательства этой мысли, чем Пушкин, не дала история мирового искусства. Пушкина принято считать гармоничнейшим из художников. Но он и трагичнейший художник. В книжке Серапина «Пушкин и музыка» пушкинская поэзия названа *трагическим мажором*. Очень метко. Такова жизнь: трагедия красоты и красота трагедии.

Хотя литература задает тон всем искусствам, в наш век синтеза всех искусств литературу невозможно оценить по достоинству без преломления ее в других искусствах. Разумеется, это специальная задача, и за решение ее, очевидно, должен взяться коллектив, а не один человек. Я здесь коснусь, в частности, балета, где так очевидно владычество прекрасного.

Читая работы наших балетных критиков, как и балетмейстеров, нельзя не заметить, что они находятся в несколько растерянном состоянии, прикрывая растерянность излишней самоуверенностью. По моим представлениям, это общая черта современной художественной критики. Тут сказываются и результаты технической революции, так остро поставившей проблему о месте искусства в современном обществе, где техника приобрела такую силу. Сказываются порождаемые технической революцией же и различными социальными катаклизмами тревоги за будущие судьбы человечества.

Как никогда прежде, ныне призывным набатом звучат слова Достоевского: «Красота спасет мир». Повторяю: Шаляпин пел бы сейчас не так, как он пел в свое время, — я в этом абсолютно убежден. Думаю, и Анна Павлова танцевала бы иначе, а Петипа или Фокин разработали бы новые принципы хореографии.

Как старинный ленинградец, я являюсь поклонником балета. Не берусь судить, что происходит сейчас в балете, но, во всяком случае, нельзя сказать, что он находится в зените, как это было несколько десятилетий назад. Какие-то позиции здесь нами утрачены, и их придется отвоевывать, — начало уже положено.

Балет, как мне кажется, особенно близок к таким искусствам, как поэзия и архитектура, столь на первый

взгляд противоположным друг другу. Но родство их — в гармоничности. В поэзии — гармония звуков, в архитектуре и в балете, при всем их несходстве, — поэзия линий. Нет ничего случайного в том, что родиной прославленного русского, ныне советского, балета явился наш город. Как-то мне довелось ехать в одной машине с К. А. Фединым по набережной Невы — от Литейного моста, от Дома писателя имени Маяковского, в сторону Зимнего дворца. Дело было в конце мая или в начале июня, в лучшую для Ленинграда пору. Хотя день был облачный, город был прозрачен, словно сам излучал свет, его же освещающий. Всмотриваясь в необыкновенно красивую панораму, в особенности, как мне показалось, в белую колоннаду Фондовой биржи, словно на невидимых нитях висевшую над Невой, на кончике Васильевского острова, Константин Александрович сказал, ни к кому в отдельности не обращаясь: «Ничего не знаю равного по линиям». Позже, бывая в Париже и Риме, этих красивейших городах мира, я не раз вспоминал замечательные по точности слова К. А. Федина. И Париж, и Рим, при всей их поразительной красоте, несомненно, уступают Ленинграду по гармонии линий.

Вот так и балет зачаровывает нас гармонией движений, наполненной дыханием красоты. В поэзии истинной хозяйкой является красота и гармония звуков, независимо от того, о чем пишет поэт. «Анчар» Пушкина в этом смысле ни в чем не уступает его стихотворению «Я помню чудное мгновенье...», несмотря на то что тема этих стихотворений различна до противоположности. Есть красота как предмет произведения искусства, и есть красота воспроизведения любого явления этого мира, — в «Анчаре» это красота отрицания зла. В поэзии, как и в балете, хотя я вовсе не ставлю знака равенства между ними, форма по своему первичному назначению обязана быть прекрасной. Не случайно Пушкин с такой невообразимой силой воспедал русский балет еще на самой заре его существования в России.

Статья балетмейстера П. Гусева привлекла мое внимание своей взволнованностью за судьбу дела, которому автор посвятил свою жизнь. Читая ее, как и статьи режиссеров, композиторов и живописцев, я старался уловить в них лишь ход мысли их авторов и возводимые ими системы доказательств, воздерживаясь от каких-либо суждений по существу. Приходится констатировать, что

беда всей нашей художественной критики в недостаточной конкретности художественного мышления. Критика немощна, когда неконкретна. В этом убеждает нас и статья П. Гусева. Уязвимость недавно вышедшей интересной книги А. Эфроса «Репетиция — любовь моя» в чрезмерном сближении законов жизни и искусства. Герои Шекспира, даже и Чехова — не рядом с нами живущие люди, они принадлежат художественному миру.

П. Гусев пишет: «Современный мыслящий художник обязан постоянно обновлять выразительные средства своих спектаклей, уделяя форме выражения содержания столько же внимания, сколько и содержанию».

Слова сами по себе не только верные, но и своевременные, однако бессильные оказать какое бы то ни было влияние на ход дела из-за своей абсолютной неконкретности. Как будто когда-либо были такие мыслящие художники, которые не придавали значения форме, отодвигая ее на второй план по сравнению с содержанием.

Столь же отвлеченны рассуждения П. Гусева о балетной драматургии. Дескать, надо уметь подбирать подходящие для этого литературные произведения. А разве прежде не требовалось такого умения? Верно говорится, что литературное произведение, будучи переложенным на язык другого искусства, в частности балета, непременно что-то теряет. Неоспоримо утверждение, что понесенные потери чем-то должны восполняться. К сожалению, пишет П. Гусев, этого не делается теперь, а вот прежде делалось. Упрек, очевидно, совершенно правильный по отношению к современным балетмейстерам, им в пример ставится старый балет «Дон-Кихот», хотя и безмерно обеднивший гениальный роман Сервантеса, тем не менее имеющий самостоятельное художественное значение. Нынешние балетмейстеры, как правило, часто не достигают и таких скромных результатов. Будто бы теперь «так нельзя, да и не получается». Я ставлю вопрос: не получается из-за потери умения, или же прежнее умение не годится для нашего времени, а новое не найдено?

Интересен пассаж П. Гусева о Мариусе Петипа, этом величайшем балетмейстере. Наследие его следует беречь — верно утверждает П. Гусев. Но каким образом совместить Петипа с развитием современного балетного театра, с изменением исполнительской техники танцовщиц и танцовщиков? Ответа на этот вопрос не получаем. Опять общие рассуждения, на этот раз и довольно двусмыслен-

ные: надо поступать, как поступал сам Петипа по отношению к своим предшественникам — «он искал и находил лучшие способы лучшего выражения не удавшихся им замыслов». Прекрасно. Но ведь самому Петипа великолепно удавались эти замыслы. Как же тут быть? Петипа — совершенство. А переименовывать совершенное — не значит ли это делать его несовершенным?

В каждой области искусства сохранение классики происходит особенным образом. В литературе мы боремся за каждую запятую, поставленную Пушкиным в «Евгении Онегине» или Толстым в «Анне Карениной», что служит необходимым условием, а не помехой нового прочтения как Пушкина, так и Толстого. В хореографии, надо полагать, дело обстоит иначе. Однако и в литературе все не так просто. Недостаточно дать точный текст, принадлежащий Пушкину или Толстому. Необходимо прочтение старого текста новыми глазами.

Всюду, во всех разделах художественной критики, — на первом месте проблема критериев. Это хорошо. Но пока здесь утешительного мало. Смущает какая-то шумиха, суматоха, надежда на то, что если критерии будут верно определены, то они станут панацеями от всех бед. Как-то мало принимается в расчет проблема таланта художника. Между тем в ней-то, может быть, и заключается гвоздь вопроса.

С другой стороны, бессмысленно рассуждать о таланте, не чувствуя таланта, не проникшись к нему величайшим уважением.

Искусствовед: «А вообще в каком направлении идет сейчас поиск в изобразительном искусстве?» Художник: «Мне кажется, все поиски идут в направлении глубинного раскрытия духовной сущности современного человека». Удивительная нечуткость к словам и мыслям: как будто когда-то было иначе. Странно и огорчительно, что мы не замечаем подмены конкретного анализа вещей общими разговорами. Повторить старую истину никогда не вредно, однако выдавать ее за свое открытие — значит обманывать себя, да и других. Таким способом делу не поможешь. О таланте трудно сказать что-либо новое, учитывая всю совокупность сказанного на эту тему. Где же выход? В обращении к конкретности, к задачам, которые сейчас стоят перед талантом.

В беседе художника с искусствоведем отсутствует именно конкретность. Критика становится литературой,

лишь когда конкретна. Общие места и в самой литературе выводят ее за рамки литературы.

Художник: «А что такое талант?» Искусствовед: «Талант, по-моему, — это высочайшее искусство изобразить видимый мир ради того, чтобы через это изображение выразить большие мысли, свои сильные переживания». Почти как на экзамене: билетик с вопросом — заранее подготовленный ответ. Не видно, что люди сталкиваются с трудностями, ищут путей для их преодоления, которые, может быть, и не всегда можно найти.

У нас, в чем никто не сомневается, во всех областях искусства имеются талантливые люди, одни из которых уже обрели свой путь, а другие — и если иметь в виду молодежь, то таких большинство, — еще поглощены исканиями. Диалог между художником и искусствоведем не обходит вопроса о трудностях, стоящих и заново встающих перед художниками, но как-то слишком суммарно ставят его. Иногда — и сбивчиво.

Искусствовед: «У меня есть ехидный вопрос... Кому из бесталантных членов Союза художников Вы откровенно сказали: Вы не художник?» Вопрос по существу. Каков же ответ?

Мастерство и талант — вещи неразделимые, хотя и не тождественные. Человек, не обладающий талантом живописца, никогда не станет и мастером в этой области: выше хорошего ремесленничества ему все равно не подняться, сколько бы он ни изучал технику живописи.

Секретарь правления Союза художников Б. Неменский страшно обеспокоен тем, чтобы теми или иными своими действиями он, как лицо, облеченное большими полномочиями, и как преподаватель художественного института, не погасил таланта, хотя бы ничем и никак не заявившего о себе. Потому и члену Союза художников, пишущему самые бездарные работы, он не решается сказать, что думает о нем. Довод такой: «Я не поручусь, что человек, который сегодня представляется мне бездарным, через десять лет не скажется талантливейшим». Допустим, и так случается, однако разве в виде редчайшего исключения. Несравненно чаще бывает другое, обратное этому: человек, внушавший вам надежды первыми шагами в искусстве, в дальнейшем не оправдывает их. Талант нельзя взрастить похвалами его бесталантных произведений, он тем скорее найдет себя, чем резче будет сказана ему

правда о нем, о вещах, в которых он еще не обрел своего пути.

Талант, как думают Б. Неменский и Ю. Нехорошев, споря между собой по частностям, это, так сказать, «дар божий», а мастерство — всего лишь умение. Неизбежно противопоставление *художников исполнителям*: скажем, с их точки зрения, композитор является художником, а певец или дирижер, исполняющие его произведения, только исполнителями. Да, конечно, по природе своего искусства певец отличается от композитора, но едва ли кто станет оспаривать, что певец Шаляпин и как художник ничем не уступает композитору Рахманинову, который, впрочем, был и великим исполнителем, пианистом и дирижером, проявляя и здесь свой дар художника не менее, чем в области композиции.

Судя по всему, Б. Неменский и Ю. Нехорошев, возможно сами того не замечая, уравнивали мастерство художника с умением ремесленника. В мастерстве тоже есть умение, да еще какое, но все-таки мастерство никак не сводится к умению. Уметь что-нибудь делать — это значит овладеть суммой известных правил и навыков и твердо осуществлять их в своем деле. Быть мастером в области искусства — нечто гораздо большее: это умение возвышаться над умением, совершать открытия, как это делал, к примеру, Достоевский в своих романах, поражающих и технической изобретательностью, всегда служащей высшим целям и потому все время себя превосходящей.

Б. Неменский говорит: «Мне представляется, что в наш век можно научить рисовать каждого. Как математике, физике, химии. Такая грамота доступна любому, что проверено во многих случаях. Но это еще не значит, что каждый из них может стать художником.

Возьмите Союз писателей: по уровню грамотности писатели не так уж сильно отличаются в наше время от многих читателей. А отличаются они другим — потребностью и способностью писать. Не докладные записки, не рапорты, не деловые бумаги, а создавать произведения искусства».

Не правда ли, как мило?! Оказывается, писатель отличается от читателя всего лишь «потребностью и способностью писать». Что касается потребности, за этим дело не станет — желающих найдется много больше, чем есть в том нужда. Насчет же способности следовало бы сказать, что это талант, который так же необходим писа-

телю, как и художнику. Всякий разговор о таланте вне связи его с человеческими качествами совершенно бесплоден.

Вывод специально для нас: литература складывается из талантов, а критика играет здесь свою роль, лишь если сама отмечена талантом, способностью к созиданиям и открытиям.

Впрочем, о таланте существуют различные представления, в понимании таланта расходятся даже гениальные художники. Например, если, по мнению Толстого, верность художника своему таланту равнозначна для него правде в своем искусстве, то Достоевский допускает возможность злоупотребления талантом, особенно когда художник отдает себя исключительно во власть таланта.

По-своему они оба правы: талант можно погубить, поддавшись ложным убеждениям, чего так боится Толстой, но, с другой стороны, слепое доверие таланту, против чего так настойчиво предостерегает Достоевский, способно отвлечь талантливую художника от актуальных задач своего времени, следовательно, и от истинного творчества, необходимого его современникам.

Дарование критика еще более капризно: тогда как заблуждения художника, непосредственно изображающего действительную жизнь, бросаются в глаза при сопоставлении его произведений с жизнью, критик имеет дело с отражениями жизни, вследствие чего его произвольное обращение со своим дарованием труднее обнаружить, ибо мнение по самой природе своей содержит и элемент сомнения по отношению к самому себе. Критику поэтому требуется соединение анализа с самоанализом, с максимальной взыскательностью к собственным суждениям, и исключение из них всякого менторства. Особенно это актуально в наше время, когда от критики ждут личности в ее анализах и умозаключениях. Очень огорчительно, что приходится встречаться со случаями сознательных злоупотреблений правом критиков на личность в их суждениях. Я не раз писал об этом, в частности в статье

„Нечто о вкусах и мнениях“

Помню: как-то в свободный вечер стал я перелистывать очередные номера журналов — первые в 1974 году.

Сразу же зацепился за статью Олега Михайлова «Вер-

ность», напечатанную в «Нашем современнике». Грустью повеяло от этого сочинения на мою душу. Ложась спать, надеялся, что все пройдет. Ан не прошло. Утром попалась на глаза знакомая обложка читанного журнала. Чтобы избавиться от смутного душевного состояния, пришлось взяться за перо. Долго не мог придумать подходящее заглавие. Наконец в голове замелькали названия небольших заметок, помещенных Достоевским в «Дневнике писателя». Меня поразило их однообразие: «Нечто личное», «Нечто о талантах...», «Нечто о вранье» и даже «Нечто о чертях». При всем однообразии перечисленных названий — какая в них щемящая тоска! Вот что значит *мастер*, как бы назвал Достоевского Олег Михайлов. Его приводят в восторг «такие *мастера*, как Леонардо да Винчи, Рембрандт, Рафаэль». Секрет их мастерства, по Михайлову, в общедоступности. Я с завистью подумал об авторе статьи: несколько веков спорят искусствоведы всего мира о смысле загадочной улыбки Джоконды, а для него это трын-трава. Да и между «Моцартом и Сальери» Пушкина и басней Крылова «Стрекоза и Муравей» в смысле их общедоступности, как он думает, есть количественная, но не качественная разница: главное, что оба произведения, как он решительно заявляет, «понятны массам». Столь же определенно его мнение о романсах под гармошку и Бетховене: это еще вопрос, что или кто сложнее, тут «два мира, не совпадающие и требующие каждый своего эмоционального опыта». Разумеется.

Несомненно, свою статью О. Михайлов писал в ином ключе, нежели, например, Кант «Критику чистого разума», и на чтение того и другого произведения необходимы разные усилия и разное терпение.

Вспомнив о названии заметок из «Дневника писателя» Достоевского, я понял, как часто говорят герои и героини Пушкина, что «участь моя решена». Не могу удержаться от того, чтобы не высказать несколько замечаний о статье О. Михайлова. Меня, собственно, задела не тема статьи Михайлова, но ее, так сказать, метод, сущность которого — размахнись рука и т. д.

«Верность» — прекрасное слово. Но так ли уж необходимо было пользоваться им для заглавия критической статьи? Не слишком ли это высокопарно? Не чуется ли здесь претензия критика на собственную непогрешимость, на поучения и отчитывания других, не соблюдающих верность? Я попробовал вчитаться в статью, вдуматься в нее,

уловить ее основную мысль. Тягостная задача. Критик не доказывает, но указывает, не рассуждает, но осуждает. Однако догадываюсь. У него две цели: указать, во-первых, что право на существование имеет только общедоступное искусство, для своего восприятия не требующее какой-либо подготовки; во-вторых, что русскому искусству общение с искусством других народов, в частности западноевропейских, решительно противопоказано. Таков «эстетический кодекс» О. Михайлова; правда, когда это ему необходимо, он с необыкновенной легкостью пренебрегает и собственными эстетическими принципами.

Впервые свой критический меч обнажает О. Михайлов, начав рассуждать о Пикассо. И пала голова замечательнейшего художника. Оно и понятно: Пикассо и в самом деле не принадлежит к числу общедоступных художников. Даже такой его почитатель, как И. Эренбург, признавал это. С Эренбурга именно и начинается О. Михайлов свой большой разговор о *верности*. Эренбургом однажды было высказано следующее суждение о простоте и сложности искусства, приведенное Михайловым: «Можно ли упрекать писателя за его необщедоступность? Романы на гармошке легче даются, нежели Бетховен. Непонятно и сложно пишут только бездарные, пустые люди. Каждый истинный художник стремится к простоте, но простота простоте — рознь. Простота «Моцарта и Сальери» — не простота Крыловских басен. Есть простота, которая требует для своего понимания подготовки».

Сказано, кажется, вполне ясно. На мой взгляд, и совершенно бесспорно, хотя, как известно, И. Эренбург порой высказывал и далеко не бесспорные мысли. Григорович, конечно же, доступнее Достоевского. Шостакович по всем показателям сложнее, чем Дунаевский. Следует ли из этого, что Достоевский рангом ниже Григоровича, а Дунаевский превосходит Шостаковича? Думаю, что и сам О. Михайлов так не думает. Хотя кто его знает. В его статье можно встретиться с самыми неожиданными парадоксами, а главное — ей чужда всякая логика.

В словах Эренбурга о неравнозначности простоты Пушкина и Крылова нет и намек на неприязнь Эренбурга к Крылову. А какое дело до этого Михайлову? Он гнет свою линию: «Простота „маленькой трагедии“ Пушкина — при всем огромном различии, несравнимости произведений — не столь уж враждебна простоте басен Крыло-

ва, как это представлялось И. Эренбургу». *Враждебность* — какое ужасное слово в данном контексте! Зачем приписывать писателю мысли, ему чуждые, и слова, которых он не употреблял?! Даже если это всего только одно слово.

Об Эренбурге как о писателе критик пишет с явным пренебрежением и откровенным раздражением. Эренбург, по его изящному выражению, «зряд ли упрекнешь в сложности письма». По словам Михайлова, в романах «Буря» и «Девятый вал» Эренбург «был активным популяризатором, а не творцом этого не общедоступного искусства, стремился объяснить его ценность на языке доходчивой беллетристики или острых эссе». Михайлову невдомек, что ценность такого «не общедоступного искусства», как роман, многократно разъясняли в своих романах такие мастера этого жанра, как Толстой и Достоевский. И почему в данном случае романы называются Михайловым не общедоступным искусством? Ага, догадываюсь: искусство романиста не было доступным для Эренбурга. Нужно было попроще, если угодно — пограмотнее, выразить эту мысль.

Но как бы там ни было, Пикассо не подходит Михайлову из-за своей необщедоступности, Эренбург же, напротив, отвергается, как слишком доступный («не упрекнешь в сложности письма...»). В одном случае критик руководствовался одними доводами, в другом — совсем иными, прямо противоположными первым. Вот и попробуй поспорить с ним.

Наш критик несколько раз возвращается к Пушкину, кого-то настойчиво опровергая. Приводит обширнейшую цитату из книги Вс. Н. Иванова «Александр Пушкин и его время». Смысл ее вот в чем: Пушкин воспитался как гениальный поэт, слушая в Михайловском треск «топящихся печек» да сказки своей няни Арины Родионовны. «Кругом тысячелетняя деятельная жизнь и не менее, а неизмеримо более глубокая и самобытная, чем та, которой он жил в Лицее, в Петербурге, в Кишиневе, в Одессе» — так заканчивается цитата из книги Вс. Н. Иванова о Пушкине. Бедный Пушкин — он так до конца дней обожал Лицей, столько блистательных стихов посвятил Лицею и лицейским годовщинам! Например, такие строки:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея...

Как раз без Апулея-то, по Михайлову, Пушкин мог великолепно обойтись, как и вообще без «заморских модных учений». В Михайловское, между прочим, Пушкин приехал, пройдя через период увлечения Байроном. В Михайловском он усердно читал «отца нашего Шекспира». Еще до поступления в Лицей мальчик Пушкин пристальнейшим образом изучал французскую литературу, знал на память почти всего Мольера, даже с Библией был отлично знаком. Кроме того, с глубочайшим вниманием относился к такому заморскому учению, как политэкономия Адама Смита, что ему и ставят в великую заслугу основоположники марксизма. Общение с Шекспиром и Байроном, вообще со всей всемирной литературой и культурой вовсе не заслоняло Пушкину прелести общения с Ариной Родионовной, которая, однако, как это ясно всякому разумному человеку, не могла заменить ему ни Шекспира и Байрона, ни Тацита и Монтеня. Между прочим, в Михайловское Пушкин приехал, будучи автором «Руслана и Людмилы», нескольких поэм, ряда глав «Евгения Онегина», многочисленных лирических шедевров. Одним словом, это был уже гениальный поэт.

Но Пушкин сам по себе так же мало интересуется автором «Верности», как и Пикассо. При помощи Пушкина, отлученного от всемирного литературного развития, Михайлов не только развенчивает некоторых советских писателей, но и проводит свою особую «эстетическую» установку, в действительности ничего общего не имеющую с эстетикой. Впрочем, нам далеко не безразличны манипуляции с Пушкиным, обедняющие облик нашего величайшего поэта. Михайлова восхищает «яркая судьба Пушкина, буйно, по-русски нерасчетливо, но полнокровно прожившего короткую свою жизнь». Этак, чего доброго, можно проглядеть трагический смысл судьбы Пушкина, поэтизируя краткость его жизни, как услowie ее полнокровности.

Так вот: если Пушкин был противником модных заморских учений (это при его-то огромном интересе к заморским сюжетам!), то, стало быть, это следует возвести в закон для всякого русского, тем самым и для советского писателя. Пушкин, явно и недвусмысленно урезанный Михайловым, оправдывается авторитетом И. А. Бунина, заявившего в 1912 году о вредности западного модернизма для русской литературы. Между тем в то время, как известно, на Западе были не одни только модернисты, а

и писатели реалистического направления или же близкие к реализму, как Ромен Роллан и Анатоль Франс во Франции, братья Генрих и Томас Манны в Германии, Шоу в Англии. При этом все они находились под огромным влиянием русской литературы — Толстого, Достоевского, Чехова. Перед ними преклонялся и Август Стриндберг, о котором с такой похвалой отзывался Александр Блок.

Реальный литературный процесс совершенно не занимает О. Михайлова. Он стоит на своем: кто из наших писателей как-то причастен к опыту западноевропейских литератур, тот, несомненно, представляет собою завязанного модерниста. Насквозь модернистской, в его оценке, является повесть Д. Гранина «Сад камней». Оснований для этого целых два: во-первых, она не похожа на книгу В. Овчинникова «Ветка сакуры» (оба произведения посвящены Японии); во-вторых, в чем-то близка романам и повестям В. Набокова. О. Михайлову, обильно цитирующему Набокова, надо думать, известно, что помимо повестей и романов Набоков написал немало критических и литературоведческих работ, да и в некоторых своих романах, например в «Даре», выступает и как литературовед. Михайлов, конечно, знает, что даже эмигрантские «Современные записки» отказались напечатать ту главу «Дара», где изображен Чернышевский в пасквильном тоне. Тут дело не в уважении эмигрантов к Чернышевскому, а в требовании от литератора элементарного уважения к элементарным фактам, каким бы талантом ни обладал он. Навешивание ярлыков никогда не украшает критика, будь это Набоков или Михайлов. Что же касается различий между книгами Д. Гранина и В. Овчинникова о Японии, то, на мой взгляд, недопустимо овчинниковской научностью и документированностью побивать гранинскую публицистичность. Само собой разумеется, что за О. Михайловым остается право любить Овчинникова и не любить Гранина. За это никто его не осудит. Но если о вкусах не спорят, то вкус критика, к тому же печатно объявленный, представляет уже мнение, а всякое мнение, включая и литературно-критическое, *может* быть, и даже, как в данном случае, *должно* быть оспорено.

...Я и оспорил его на страницах «Литературной газеты».

Иногда я решаюсь высказывать свое мнение по поводу художественной критики вообще, а не только литератур-

ной, пытаюсь понять место литературы рядом с другими искусствами. Однажды я чуть не написал статью «Балет в ряду других искусств». Но вовремя остановился. Естественно, я с вниманием читаю работы искусствоведов и взыскательно отношусь к ним.

Пока не так много удач и у наших коллег в решении этой сложной задачи, во всяком случае не больше, чем у нас. Знаменательно, что к столь трудному делу приступили также и сами художники. Вряд ли их побудило к этому неверие в критику. Иначе они не были бы столь самокритичны к самим себе. Тема диалога между Б. Неменским и Ю. Нехорошевым — талант и условие его воспитания. С талантом надо бережно обращаться. Правильно. Но с таланта и необходимо взыскивать.

Талант, кстати говоря, крепок и живуч, и если в произведениях живописца ли, музыканта ли, или писателя он еще никак не обнаружил себя, нечего заранее подстилать ему соломку. Надо все-таки удостовериться в его наличии прежде чем заботиться о том, как бы он не погиб.

Так именно поступали большие художники. Поль Гоген, уже всемирно признанный художник, писал Андре Фонтену, молодому художнику: «Я очень рад, что Вы познакомились с Дега... Его сердце и ум подчинены инстинкту. Я не удивлен, что он проявил к Вам симпатию и нашел у вас дарование. Вы, наверно, помните, что я ничего не говорил Вам о Вашем таланте до того момента, пока не ощутил его по-настоящему, и это была не грубость, а чистосердечная откровенность, и я уверен, что когда вам было отдано должное в подходящий момент, Вы получили от этого больше радости, чем от комплиментов, которые говорятся всем и каждому».

Сопоставьте эти слова со словами Б. Неменского, который не решается сказать правду о бездарной работе живописца: а вдруг он потенциально талантлив и со временем напишет великолепное полотно?! По-моему, такая, с позволения сказать, теория способна погубить, а не взрастить талант, с другой стороны, является лучшей поддержкой для бездарностей.

Всегда интересно послушать суждения мастера, как о чужом, так и о своем собственном мастерстве. Последняя тема особенно щепетильна.

Перед нами диалог между поэтом Евгением Евтушенко и критиком Евгением Сидоровым. В данном случае

меня интересуют только высказывания Евтущенко о самом себе. Он считает своим достоинством способность и склонность сурово судить свои стихи в своих же стихах. Однако: «...критикуя Евтущенко, я все-таки никогда не дам его в обиду». Такая самокритика, да извинит меня поэт, не отдает ли позерством? Но продолжим его критический самоанализ. «Если прочесть под этим углом зрения мои стихи, то можно убедиться, что я высказал сам о себе гораздо больше резкостей, чем все мои критики, вместе взятые. Иные читатели воспринимают это как форму покаяния под чьим-то официальным нажимом, иные — как самоуничтожение, которое паче гордости, иные — просто как инфантильное кокетство. Но строки из стихотворения «Поющая дамба»: «Эпохи судья, осуди беспощадным судом сначала — себя, а эпоху — потом» — остаются для меня законом поэтической исповедальности. Один из секретов Есенина — именно предельная беспощадность к себе. Строки Пушкина «И с отвращением читая жизнь мою...» — поступок не менее смелый, чем ода «Вольность». Не шибкая честь для поэта слыть борцом против черствости, равнодушия, бюрократизма и в то же время быть проникнутым внутренним бюрократизмом, то есть лишенным очистительной силы раскаяния в ложности собственных поступков».

Снова да простит меня поэт: подобный самоанализ не грешит ли некоторой саморекламностью? Он, Евтущенко, видите ли, наговорил о себе такую гору резкостей, что критические замечания в его адрес, высказанные его рецензентами, выглядят не более чем муравьиной кочкой. Случается, что резкие слова по отношению к самому себе на деле являются лишь замаскированным, а потому наиболее неприятным бахвальством. Наш поэт берет пример с Есенина, даже с самого Пушкина. Имя Пушкина Евтущенко называет несколько раз. Первый раз: «Не проводя нескромных параллелей, защищаюсь Пушкиным». Такая оговорка насчет своей скромности на деле выглядит не очень-то скромно. Правда, Лев Толстой однажды сопоставил себя с самим Иисусом Христом. Так то был Толстой, да еще глубокий старец, собиравшийся к побегу из собственного дома. О Христе он вспомнил, рассуждая на тему о судьбе своего литературного наследия: дескать, нечего заботиться о распространении собственных произведений, как не делал этого Христос, который, сказав самые нужные людям слова, ничего не

предпринимал для того, чтобы они дошли до людей, веря в силу и бессмертие самих бессмертных слов. Во всем остальном Толстой нисколько не уподобляет себя Христу. Евтушенко же, оговорившись насчет своей скромности, при сопоставлении себя с Пушкиным тем не менее претендует на такую же тематическую широту, которая была свойственна одному только Пушкину. Другие замечательные русские поэты никак не устраивают его в этом смысле: «По сравнению с Пушкиным даже Лермонтов ограничен. Я люблю Тютчева и Баратынского, но в сопоставлении с Пушкиным мне не хватает в них раскованности, всеобъемлемости, не хватает людей, событий, населяющих их стихи, хотя эти поэты в отдельных лирических образах не уступают Пушкину, а, может быть, в чем-то превосходят его внутренней сконцентрированностью».

«Сорокалетье — строгая пора» — так назван диалог между поэтом Евтушенко и критиком Сидоровым. Эти слова, принадлежащие Евтушенко, насколько я понимаю, и относятся прежде всего к нему самому. Не вижу я строгости в его утверждении: «...даже Лермонтов ограничен». Как можно упрекать гения в ограниченности! Да и зачем эти упреки, адресованные также Тютчеву и Баратынскому, когда о них, как и о Лермонтове, ни слова не сказано по существу. Далее, какие основания говорить, что у Лермонтова, Тютчева и Баратынского, будто бы ограниченных в сравнении с Пушкиным, есть стихи, превосходящие пушкинскую лирику своей «внутренней сконцентрированностью». Это же не более чем слова, а когда они только слова, то было бы лучше, если бы их совсем не было. Велик Лермонтов. И велик Тютчев. Но не в том же их величии, что у них есть стихи более сконцентрированные, чем пушкинские, а в том, что каждый говорит свое и по-своему. Можно ли вообще представить себе, что существуют на свете стихи сконцентрированнее пушкинского «Пророка» или «Анчара»?!

Теперь насчет исповедальности. В пушкинской строке «И с отвращением читая жизнь мою» Евтушенко обнаруживает не меньшую смелость, чем в оде «Вольность». Как будто качество поэзии зависит только от смелости. Трус не может быть вообще порядочным человеком, не то что поэтом. В кругу, к которому принадлежал Пушкин, были люди, нисколько не уступавшие ему в смелости, однако никто из них не был равен Пушкину, даже если и был поэтом. Тут раньше всего вспоминается Рылеев. Я думаю,

в гении не смелость предшествует гению, а, наоборот, гений смелости. Пушкинская «Вольность» является образцом гражданской оды, и здесь смелость Пушкина как-то сопоставима со смелостью Рылеева. «Воспоминание» же — совсем другое дело. Пушкин, кстати сказать, ничем не рискует здесь в политическом смысле. Впрочем, Евтушенко хорошо отличает одну смелость от другой. Он хочет сказать, что Пушкин, как человек, в стихотворении «Воспоминание» не побоялся публично покаяться в своих человеческих слабостях или пороках. На деле ничего похожего нет. В предельно конкретном стихотворении Пушкин не выставляет на обозрение публики ни одного своего поступка, тем более такого, который ронял бы его человеческое достоинство. А между тем стихотворение покаянное. Но это истинно высокое поэтическое покаяние не имеет ничего общего с уличением себя в чем бы то ни было, оно вообще не носит автобиографического характера в буквальном смысле этого слова. И посвящено человеческой душе, как таковой, а свою душу Пушкин выставляет, как схожую со всякой человеческой душой. Сила «Воспоминания» не в решимости великого поэта предать себя публичному суду, — ах, какой я скверный, сколько во мне всякого дурного, но я совсем не боюсь в этом открыться, так как осознал все свои заблуждения и больше не буду таким плохим; «Воспоминание» тем берет нас за душу, что здесь показана беспримечная взыскательность человеческой души к самой себе, являющаяся неотъемлемым свойством всех человеческих душ, хотя и не способных подняться на высоту, заданную пушкинской душой, но чувствующих в себе наличие этого стремления, увы, опутанного побуждениями совсем другого качества.

Евтушенко формулирует свою высшую поэтическую задачу: «В идеале мне хотелось бы писать такие стихи, которые не казались бы банальными тонким знатокам и в то же время были бы понятны неискушенным, но искренно тянущимся к поэзии читателям». Какое, в сущности, прозаическое рассуждение поэта о поэзии. Ах, боже мой, разве «Зимняя дорога» или «Зимний вечер» Пушкина, «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова доступны только «тонким знатокам», а если доступны «неискушенным, но искренно тянущимся к поэзии читателям», то кажутся банальными для знатоков?!

Евтушенко жаждет исповедальной поэзии. Что ж, это похвально. Не следует, однако, забывать, что исповедаль-

ной бывает и проза, чему доказательством служат в первую очередь Толстой и Достоевский. У Достоевского вместе с тем есть и сомнение в исповедальности как таковой, что придавало его исповедальности особую трагическую напряженность. Мы убеждаемся, что исповедальность совсем не в том, чтобы время от времени дергать себя за волосы, бить кулаком в грудь, произносить на разные лады клятвы о своей решимости превратиться в ангела. Исповедальность — это неотъемлемое качество вообще искусства, но для иных художников становится темой их творчества. Исповеди в искусстве важны и значимы, поскольку выражают определенные художественные открытия. В противном случае это не более чем декламация. Публикуя «Воспоминание», Пушкин отбросил из окончательного текста добрую половину вполне отделанных строф, как раз наиболее покаянных и, несомненно, автобиографических, не находя в них движения и углубления темы, о чем я сказал раньше.

Что ж нового узнали мы об Евушенко от него самого? По правде сказать, очень и очень мало. Поэт слишком академически рассудителен. В нем не обнаружилось никаких пристрастий. Я понимаю: пристрастие — вещь обоюдоострая. Зато и чуждая духу безразличия, так неуместного в поэтических декларациях и литературных спорах.

Но время берет свое. Литературные дискуссии не утихают. Есть, значит, в них потребность. Споры свидетельствуют об исканиях мысли, которые рано или поздно увенчиваются находками. Следует всячески приветствовать работу «Вопросов литературы» в этом направлении. Журнал этот в каждом своем номере дает обзоры критических отделов других журналов, освещает состояние критики в литературах социалистических, иногда и капиталистических стран, печатает разного рода диалоги, интервью с видными прозаиками, поэтами и драматургами. Я уже не говорю о массе рецензий, как правило высококвалифицированных, о статьях проблемного характера, создавших репутацию этому журналу.

Меня лично радует все возрастающее вмешательство мастеров слова в дела нашего критического цеха, но одновременно и огорчает, ибо, если говорить откровенно, нередко обнаруживается слишком любительский характер их рассуждений.

Поэт или прозаик отличается от критика раньше всего

конкретностью своего литературного мышления. Я принимаю это за правило, хотя знаю, что нет правил без исключений. И помню: наша критика в особенности нуждается в большей конкретности. У поэта и прозаика по сравнению с критиком более восприимчиво чувство самой фактуры стихотворного или прозаического текста, — тут имеют свое значение и опыт и природные данные. Однако, вглядываясь в их критические выступления, различные по объемам и видам, иногда, не так, впрочем, редко, и огорчаюсь кое-чем. Наши собратья по перу, работающие в других цехах, при вмешательстве в наши дела не всегда помнят об опыте и навыках, необходимых критику. Меня смущает чрезмерное стремление некоторых наших поэтов и прозаиков к широким историко-литературным построениям, либо к броским определениям, относящимся к явлениям огромного масштаба, где так необходима осмотрительность и учет самых разнообразных обстоятельств. Говоря это, я имею в виду, в частности, две статьи Георгия Березко, помещенные в «Вопросах литературы» за 1973 год (№ 1 и 4). Есть какая-то неловкость в самом их названии — «Не обязательные советы»: *обязательный* совет представляет собою не что иное, как директиву. Будем более разборчивы в словах, выступая в качестве мастеров слова. По своему заданию статьи Березко — это обращения маститого прозаика, прошедшего уже большой путь в литературе, к тем, кто только на него вступает. Я оставляю в стороне ту часть их, которая связана с историей работы автора над теми или иными своими произведениями, — в данном случае нас интересует только то, как судит он о классиках. Надо сказать, этими суждениями в основном и заполнены его статьи.

На первом месте у Березко — Лев Толстой. Значительное количество приведенных примеров заимствовано из литературоведческих исследований, в чем он и сам сознается: «Исследователи насчитали что-то свыше двадцати вариантов портрета Катюши Масловой». Тут двойная неточность: во-первых, подсчитать количество изменений, внесенных Толстым в портрет героини «Воскресения», начиная с первой и кончая шестой, последней редакцией этого романа, фактически невозможно; во-вторых, перед нами не столько различные варианты портрета Катюши Масловой, сколько один и тот же портрет ее, над которым с такой настойчивостью работал великий художник. Главное же — арифметические выкладки тут ничего не дают,

способны только ввести в заблуждение еще неопытных литераторов: талант невозможен без трудолюбия, но никакое трудолюбие не заменит таланта, если таковой отсутствует. Флобер заставлял Мопассана работать до седьмого пота, чувствуя в нем огромное дарование. Талант, говорят, терпение, но кому не хватает терпения, у того, значит, и нет настоящего таланта.

Сбивчиво рассуждение Березко и об Анне Карениной. Как известно, эта толстовская героиня поначалу была внешне непривлекательна, потом Толстой наделил ее почти неотразимой красотой. Об этом писали сотни раз. Березко выдает свое мнение за первооткрытие, утверждая, что, поскольку в героине с неприглядной внешностью была «слишком уж заметна авторская тенденция», автор в дальнейшем решительно изменил ее внешность в лучшую сторону. Опять — серьезные неточности. Толстой не просто подгонял портрет героини под склад ее внутреннего мира, но в целом работал над ее образом, духовно обогащая и нравственно возвышая, параллельно с этим изменяя образы Каренина и Вронского в обратном направлении.

Все другие соображения Березко о Толстом примерно такого же свойства — смутны и далеки от Толстого. Это тем более ощутимо, что Толстой дан на фоне европейской литературы XIX столетия, о которой тоже не следует рассуждать спустя рукава. Мы встречаемся с такими, например, формулировками: создавая «Войну и мир», Толстой «разрушил каноническую, «европейскую» форму романа». Извините: разрушают то, что больше не оправдывает своего назначения. Между тем, не говоря уже об Европе, где появлялись *канонические* романы Золя, Мопассана и других крупнейших мастеров этого жанра, у нас в России, рядом с Толстым, в то самое время, когда Толстой писал «Войну и мир», создавался один из величайших русских романов, в котором учитывались все достижения архитектоники европейского, в частности бальзаковского, романа, — я имею в виду «Преступление и наказание» Достоевского. Мало этого, сам Толстой три-четыре года спустя после окончания «Войны и мира» задумывает и пишет «Анну Каренину» — один из типичнейших романов XIX столетия. Насколько Толстому трудно было указать на специфические жанровые признаки «Войны и мира», настолько же «Анна Каренина» для него несомненный роман. Что при всем этом в русском романе все яс-

нее проступала его национальная оригинальность и несхожесть с европейским романом — это совсем особый вопрос.

Раз «Война и мир» была написана вопреки всяким канонам и литературным нормам, то, делает вывод Березко, вообще чем дальше отклоняется литература от увековеченных художественных образцов, тем для нее лучше.

«Новое содержание естественно ищет и находит ту форму, которая для него органична... Не вызывает поэтому удивления, что не по образцам написанная книга, картина, поставленный фильм оказываются порой более «работоспособными». Не по классическим образцам был написан «Железный поток», книга, в которой героем делается масса, поток людей, прорывающихся к спасению и свободе, — ее трудно назвать романом, если иметь в виду такие классические романы, как «Мадам Бовари» или «Милый друг»; ее и повестью, пожалуй, не назовешь, если повестью называется „Капитанская дочка”. Говоря о «Капитанской дочке», не мешало бы вспомнить о размахе событий, в ней изображенных.

Но пускай так. Ну а на «Разгром» Фадеева или «Тихий Дон» Шолохова, на книги, во всяком случае, насколько не слабее «Железного потока» Серафимовича, правило разрыва с классическими жанрами тоже распространяется? Всем ясно, что нет, не распространяется. Мне не кажется полезным внушать молодым писателям мысль о полезности пренебрежительного отношения к классическим образцам. Толстой, уже будучи автором «Войны и мира», не мог долго начать свой следующий роман, «Анну Каренину», и приступил к работе над этим романом под непосредственным впечатлением от чтения прозы Пушкина. Все мы хорошо знаем, какую роль сыграли поэмы Байрона «Дон-Жуан» и «Чайльд-Гарольд» в формировании замысла и структуры «Евгения Онегина».

Создается впечатление, что современные писатели, вторгшиеся в сферу критики, не всегда считают обязательным для себя соблюдение основных ее норм. Может, и не всегда подготовлены к этому? Простите, разговор начистоту. Раскованность, ими приносимую в критический жанр, нельзя не приветствовать, я бы сказал, самым сердечным образом. Наше время настойчиво требует ее. Но это ни в коем случае не должно повлечь за собой небрежения ко взвешенности суждений, обязательной для критика. Непременный закон, которому должны мы

следовать, в том, чтобы восторг перед одним гением не выглядел укором другим гениям. Г. Березко, мне кажется, не удалось избежать этого греха. Он пишет о языке Толстого: «Пренебрегая внешним изяществом фразы, Толстой достигал огромной силы ее эмоционального воздействия; порой она звучала у него с библейской величавостью. И может быть, «секрет» толстовской фразы состоит в том, что писатель заставлял читателя следовать за всеми движениями своей мысли, за всеми ее поворотами, не допуская никакой приблизительности». Пушкинской фразе, что не нуждается ни в каких доказательствах, вовсе не чуждо внешнее изящество, но разве от этого она хуже толстовской фразы? И разве язык Пушкина не так же далек от какой бы то ни было *приблизительности*? Приблизительность в бытовом и в литературно-художественном языке — вещи совсем разные. По нормам бытового языка, язык Гоголя полон всякого рода приблизительностей и преувеличений, что не только не мешает, но служит непременным условием его удивительной и исключительной поэтической силы, выразительности, яркости, значит, и художественной силы и точности, — ибо какая художественная сила, где отсутствует точность образности?! Точность образности и обычного слова — совсем не одно и то же.

Характерно, что именно на Пушкине критика наша чаще спотыкалась, да и спотыкается. Это происходит по разным причинам. Иным критикам и исследователям, по всей видимости, кажется, что, признав Пушкина источником, из которого черпали все замечательные русские писатели, мы как-то обедним русскую литературу, сделаем ее как бы одноликой и одноцветной. Как это ни удивительно, наиболее активным распространителем этой теории в наше время выступал Ю. Н. Тынянов, один из крупнейших советских пушкинщиков, автор романов о Кюхельбекере, Грибоедове и Пушкине. Его статья «Пушкин и Тютчев», впервые напечатанная полвека назад, в 1926 году, своего рода пример предвзятого литературоведения, что вообще является характерной особенностью формализма. И поэтому, как ни литературны формалисты, от их литературности отдает литературщиной.

По мнению Тынянова, в пушкинскую эпоху были видные писатели и поэты, находившиеся вне какой бы то ни было зависимости от Пушкина. Тынянов берет под сомне-

ние даже существование так называемой пушкинской плеяды.

«Во главу угла при изучении эпохи, современной Пушкину, был поставлен Пушкин. С точки зрения Пушкина, под его знаком изучались самые разнородные явления, среди которых он сам был только *одним из многих* (подчеркиваю: «одним из многих». — *В. В.*). В результате естественное искажение перспективы. Явления, имевшие значение *вне* Пушкина (и, может быть, именно поэтому), оценивались в их отношениях к Пушкину. Собственно, так возникло представление о «пушкинской плеяде». В «пушкинскую плеяду» были зачислены писатели, близкие ему в *каком-либо* отношении. «Плеяда» при ближайшем анализе оказывается либо поэтической метафорой современника той эпохи..., либо исторической аберрацией нашего современника».

Даже Баратынский выведен Тыняновым за пределы «пушкинской плеяды», вернее при помощи Баратынского Тынянов доказывает, что ее вообще не было. Но в словах Баратынского о «разрозненной плеяде» совсем не тот смысл, что ее вообще не существует, а тот, что «плеяда» не собрание одноликих, еще точнее — безликих поэтов, поскольку лик каждого из них подгоняется под лик Пушкина, но содружество разнообразных дарований, испытавших огромное пушкинское влияние. Полемизируя с П. Е. Щеголевым по поводу стихов Андрея Муравьева, Тынянов справедливо замечает, что для него куда интереснее мнения Пушкина, Баратынского и Вяземского на этот счет. Сам он, однако, поступает подобно Щеголеву, когда отрицает «пушкинскую плеяду», пренебрегая мнением Гоголя, Вяземского и Баратынского, наконец, и самого Пушкина, который часто произвольно перетолковывается. Князь Гагарин, знакомый Тютчева по Мюнхену, получив от него стихи, передал их Жуковскому и Вяземскому, которые вручили их затем Пушкину. В письме Гагарина к Тютчеву подробно излагается, с каким восторгом отнеслись к его стихам Жуковский и Вяземский. О Пушкине сказано особо: «...он ценит их как должно и отзывался мне о них весьма сочувственно». По мнению Тынянова, это не более чем «условная форма вежливости». Его довод: как подлинный мастер, Пушкин должен был отвергнуть «тонкий дилетантизм Тютчева». Но не отверг же? Пушкин, конечно, был *мастером*, но едва ли мастерство приглушало в нем гениальную эстетическую чуткость.

Тенденциозно излагается Тыняновым смысл «Письма к издателю», хотя и написанного Пушкиным, но обращенного к Пушкину же. Получается, что Пушкин восхищается Кукольниковом. Но ведь, как хорошо было это известно Тынянову, Кукольник был для Пушкина предметом непрерывных насмешек, что приводило Кукольника в полное отчаяние, так как он считал Пушкина гением. Говоря о благосклонном отношении публики к Кукольнику, Пушкин передает о Кукольнике ходовое мнение, а не свое собственное. Тынянов не посчитался с этим.

Окончательный вывод Тынянова — поэзия в 30-х годах мимо Пушкина «ушла не вперед и не назад, а вкось: к сложным образованиям Лермонтова, Тютчева, Бенедиктова».

Как будто даже Бенедиктов, поставленный рядом с Лермонтовым, — образование более сложное, чем Пушкин!

Ныне, полвека спустя после появления статьи Тынянова о Пушкине и Тютчеве, некоторые молодые литературоведы перелагают эту статью и доводят ее схематическое построение, основанное на перетолковании и игнорировании самоочевиднейших фактов, до нелепых выводов о противоположности Тютчева Пушкину, о том, что Тютчев поэт философски более глубокий, нежели Пушкин.

Всякие прямые продолжения Пушкина в наши дни, разумеется, будут выглядеть не иначе, как покушения с негодными средствами и как жалкое эпитонство. Никто же из нынешних живописцев не рисует «под Рафаэля». Пушкин на несколько столетий ближе к нам, его духом жила и жива вся русская классическая литература, не исключая Достоевского и Толстого. Но никто из замечательных русских писателей не ставил себя в положение подражателя Пушкину. Поэтому бессмысленны всякие всклипывания на тему «вперед к Пушкину», но, с другой стороны, граничит с кощунственностью распространение на Пушкина расхожих представлений вроде следующих:

«Опровержение пушкинских традиций — это тоже пушкинская традиция».

«Было бы странно целиком, без творческого обогащения и обновления, а иногда и без опровержения некоторых ее элементов использовать художественную систему Пушкина для отражения современности».

Зря Тынянов покушался на понятие «пушкинская

плеяда». Не он ли внушал некоторым современным молодым критикам мысль о необходимости «преодоления» Пушкина? Его попытки развенчать образ «пушкинской плеяды» явно преуменьшают значение Пушкина для русской литературы, дают неверное представление о природе пушкинского гения, находятся в прямом противоречии с мнением Баратынского, Вяземского, Жуковского, наконец, Гоголя, тончайшего, после Пушкина, литературного критика среди писателей. Баратынский писал Пушкину о Пушкине (1826), действительно преодолевая самого себя (но не Пушкина), так как он был великолепным поэтом: «Жажду иметь понятие о твоём Годунове. Чудесный наш язык ко всему способен; я это чувствую, хотя не могу привести в исполнение. Он создан для Пушкина, а Пушкин для него. Я уверен, что трагедия твоё исполнение красот необыкновенных. Иди, довершай начатое, ты, в ком поселился гений! Возведи русскую поэзию на ту ступень между поэзиями всех народов, на какую Пётр Великий возвел Россию между державами. Соверши один, что он совершил один; а наше дело — признательность и удивление». Другой вопрос, что Баратынскому не удалось удержаться на этой благородной позиции. Я надеюсь же в этой, а в другой книге подробно развернуть проблему — «Пушкин и Баратынский».

Самая яркая и всесторонняя характеристика пушкинского гения дана Гоголем, и она находится в решительном противоречии с тыняновской теорией относительно того, что Пушкин — лишь одно из явлений своей эпохи, среди многих других и наряду с ними:

«...он был для всех поэтов, ему современных, точно сброшенный с неба поэтический огонь, от которого, как свечки, зажглись другие самоцветные поэты. Вокруг него вдруг образовалось их целое созвездие: Дельвиг, поэт-сибарит, который нежился всяким звуком своей почти эллинской лиры... Козлов, гармонический поэт, от которого раздались какие-то дотоле неслышанные, музыкально-сердечные звуки; Баратынский, строгий и сумрачный поэт, который показал так рано самобытное стремление мыслей к миру внутреннему и стал уже заботиться о материальной отделке их, тогда как они еще не вызрели в нём самом...» Мимо Пушкина, продолжает Гоголь, вопреки позднему мнению Тынянова, не прошёл ни один поэт его эпохи и эпохи, ближайшей к ней. «Стоит назвать обоих Туманских, А. Крылова, Тютчева, Плетнева

и некоторых других, которые не выказали бы собственно поэтического огня и благоуханных движений душевных, если бы не были зажжены огнем поэзии Пушкина. Даже прежние поэты стали перестраивать лад лир своих: известный переводчик «Илиады» Гнедич, прелазгатель псалмов Ф. Глинка, партизан-поэт Давыдов, наконец сам Жуковский, наставник и учитель Пушкина в искусстве стихотворном, стал потом учиться сам у своего ученика».

Кажется, ясно. Думается, и неопровержимо. По-своему о том же пишет Белинский в известном цикле статей о Пушкине. Я вынужден повторяться: одинаково бесплодно как возрождать пушкинскую поэтику, так и призывать к ее опровержению. Сам Пушкин у кого только не заимствовал, но тем более становился Пушкиным. Дело не в заимствованиях, а, если можно так сказать, в заимствованиях. Завоевания чужого ума и таланта необходимы нам для собственных завоеваний, если мы способны на это, — а иначе, какой толк в них?

Но я опять за свое: несомненно, в критике есть что-то чуждое литературе, но, с другой стороны, мы видим, что литература никак не может обойтись без критики, что в своем роде она сама является критикой. Разве может быть бóльшая похвала критике, даже если за что-то и хулят ее. Если писатели в идеале превосходят критиков тонкостью эстетического чувства, то, с другой стороны, они часто ограничены в своих общих эстетических суждениях собственной эстетической природой, которая всегда ограничена. У критика в этом смысле руки развязаны. Чернышевский, например, совмещал прекрасное истолкование Толстого со столь же прекрасным истолкованием Салтыкова-Щедрина. В критических же высказываниях писателя обычно чувствуется некоторая предвзятость, продиктованная ему собственной эстетической позицией. Разве только Пушкин тут является единственным исключением. Но и с Пушкиным дело обстоит не так просто: вряд ли он надеялся на прямое продолжение собственных эстетических позиций, да оно и вряд ли было возможно. Но не помешало ли это Пушкину, например, более пристально взглянуть в Гоголя? А вдруг, и это наиболее вероятно, ему и не нужно было этого делать?

Утверждая, что у критика руки развязаны, поскольку он сам не пишет художественных произведений, я не вижу ничего зазорного в том, чтобы сослаться на собствен-

ный опыт. Разве Андрей Битов и Василий Шукшин не являются писателями глубоко различными по своим эстетическим установкам? Это не помешало мне отдать должное тому и другому в статье «Вечерние думы» (1968). Чем-то они оба близки мне, при всем несхождении их,— возможно, и я им тоже. С Битовым я хорошо и давно лично знаком, а Шукшина так ни разу и не видел. Мы должны были встретиться с ним для серьезного разговора на страницах «Литературной газеты», но Шукшин внезапно умер, оплакиваемый всем нашим народом. Я написал о нем тут же в «Литературную газету»,— и это скорее не статья, а воспоминание о несбывшемся.

Несостоявшийся диалог

Сначала — «врезка» от редакции «Литературной газеты»:

«Редакция «ЛГ» задумала диалог на тему о культуре писателя. В предстоящем разговоре согласился участвовать Борис Иванович Бурсов. Стали решать, кого пригласить еще. Спросили у Бориса Ивановича, с кем бы он хотел поговорить и поспорить. Он ответил: «С Шукшиным».

Узнав, что Василий Макарович на съемках, я обратилась к нему с письмом по поводу намечавшегося диалога. Вскоре из Клетского района Волгоградской области пришло ответное письмо:

«...Хочу поблагодарить Вас за предложение выступить с Б. И. Бурсовым. К сожалению, у меня это не выйдет по времени: до октября м-ца я буду лишен возможности куда-либо выехать отсюда. Не будь это так, я бы согласился. Не знаю, правда, сумел ли бы я выдержать диалог с критиком, которого глубоко уважаю и которого стал бы, наверное, стесняться: наши возможности для разговора явно неравны.

Пользуясь случаем, хочу выразить (если можно, передайте) мое восхищение его работами — их трезвостью, недвусмысленностью, глубиной, правдой. Поклонитесь ему.

Спасибо и Вам на добром слове.

С уважением В. Шукшин.

Июль 74 г.».

Я написала, что редакция передвинет сроки работы. Будем ждать окончания съемок. Было условлено созвониться по телефону 7 октября, чтобы уточнить день, когда бы мог состояться этот диалог.

2 октября Шукшина не стало.

Галина Силина,
собственный корреспондент «ЛГ».
Ленинград».

А теперь сам несостоявшийся диалог.

Самая большая для человека радость на земле — общение со всеми остальными людьми, в особенности духовно родственными. В конце концов из этих общений складывается наша собственная личность. Мы становимся беднее, теряя близких людей — наших ли родных, добрых ли друзей, хороших ли знакомых, а может быть, лишь тех, кто только заочно связан с нами какими-то прочными узами, так много нам дающими. Все-таки собственное самоутверждение — основное содержание нашей жизни.

Я уверен, что в этом намечавшемся диалоге с Шукшиным возник бы разговор о существующем у нас условном подразделении наших прозаиков на «деревенщиков» и «горожан».

Шукшина принято относить к «деревенщикам». Я всегда был решительным противником этого термина. В писателе главное — талант и направление таланта, а не материал, из которого строит он свои произведения. Кому бы пришло в голову противопоставлять Толстого, как преимущественно писавшего о деревне, Достоевскому, в основном изображавшему город, и назвать одного «деревенщиком», а другого «горожанином»?

У нас негласно, а порою и гласно бытует схема: раз это «деревенщик» — значит, не интеллигент, а мы-де особенно нуждаемся в интеллигентах. Я хотел бы знать, кто усомнится в силе интеллигентизма Шукшина и его душевной напряженности? Согласимся с тем, что нынешний талантливый физик или же литературовед неизмеримо более эрудирован, чем, скажем, и самый грамотный председатель колхоза. Но вдруг наш ученый окажется его сыном, племянником, пускай только и односельчанином, теперь это не редкость, — признаем ли мы в таком случае безоговорочное духовное преимущество ученого над колхозником?

Я не берусь один отвечать на поставленный вопрос: мы должны были ответить на него вместе с Шукшиным, во всяком случае обсудить его. Кроме того, замечу, что интеллектуализм и духовность, хотя и связаны между собою, но отнюдь не тождественны.

Есть мнение, что Шукшин в своем творчестве, сопоставляя город и деревню, был на стороне деревни. Я считаю, что у Шукшина нет такой темы. Другое дело, что его литературный герой часто думает о взаимодействии города и деревни в связи с общим историческим процессом. Я не знаю, согласился бы он со мной в понимании написанного им. Мой оппонент мог сказать нечто другое и обогатить мое представление и о его творчестве, и о творчестве многих других современных прозаиков...

Не знаю, разделил бы он мое представление о развитии современными советскими писателями традиций русской литературы. В диалоге, я уверен, мы коснулись бы и этой темы. Мне не известно, читал ли Шукшин те несколько страничек из моей статьи 1968 года «Вечерние думы», где речь идет о нем. К тому времени у него уже было литературное имя. Его талант, сразу покоровший мое сердце, изумил меня прежде всего своей национальной самобытностью. И хотя я редко пишу о текущей советской литературе, в основном занятый проблемами классического наследия, тут, впервые прочитав Шукшина и некоторых других наших молодых талантливых прозаиков, отложил в сторону все неотложные дела, дав себе возможность высказаться о них. Мне тем сподручнее было это сделать, что они предстали предо мной как достойное продолжение в советской литературе традиций нашей бессмертной классики. Вы помните, у Гоголя сказано (повторено Достоевским): «Дым, туман, струна звенит в тумане». Боже, ведь это написано рукой прозаика, а какая поэзия, притом чисто русская: сколько здесь надежд в соединении с печалью, безудержных порывов — с сомнениями, отчаянной удали — с жаждой обрести внимание и душевное тепло! Разве не те же настроения вызывает у нас пронзительная проза Шукшина? Шукшин метеором пронесся над горизонтом всего нашего искусства, будучи прозаиком, для лучших произведений которого годится мерка Лескова или Бунина, иногда, может быть, и Чехова. Такой улыбчивый и безжалостно правдивый, с редкостным даром сценариста, режиссера и актера... Это не случайные сочетания.

Я не собирався говорить с Шукшиным о Шукшине, хотя на многие вопросы, касающиеся его творчества, мне интересно было бы услышать его ответы. Но его больше нет с нами. И если раньше не было особой нужды спешить с обобщенной оценкой его творчества, то теперь откладывать больше нельзя. Он сделал столько, что мы имеем все основания сказать, кем он был для нас, кем стал навсегда.

Кто внимательно читал Шукшина, знает о его нетерпимости к односложным решениям, о склонности к изображению вдумчивых, вернее, раздумчивых людей, несколько растерявшихся перед той или иной мучающей их идеей. Ведь это наша глубоко национальная черта. Заострение идеи, может быть, при помощи несколько болезненного сознания, с чем мы сталкиваемся на страницах Пушкина и Гоголя, Толстого и Чехова, в наибольшей степени — Достоевского, в сущности, не причиняет ей никакого ущерба: напротив, только приковывает к ней интерес, обнаруживает ее значимость.

В Шукшине соединились не только самые разнообразные дарования, но также и первозданная простота с изысканной художественной точностью, а также с предельным лаконизмом. Есть ум, есть талант, и есть мудрость. Всего этого у него было в избытке. Суть мудрости, по-моему, в понимании бесценности и одновременно переходящести и самой жизни, не говоря о прочем. Мудрость не вычитается непосредственно из книг, ибо таинством мудрости проникнута сама жизнь с ее вековой преемственностью. Значит, она может стать доступной и человеку, не обремененному большой культурой. Не случайно среди излюбленных героев Шукшина много пожилых деревенских людей, попросту стариков, стоящих уже на пороге смерти, да и смерть не такая редкая гостья в его рассказах, тем не менее оптимистичных в лучшем смысле этого слова. Оптимизм не бездумное ликование, а прозрение, невозможное без грусти и печали.

Возьмем два-три шукшинских рассказа, проникнутых грустью, одновременно возвышенностью и непреклонностью духа. Рассказ «Осенью». Герой, инвалид-паремщик, доживает свой век, и, казалось бы, никакие драмы больше не ожидают его, но все обернулось иначе: на пароме он переправляет машину, в которой стоит гроб с телом бесконечно любимой им женщины, столь же горячо любившей его; но по глупому недоразумению, собственно, по

трусости, столь свойственной человеку, из-за которой и возникает большая часть несчастий и недоразумений между людьми на этой земле, они не поженились, а теперь вот его не допускают даже проститься с усопшей,— и вся прожитая жизнь встает перед ним дыбом. Скажите: разве это имеет какое-либо отношение к пессимизму? И разве тут перед нами не самый высокий накал человеческих страстей и мыслей?

Та же мысль, разумеется, иначе преломленная, в рассказе «Билетик на второй сеанс»: человек, именно из-за трусости проживший недостойную жизнь, безумно фантазирует о праве повторить ее, но уже совсем иначе. Однако это никому не дано.

Или «Дядя Ермолай»: старик колхозник поручил двум мальчикам — один из них Вася Шукшин — важное дело, а те обманули его, он чувствует это, он хочет только знать правду, а те из-за мальчишеского упрямства так и не сознались во лжи. Спустя десятилетия герой и автор рассказа приезжает в деревню, отправляется на кладбище, находит могилку дяди Ермолая и тут только постигает истинный смысл давным-давно происшедшей, такой маленькой, но столь значительной по своему нравственному содержанию истории. Вероятно, думает он, все мои институты и книжки не идут в сравнение с мудростью старика колхозника, ни в каких институтах не обучавшегося и никаких книжек не писавшего, может быть и не умевшего читать их.

Понятно, Шукшин не ставит себе в упрек ни своего образования, ни писательского ремесла, его мучает другое: как бы при институтах и книжках не ослаблять, тем более не терять, а, напротив, умножать таинственную связь культуры с таинством самой жизни. Я уверен, из писателей его поколения — допускаю, что и более старших поколений, — он более, чем кто-либо другой, дал нам знать, как это важно.

Как легко понять, рассказы Шукшина полемичны, значит, и эстетически программны. В иных случаях эстетические идеи их умышленно гиперболизированы, — например, в рассказе «Крыша над головой» такая фраза: «В современных пьесах дома не горят».

Ничто, как и никто, не повторяется в своем буквальном виде, и бессмысленно ждать появления нового Пушкина, Толстого или Чехова. Но, с другой стороны, полувековой опыт развития советской культуры показывает, что

успехи ее тем величественнее, чем органичнее сливается в ней удовлетворение запросов нашей современности с накопленными за целые века гениальными художественными решениями.

Большой художник, каким является Шукшин, уходя навсегда от людей, возвращается к людям, может быть, в более подлинном виде и более истинном смысле. Как бы там ни было, плод жизни по-настоящему сладок, если и горечь ее не пугает нас, — вот едва ли не главная философская тема Шукшина, столь мужественного художника нашего советского времени.

...Так я откликнулся на смерть Шукшина.

Пушкин назвал переводчиков почтовыми лошадьми просвещения. А кем же являются критики? Французский поэт Стефан Малларме сказал: «Критик! Это господин, вмешивающийся в то, что его не касается».

Великолепно сказано. Однако литературное дело не может продолжаться без критики, так как оно само по себе уже критика. Иными словами, в принципе критике нельзя отказать в том, что она является литературой. Выходя за пределы литературы, она уже не есть критика. Но не слишком ли часто это случается? И не все ли критики, реже или чаще, но неизбежно оказываются в подобном положении?

Убежден, всех великих писателей тянуло к критике. Гоголь, можно сказать, начал с нее, да и окончил ею, ибо его четыре письма по поводу «Мертвых душ», как и «Авторская исповедь», составляют стержень «Выбранных мест из переписки с друзьями». Насколько продуманы были Гоголем принципы литературно-критического анализа, видно из его небольшой статьи 1828 года, написанной в год окончания нежинской гимназии, — она так и называется — «О том, что требуется от критики».

«Что требуется от критики? — пишет Гоголь, — вот вопрос, которого решение слишком нужно, особенно в наши времена, когда благородная цель критики унижена несправедливыми притязаниями, личными выходками, и часто обращается в позорную брань — первое следствие необразованности, отсутствия истинного просвещения. Первая, главная принадлежность, без которой критика не

может существовать, это — беспристрастие; но нужно, чтобы оно правилось умом зорким, истинно просвещенным, могущим вполне отделить прекрасное от неизящного. Критика должна быть строга, чтобы тем более дать цены прекрасному, потому что просвещенный писатель не ищет безотчетной похвалы и славы, но требует, чтобы она была определена умом строгим и верно понявшим его мысль, его творение; она должна быть благопристойна, чтобы ни одно выражение оскорбительное не вкралось, через то уменьшающее достоинство критики и заставляющее думать, что рецензентом водила какая-нибудь вражда, злоба, недоброжелательство. Следственно, отсутствие личности также необходимо для критики. Наконец, последнее — нужно, чтобы пером рецензента или критика правило истинное желание добра и пользы, оно должно одушевлять все его изыскания и разборы и быть всегда его неизменным водителем, как высокий, божеский характер души просвещенного мыслителя».

...Перед таким пассажем девятнадцатилетнего Гоголя невольно умолкнешь и склонишь голову. На критика здесь возлагается миссия не менее трудная, чем на писателя. Помнят ли об этом критики, — даже и самые лучшие? Заканчивая «Воскресение», Толстой пытался оправдаться в том, почему он, «неглупый 70-летний старик», занимается таким делом, как писание романа, несмотря на то что, с его точки зрения, есть для человека более важные и неотложные дела. И я спрашиваю себя: бывали ли литературные критики, которые бы подобным образом относились к своему делу? Кто из критиков мог бы сказать вслед за Пушкиным: я пишу для себя, а печатаю для денег. Ведь когда пишешь для себя — не значит ли, что именно пишешь для всех и ради всех, взыскивая прежде всего с себя?!

Творчество и интерпретации

...гений, какое направление ни изберет, останется гений — суд потомства отделит золото, ему принадлежащее, от примеси.

Пушкин

Талант не искателев, но корыстолюбие искательно... Для таланта есть потомство, этот неподкупный ювелир, который оправляет одни чистые бриллианты.

Гоголь

Потомство судит гения, лишь признавая за ним право и силу суда над собою. Иначе у потомства вообще не было бы ни охоты, ни надобности заниматься гением: мы стараемся узнать только то, что помогает нам лучше узнавать самих себя. Гений — загадка на века и тысячелетия. Человек так устроен, что его средства приближения к гению сразу возрастают и уменьшаются, ибо люди, что-то приобретая, и утрачивают нечто, может быть равноценное. Если гений состоит из золота и примеси, то, отбрасывая одну примесь, прилипшую к золоту, не заменяем ли мы ее другой? Хуже того: не происходит ли это так, что на старую примесь набрасывается новый слой?

В конце концов чем является наше литературоведение? Или театр? Затем кино? Наконец, телевидение? Как они обращаются с классикой, ибо без классики их просто нет? Одной бережностью тут не обойдешься и одним пониманием — тоже. Посвягать на то, чтобы *творчеству* придать иной вид, необходимо *сотворчество*. А это путь опасный: не исказим ли своим сотворчеством истинный смысл истинного творчества. Мы все на службе у бессмертного

искусства. Кто из нас лучшим образом несет свою службу?

Кому нам приходится завидовать, так это реставраторам, да еще археологам. Первые способны соскоблить всю шелуху, например, с фресок Рублева и представить нам их в истинном виде, вторые — откопать в глубоких слоях земли замечательные произведения искусства, созданные людьми за несколько веков или тысячелетий до нашей эры, как это было с гробницей Тутанхамона, а то и с целым городом, как это случилось с Троей, воспетой еще Гомером.

Мы бессильны очистить от всех примесей, говоря словами Пушкина, самого ли Пушкина, или же, скажем, Достоевского. Вступая в спор с их истолкователями, мы, как правило, и у них чему-то учимся — хотя бы тому, как не надо истолковывать. Совсем дурно получается, когда наши собственные истолкования ничем не лучше нами отвергаемых. А случается и так. К тому же довольно часто.

Как бы там ни было, суду потомства над гением подлежит и самый этот суд.

Возьмем кино, ту его отрасль, которая специализируется на экранизации литературной классики.

Говорят, у французов есть такая поговорка: никогда не спрашивай, из чего сделаны котлеты. В самом деле, мало ли какая фантазия придет в голову повару, а для нас в конце концов главное, чтобы котлеты были вкусные. Кинорежиссер, экранизирующий Толстого или Достоевского, Тургенева или Чехова, не может уподобиться повару и скрыть, каким материалом он воспользовался для создания своего фильма. Книжки классиков известны миллионам. Излишне говорить, что С. Бондарчук или Л. Кулиджанов, воздвигая такие свои монументальные фильмы, как «Война и мир» или «Преступление и наказание», в полной мере сознавали невозможность превзойти авторов названных романов. Вряд ли они рассчитывали и на то, что им удастся сравняться с ними. Какая же у них была цель? Боюсь, чисто иллюстративная. Известно, однако, что даже самые лучшие иллюстрации хороши как приложения к тексту. В фильме же, экранизирующем роман, целостность текста романа распадается. Возникает вопрос: появляется ли на место этой целостности другая?

Не всем удастся в юные годы прочесть «Войну и мир», тем более «Братьев Карамазовых». Одно дело, когда сорока- или пятидесятилетний человек впервые знакомится с

Толстым по Бондарчуку, а с Достоевским по Кулиджанову. Совсем другая статья, если это происходит с семнадцати- или восемнадцатилетним юношей или девушкой. Первый, пускай и не так много получит, но раз он, прожив такой срок, не удосужился прочесть Толстого или Достоевского, пускай хоть при помощи киноэкрана кое-что узнает о них. Гораздо хуже, что молодежь наша начинает свое знакомство с величайшими русскими романами через посредство Бондарчука или Кулиджанова: она ведь может сделать вывод, что ей незачем тратить многие вечера на чтение этих романов.

Но при чем тут Бондарчук и Кулиджанов? — скажут мне. И добавят: у детей есть родители, с них, да еще с школы и надо взыскивать. Это верно, однако в определенном смысле мы все здесь *при чем*.

У нас, у литературоведов, есть нечто общее с кинорежиссерами: мы принимаем на себя роль посредников между великими писателями прошлого и современным читателем. Иначе сказать: являемся интерпретаторами классического наследия. Но между нами и существенное различие: ни один разумный литературовед не рассчитывает заменить своим сочинением классического литературного произведения. Кинорежиссеры, судя по всему, иногда питают такую надежду. Некоторые из них открыто сознаются в этом, — в первую очередь те, которые ставят свою задачу к иллюстраторству.

Между прочим, иллюстраторы бывают разные, иные из них достигают уровня самого высшего творчества. Петров-Водкин писал однажды: «Почему в своих рисунках Пушкин так изобретателен? У него нет ни одной декоративно-пустой вещи. Пушкин среди иллюстраторов одинок. Что дали иллюстрации Бенуа? А сапог николаевского офицера («Медный всадник») помог выкристаллизовать образ, дать его до конца, опробовать в другой сфере искусства». Хотя эта мысль Петрова-Водкина замечательна, я тоже хотел бы отчасти оспорить ее: делая рисунки на полях рукописей, Пушкин скорее иными средствами, сверх словесных, искал художественных решений, а не проверял этим способом уже найденные решения. Но главное, по мысли Петрова-Водкина, иллюстратор, в свою очередь, обязан быть творцом.

Кинорежиссерам тут есть над чем подумать.

При нашем известном сходстве с ними мы не можем претендовать на опробование литературных образов «в

другой сфере искусства». У нас нет возможностей дать им вторую жизнь. Однако за нами право *опробовать*, удалось или не удалось кинорежиссеру перевести на язык киноискусства тот или другой великий роман, дать ему новую форму существования. Не могу сказать, что здесь мы всегда оказываемся на высоте. Напротив, чаще всего скорее формально относимся к прямым своим обязанностям, охотно ставим подписи на кинолентах: доктор филологических наук такой-то. Это нечто вроде знака качества — дескать, все сверено по подлиннику, никаких искажений не допущено. Невольно вспоминаются копии с документов, заверенные секретаршей: «с подлинным верно», подпись обычно неразборчивая, но в нашем случае она всегда вполне отчетлива. По своему малому опыту (у меня дело не дошло до стадии «с подлинным верно») я знаю, что режиссеры народ малосговорчивый, а литературоведы, напротив, в данном случае весьма податливы. Я хочу сказать: режиссер все равно на своем настаит, разве посчитается с какими-то мелочами, устранит какие-то ляпсусы, позаимствует кое-какие мало кому известные подробности.

Я не идеализирую литературоведение, как и не бросаю тень на кинематограф, а просто фиксирую реальное положение вещей. Если хотите, у меня гораздо больше претензий к литературоведению. В интерпретации классики мы должны задавать тон. В первую очередь от нас зависит уровень понимания классического наследия в данное время. Кинорежиссеры идут следом за нами, в какой-то мере пользуясь нашими достижениями, но в еще большей степени повторяя наши ошибки. Мы явно отстаем от задач, возникающих перед нами в ходе времени. Подтверждением наших слабостей служит отсутствие хороших учебников по литературе для высших учебных заведений, да и для школы. Нашим мнением все еще мало интересуются, если иметь в виду большую читательскую аудиторию, в чем в первую очередь виноваты мы сами.

Кино — массовое искусство. Число зрителей, посмотревших фильм Бондарчука «Война и мир», я уверен, намного больше числа читателей, так сказать, одноименного романа Толстого, если брать один и тот же отрезок времени. Между тем, не говоря уже о произведениях самого Толстого, книги Эйхенбаума о Толстом дают куда больше для понимания «Войны и мира», чем фильм Бондарчука. Разумеется, литературоведческая книга, пускай и самая

хорошая, не будет иметь и десятой доли читателей по сравнению с посредственным фильмом. Тем огорчительнее появление посредственных фильмов, перелагающих великие романы.

Значение литературоведения для нашего киноискусства очевидно. Между тем *читатель* и *зритель* — понятия различные. «Войну и мир» Толстого, надо полагать, читают те, кто прочитал предшествующие произведения ее автора. На фильм по «Войне и миру» идут люди, часто и совсем не читавшие Толстого. Учитывается ли это обстоятельство? Не думаю. У меня ощущение, что иногда и кинорежиссер, экранизирующий классический роман, не особенно углублялся в творчество его создателя. Мы сами служим дурным примером. Пишем, скажем, об «Евгении Онегине» или «Мертвых душах», чаще всего так, будто Пушкин является автором одного «Евгения Онегина», а Гоголь, соответственно, одних «Мертвых душ». Но кому не ясно, что в «Евгении Онегине» по-своему выразился *весь* Пушкин, как и в «Мертвых душах» — *весь* Гоголь.

У литературоведов все-таки есть выход: литературоведческая книга всегда адресована определенному кругу читателей, в то время как адрес любого кинофильма — *всем*. Я не стану давать каких-либо рецептов, думаю, что их вообще не существует, но задуматься над тем, чтобы в фильме по «Войне и миру», поставленном для *всех*, присутствовал и *весь* Толстой, весьма полезно.

Начинать должны мы, литературоведы, у нас просто больше средств для этого, да и накопленного опыта. А мы продолжаем топтаться на месте, в лучшем случае добывая несколько более гладкого изложения. Изложение — вещь немаловажная, однако гораздо более сложная, чем мы полагаем. Хорошо, интересно излагает Пушкина или Чехова тот, кто оригинально понимает их. Нам, большинству из нас, явно этого не хватает. Потому замечается некоторое охлаждение к литературоведению. Понять Пушкина — не значит *изящно* изложить «Евгения Онегина» или какое-либо другое его произведение, как и все творчество, вместе взятое. Да и что такое *изящество*, если оно не будит мысль, не тревожит душу. Я не отрицаю огромного значения всей суммы исторических и иных обстоятельств, связанных с жизнью и творчеством Пушкина, для понимания его жизни и творчества. Но Пушкин был *единственным*, и он должен быть понят, как *единст-*

венный, живший в определенное время и в определенной стране. Нам надо вникнуть в Пушкина в целом, в *единственного* Пушкина, без чего невозможно отдельное проникновение в «Евгения Онегина», «Капитанскую дочку» или «Медного всадника». То же самое с Гоголем, Тургеневым, Толстым, Достоевским, Чеховым, — что они были за люди, почему им, жившим задолго до нас, удалось написать произведения, нам необходимые. Одним набором исторических и других сведений тут не обойдешься. В наш век, когда, как в никакое другое время, на карту поставлена судьба человечества, люди лишь в самих себе могут найти веру в себя, а в этом лучшие им помощники — художники всех времен и народов, ибо величие художника прежде всего и состоит в знании ума, души и сердца человеческого — того, ради чего человек существует на этой земле, несмотря на все неудобства такого существования, проходя через потрясения, может быть отнимающие у него самое драгоценное для него, но зато и придающее смысл его бытию.

Находя недостатки, общие для кинематографа и литературоведения, мы, литературоведы, обязаны, как говорится, принять огонь на себя. Не о покаянии идет речь. Нам следует делом доказать право более строго судить об опытах переложения литературных шедевров на язык кинематографии. Это и будет нашей посильной помощью нашим коллегам из другого цеха. Пушкину необходимо уделить особенное и первоочередное внимание. Насколько мне помнится, ни одной удачной экранизации пушкинского произведения не существует. В чем здесь дело? Как нам всем ясно, пока в экранизациях превалирует механический способ передачи литературных произведений. С Пушкиным труднее всего. Потому что Пушкин совершенство. А что оно представляет собою? Сколько написано на эту тему — и почти ничего конкретного. Его сравнивают то с Рафаэлем, то с Моцартом. В литературе, в том числе и в поэзии, с ним некого сравнить по уровню совершенства. В этом отношении, я бы сказал, он достиг не предела, а беспредельности. Искусство решает не одни задачи искусства, чему лучшим подтверждением являются у нас Толстой и Достоевский. Пушкин был только, и исключительно, художником, хотя написал немало произведений не непосредственно художественных. И этими своими произведениями, например «Историей Пугачева», он служил искусству, расширяя его сферу и возможности.

Искусство представлялось ему, как воспроизведение всей полноты бытия, как бы и что бы там ни было, в апофеозном духе. Поэтому так прекрасно бытие, им воспроизведенное, несмотря на всю кровь и грязь этой жизни. Тут и не могло быть иной формы, кроме прекрасной, доведенной до предела, переходящего в запредельность. В результате искусство Пушкина как бы возвышается над искусством, вторгаясь во все области духовной жизни.

Встает вопрос об историзме Пушкина. Пушкин принадлежит всей человеческой истории, впитав ее в себя. Необходимо только избежать двух ошибок: во-первых, не делать прямолинейных выводов об эволюции Пушкина в сторону преобладания в его творческом сознании исторических интересов над художественными (написал же недавно один пушкинист, что в 1833 году Пушкину «было не до поэм», — это у преддверия «Медного всадника»), во-вторых, не следует расценивать пушкинский историзм 20-х годов как что-то неполноценное по сравнению с историзмом 30-х годов. С самого начала творческой деятельности Пушкин воспринимал и изображал человека, приуроченного не только к данному, притом локальному историческому моменту, но и ко всей полноте исторического бытия всего человечества. Не просчитаться бы нам, свыска говоря об его историзме 20-х годов.

Писать — не значит ли это и вспоминать о прежде написанном? По-моему, тот еще не литератор, у кого нет постоянной внутренней темы, требующей все нового и нового обращения к ней, все нового и нового углубления в нее. В этой моей книге с прежде написанным соседствует ныне написанное — и одно дополняет другое, думается, сливаясь в один текст. Мне как-то хотелось самому проследить за движением моей мысли, поэтому я возвращаюсь сейчас к статье, некогда напечатанной в журнале «Вопросы литературы» —

Художественный историзм и личность писателя

Начну с первых послевоенных лет, вспоминая путь, пройденный нашим литературоведением почти за четверть столетия. У меня такое впечатление, что именно в те, в первые послевоенные, годы литературоведение становилось своего рода массовой профессией, со всеми выте-

кающими отсюда последствиями. Сужу об этом отчасти по собственному опыту работы в Пушкинском доме, где, в начале 50-х годов, число аспирантов доходило, думаю, человек до тридцати, а может, и перевалило за эту цифру. Причина этого — в необходимости возмещения потерь, нанесенных войной. В военное время, думается мне, сложился навык оценивать литературные произведения, исходя главным образом из их непосредственного содержания. Некогда это было необходимо, но здесь же таилась опасность упрощения литературного анализа. В наших работах послевоенного периода, вплоть по крайней мере до середины 50-х годов, заметно дает о себе знать склонность к нивелировке художественных индивидуальностей.

Длительное время господствовал у нас жанр монографии «Жизнь и творчество имярек». Что ж, — такие книги принесли свою пользу. В этом их историческое оправдание. В тех, которые принадлежали перу высокопрофессиональных авторов, ощущается нетерпимость к догматизму, хотя они и сами порою не совсем свободны от него. Как известно, догматизму свойственно устанавливать истину в последней инстанции. А в произведениях искусства ее не бывает. В творчестве подлинного художника истина всегда сугубо индивидуальна, и только потому общезначима. Истину мы черпаем как у Некрасова, так и у Толстого, художников, столь не похожих друг на друга и имеющих различное представление об истине, даже вступавших в спор о ней. Нам каждый из них дорог своей неповторимостью. В свое время мы мало считались с этим, да и теперь все еще недостаточно.

Со временем монополия жанра типа «Жизнь и творчество имярек» заколебалась. Стали появляться книги типа «Реализм имярек», а потом и «Мастерство имярек». Внимание к индивидуальным художественным системам великих писателей прошлого возрастало. Все же не очень значительно, поскольку реализм Пушкина или Гоголя, Некрасова или Толстого, Тургенева или Достоевского порой измерялся одной и той же меркой. В изучении мастерства также не было достигнуто больших успехов. Мы и тут мало вникали в индивидуальный мир писателя, нередко сводили дело к выяснению того, как на смену менее совершенной рукописи появлялась более отделанная.

Примерно с конца 50-х годов начали печататься статьи на тему *творческая индивидуальность писателя*.

Проводилось множество дискуссий на эту тему. Дело-то в общем полезное. Меня, однако, и тогда удивляла наша робость, боязнь, как бы интерес к *индивидуальному* не привел к забвению *общего*. Вспомнилась чья-то статья, в которой делалось именно такого рода предостережение, говорилось, что индивидуальный облик и самого великого писателя не должен заслонять собою общей картины эпохи. Удивительная методология: писатель сам по себе, эпоха, в свою очередь, сама по себе. Великий писатель потому и велик, что в его облике заключен облик эпохи.

Разумеется, эпоха существует независимо от писателя, писатель же может существовать только в рамках эпохи. Однако люди же творят эпоху, творимые ею. Не будь людей, не было бы никаких эпох. Мало того, они же создают представление и об эпохе, и о самих себе. То, что мы называем *историей*, дважды создается людьми. История как первобытие нам недоступна. На деле перед нами ее многообразные отражения. Рассказывают анекдот об одном английском ученом, написавшем «Всемирную историю», а потом выбросившем ее из окна. Случилось это после того, как он узнал, что виденное им уличное происшествие другой очевидец преподносит совсем не так, как он, а между тем ему тоже верят.

Историзм в художественном творчестве еще сложнее. Два историка, изучающие жизнь и деятельность Наполеона, могут спорить друг с другом, сколько угодно опровергать друг друга, каждый будет доказывать, что он прав. Но тут на первом месте — документ. С писателями дело обстоит иначе. Наполеон Толстого, в сущности, антипод лермонтовского Наполеона. А мы, читатели, верим как в того, так и в другого. Я хочу сказать не то, что в художественном творчестве царит полный произвол, а то, что у художника и задача иная, и возможности иные, чем у историка. Художник тем значительнее, чем более способен выявить еще никем не выявленные индивидуальные особенности в явлении общего значения.

Некрасов и Достоевский сверстники, они писали об одной и той же эпохе, часто касались одних и тех же тем, нередко ставили одни и те же вопросы. Но какие это разные художники, и как по-разному выглядит у них одна и та же эпоха.

Применительно к литературоведению можно говорить об историзме двойного рода. Во-первых, насколько верно показана историческая обусловленность исследуемого ав-

тора; во-вторых, как глубоко вскрыт исторический смысл его произведений. Чего греха таить, историзм первого порядка выглядит в иных случаях как набор необходимых цитат и фактов, большей частью общеизвестных. Мне кажется, не все благополучно и с историзмом второго порядка. Я имею в виду получившую распространение методику накладывания произведений писателя на общеизвестные цитаты и факты с целью установления того, в какой мере смысл первых соответствует смыслу вторых, иными словами, в какую сторону и как далеко отклонился писатель от некоей исторической заданности.

Есть у нас специальные работы об историзме великих писателей. Особенно запомнилась мне статья Б. В. Томашевского, посвященная историзму Пушкина. В ней хорошо показано, как велик был исторический кругозор Пушкина, изучавшего русскую и всемирную историю, что называется, по первоисточникам. Благодаря опыту исторического мышления Пушкин и в своем художественном творчестве оставался историком, даже если и писал на современную тему. Тем не менее такая оценка пушкинского историзма недостаточна. Мало сказать о склонности и способности Пушкина как художника вставлять изображаемые события и лица в историческую раму. Не менее важно другое — показать его пристрастие к известного рода историческим событиям и лицам, неповторимое, ему одному свойственное понимание исторического процесса.

Пушкину принадлежит громадное количество произведений на исторические сюжеты. Самые крупные из них, «Борис Годунов», «Капитанская дочка», «Медный всадник», убеждают, что всей душой Пушкин был прикован к таким сторонам исторических свершений, как их ненадежность и непрочность (образ Бориса Годунова); подмена действительного мнимым (образ Самозванца); напротив, облачение действительного в одряхлевшие, но еще сохраняющие свои силы исторические формы (образ Пугачева, выдававшего себя за царя Петра III); к роковым последствиям, вытекающим и из самых необходимых и важных исторических поворотов (образ Петра), и т. д. и т. п.

Пушкин, я бы сказал, подчеркивает неумолимость исторических законов, беспощадность их по отношению к судьбам отдельных людей, беззащитность человека перед судьбой, но и неподвластность его судьбе.

...Сохраню ль к судьбе презренье?..

Презирать можно только то, с чем нельзя не считаться, действуя, однако, вопреки тому, что презираешь. Это один из аспектов пушкинского историзма. Потому рядом с презрением к судьбе — «И от судеб защиты нет...»

В литературоведческом историзме упор делается на историческую обусловленность мировоззрения и творчества писателя. Историзм превращается в несвободу. При этом мы подходим к писателю с заранее сложившимся представлением об истории, его сформировавшей и получившей отражение в его произведениях. Сама эта история фигурирует у нас обыкновенно как величина неизменная. От этого нам, даже вопреки нашим желаниям, приходится исполнять роль менторов по отношению и к гениальным художникам. Кто-то сказал, что великие творения искусства чем-то напоминают высочайших особ, — и если мы хотим узнать их, надо, чтобы они сами заговорили с нами.

Разве это уход от историзма? Нет, это и есть настоящий, подлинный историзм, не исключаяющий исторической критики и самых великих проявлений человеческого духа. Кстати, гениальные люди всегда критично настроены по отношению к самим себе. Они постоянно в исканиях. Ищет тот, кому чего-то не хватает. А не хватает тому, чьи возможности безграничны. Тут-то легче всего заметить, что индивидуальные искания пересекаются с исканиями эпохи, принимают форму этих последних, сталкиваясь между собою. Это ли не поле для исторической критики?! Для поисков самостоятельных решений?!

В свое время литературоведов ругали за плохой, тяжелый язык. Теперь редко можно услышать такого рода упреки в наш адрес. Очевидно, мы и в самом деле пишем более гладко. Однако по-прежнему остается задача превращения «литературоведения» в «литературу». Нам, литературоведам, надо изображать своих героев, то есть великих писателей прошлого, и как людей, и прослеживать, своими средствами, их человеческие, всегда драматические судьбы, — разумеется, ради более глубокого проникновения в смысл творений.

2

Так я писал лет семь-восемь назад. Теперь добавлю: историзм писателя — не только какая-то научная категория, а и он сам, его личность, способность вобрать в себя

весь мир со всеми его конфликтами и нюансами, чтобы вернуть его образ, пересозданный силою гения, тому же самому миру. Историзм в какой-то мере есть везде, где есть искусство. Речь может идти лишь о качестве историзма. Романтики были более привязаны к историческим темам, чем реалисты, хотя историзм последних несравненно выше.

Историческая тематика Пушкина обусловлена не столько его историзмом, в буквальном смысле слова, сколько таким свойством его гения, как стремление постигнуть мир — бывший, настоящий и возможный, — в его целостности. Поэтому он стал общим учителем для всех русских художников, а не для одних только писателей. Например, вся русская опера сложилась под его влиянием. Для самых значительных русских опер сюжетами послужили пушкинские произведения: это «Руслан и Людмила» Глинки; «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Мазепа» Чайковского; «Борис Годунов» Мусоргского, «Русалка» Даргомыжского, несколько опер Римского-Корсакова, «Алеко» Рахманинова и т. д. и т. п. Если в музыке Пушкин сыграл такую большую роль, то почему бы не оказать ему столь же благотворного влияния на кинематограф? Композитор, в сущности, не интерпретирует литературного произведения, положенного в основание либретто своей оперы, а создает свою музыкальную концепцию, параллельную концепции романа, повести или поэмы, вдохновившей его на сочинение оперы. В опере вообще текст отступает на второй план. Идя в оперный театр на «Евгения Онегина», мы идем слушать Чайковского, а не Пушкина. Моцарт сочинил арии для героев и героинь своих опер, не имея под рукой никакого текста, который сочинялся потом. По утверждению Моцарта, «поэзия — послушная дочь музыки». Так мог сказать лишь композитор, именно такого масштаба и характера, как Моцарт. Пушкин знал цену музыки не хуже Моцарта, о чем свидетельствуют хотя бы слова, вложенные в уста одного из героев «Каменного гостя»:

.. Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает.

Тем не менее Пушкин в принципе не согласен с Моцартом, что «поэзия — послушная дочь музыки». И это несмотря на все его преклонение перед музыкой. Как средство постижения человека, поэзию он ставил выше

музыки. Такой же точки зрения придерживался и Гоголь, утверждая, что «звуки души и сердца, выражаемые словами, в несколько раз разнообразнее музыкальных звуков».

Пушкин знал, что он бог, и от этого страдал вдвойне, ибо, если богу не под силу весь мир сделать божественным, для него и собственная божественность столь же радостна, сколь и тягостна.

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Или:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей...

В представлении Пушкина, совершенство искусства наиболее доступно музыке. Здесь, думал он, формальные законы искусства, прежде всего закон гармоничности, имеют наибольший простор. Ибо композитор имеет дело со звуками, а поэт со словами: в сравнении со звуком слово способно глубже передать смысл совершившегося или совершающегося, но зато оно имеет куда большую власть над поэтом, чем звук над композитором.

В русском искусстве Пушкин первый достиг совершенства, иначе сказать, наибольшего соответствия искусства своей природе и назначению. Поэтому он стал учителем русских композиторов, как и писателей. В данном случае законы искусства словно перевернулись: музыка училась совершенству у поэзии, тогда как она сама должна служить для нее образцом в этом отношении. Уравняться с Пушкиным в совершенстве едва ли удалось какому-либо нашему композитору. Музыкальное сопровождение слов Пушкина — не столько собственно музыка, сколько аккомпанемент. Заставить пушкинское слово, наполненное музыкой мысли, служить музыке — дело почти безнадежное.

Вот замечательные слова знаменитого балетмейстера М. Фокина из его книги «Против течения»: «Моцарт сказал, что самые ужасные ситуации должны быть передаваемы так, чтобы музыка ласкала слух. «Петрушка» — пример того, что можно, терзая слух, ласкать душу. Мне хорошо. Мне невыразимо приятно, что композитор нашел те звуки, те сочетания звуков и тембров, которые рисуют передо мной образ любящего, забитого, всегда несчастного Петрушки. Сейчас, когда я подбираю слова, чтобы ска-

зять, что такое Петрушка, я чувствую, как слабо слово или как беспомощен я, и еще более ценю красноречие музыки и жеста».

Кинематографу, как я думаю, особенно трудно достигать совершенства,— в пушкинском или же в моцартовском смысле. Не следует забывать, что кинематограф имеет слишком много привходящих элементов. Екатерининский дворец в городе, теперь носящем имя Пушкина, воздвигали тысячи людей, но все они были исполнителями воли Растрелли и являлись мастерами своего дела, поскольку в частностях поднимались на уровень осуществления его общих гениальных замыслов. В кинематографе, как бы ни властвовала воля режиссера, огромное самостоятельное значение имеют исполнители, у каждого из которых своя особая творческая индивидуальность, и он не просто делает то, что велит ему режиссер, а согласует его предначертания со своей художественной природой. В фильме Козинцева «Дон-Кихот» Черкасов, исполняющий роль Дон-Кихота, остается Черкасовым, а Толубеев в роли Санчо Пансы прельщает нас изумительной своей актерской индивидуальностью. Помимо актеров в кинофильме исключительное значение имеют также оператор, художник, тем более композитор — совершенно самостоятельные художники.

Тем не менее кинематограф, будучи искусством, не может не стремиться к совершенству. Иное дело, как понимать это совершенство. У нас нет ясного представления об этом. Я говорю в первую очередь о литературоведах. Кому, как не нам, имеющим дело с литературными шедеврами, знать их природу. Между тем наши монографии о классиках большей частью скучны, не столько аналитичны, сколько перелогательны. В наших работах на первом месте сумма сведений, нередко заимствованных из других работ, что исключает оригинальное понимание. Нас подавляет принцип хронологии. Между тем творчество таких гигантов русской литературы, как Пушкин и Гоголь, Толстой и Достоевский, не развивалось по прямой восходящей. Кроме того, они одновременно совмещали в себе различные художественные, так же и иные убеждения. Принцип формальной согласованности во всем — менее всего их принцип. Если они и меняются, то, как правило, не изменяют себе, сохраняя верность своим многосложным натурам. Словом, в них столько неожиданного, не поддающегося какому-либо однозначному определению,

порою просто непостижимого, даже загадочного. Тывянов, вслед за Анненковым, правда куда более проникновенно судившим о Пушкине, многогранность Пушкина, перерастающую в соединение несоединимого, называет *эклетицизмом*. Какое опрометчивое слово в применении к Пушкину! Эклетика, если прямо говорить, — нахватанность из различных источников, отсутствие собственных убеждений.

Путь к истине антиподен эклектизму — набору разных идей и представлений, не обусловленных единой натурой, Мы не Онегины, однако поиски Онегиным самого себя близки и родственны нам, в высочайшей степени поучительны для нас, и гениальный пушкинский образ сохранит силу для всех грядущих поколений. А если так, то всякий буквализм не пригоден для подлинного изучения художественного развития, где столько динамизма, соединений несоединимого, возвращения к старым вопросам и новые решения их. Для нас в полном смысле современна, скажем, «Антигона» древнегреческого трагика Софокла, несмотря на то, что на эту тему и под тем же названием написал блистательную, в высшей степени актуальную пьесу французский драматург Жан Ануй в 1942 году.

Меняются формы борьбы за человечность и против античеловечности, но борьба эта вечна и неотвратима, в ней люди всегда прекрасны. Ануй не просто переложил Софокла — он сделал его нашим современником, и что особенно важно — нас его современниками. Времена меняются, меняя людей, но каждое поколение, преданное своему времени, предано и вечности, которая есть не что иное, как связь времен.

Пушкин сам говорил о своей *преданности мгновению*, но в каждое мгновение оставался Пушкиным, поглощенным вечными проблемами. Максимально приблизиться к Пушкину, надо полагать, можно, лишь исходя из этой удивительной, трепетной смены его состояний, раскрывающих в нем для нас все более новые и все более неожиданные глубины.

В 1826 году, узнав о смерти Амалии Ризнич, горячо любимой женщины, с которой встречался в свою бытность в Одессе и которая уехала к себе на родину, в Италию, где вскоре и скончалась, Пушкин создает стихотворение «Под небом голубым страны своей родной» — одну из жемчужин своей лирики. Он хочет выразить всю горечь

утраты, однако сердце его не испытывает при этом никакой боли:

Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.

Что случилось с нашим поэтом, человеком редких привязанностей, признательности и благодарности, наконец, исключительной способности переживать скорбь о лучших минутах своей жизни, об их невозвратимости? Почему в этом случае, узнав о большом несчастье, он остается глух к несчастью? Чтобы разобраться в этом, надо освободить себя от лат окостенелой хронологии и самонадеянной убежденности, что все, что было неведомо гениям в познании самих себя, как и окружающего их мира, объясняется отсутствием у них столь непреложных убеждений, какими располагаем теперь мы. Как неприятно читать в наших книгах и статьях, например, о Гоголе, в особенности же о Достоевском, утверждения, что, окажись мы на их месте, нам ничего не стоило бы решить раз и навсегда вопросы, которые Гоголя преждевременно свели в могилу, а Достоевского заводили бог знает в какие тупики. Вопросы, поставленные Гоголем и Достоевским, не ими впервые поставлены, но они их поставили по-своему, подобно своим предшественникам, не найдя им решения. А когда все будет решено, что останется делать?

Я думаю, всякая интерпретация, начиная с литературной критики, может быть в том или ином отношении оспорена, дополнена или уточнена, пускай она и выполнена наилучшим образом. Пожалуй, не существует более трудного объекта для интерпретаций, нежели творчество Пушкина. В особенности загадочны его произведения, написанные болдинской осенью 1830 года. Накануне самой женитьбы, будучи безумно влюбленным в свою невесту, Пушкин пишет божественные любовные стихотворения, обращенные тем не менее не к невесте, а к женщинам, которых любил много лет назад, причем одной из них, безусловно, уже не было в живых. Это следующие стихи: «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...» и «Прощание». Кто героиня каждого из них — до сих пор не вполне ясно. В конце концов тут не только возможны, даже неизбежны ошибки: неизменно отправляясь от

конкретных жизненных ситуаций, в лирике — от собственных душевных переживаний, Пушкин деформировал реалии до неузнаваемости, подчиняясь высшим законам творчества. Но глубоко ошибается, кто думает, что Пушкин любил, как Поэт с большой буквы, — тогда бы его любовь носила абстрактный, головной характер. Между тем его любовные стихи так же поражают своим артистизмом, как и достоверностью человеческих чувств, уже переплавленных в горниле поэтического гения.

Разумеется, выяснение этих деталей биографии Пушкина остается важным предметом пушкиноведения, однако неизмеримо более важно постижение тайны его личности.

В любовных посланиях Пушкина к женщинам, в которых он когда-то был влюблен, — не есть ли предчувствие большой неотвратимой беды, надвигающегося трагического исхода собственной жизни? Ведь он пишет эти стихи буквально накануне свадьбы. Неотступно думал о невесте, отправлял ей неистовые письма, рвался к ней сквозь холерные карантинны, а муза его, самая сокровенная часть души и ума, вызывала милые и мучительные тени прошлого, успевшие заключить в себе всю сладость бытия, с радостью и страданием.

Но если для Пушкина предчувствие беды — источник его поэтического волшебства, то как мы должны оценивать это? Не поймите меня дурно: я не проповедую идею, что успех художника зависит от количества его несчастий. Ну а что такое счастье для такого человека, каким был Пушкин? Ясно же, что не материальное благополучие. Пушкин жил, выполняя веления своей природы, менее всего думая о том, как бы избежать разных бед и невзгод.

Веленью божию, о муза, будь послушна...

У нас, людей обыкновенных, все по-другому. Да, по-другому. Однако кто из нас осмелится поручиться за счастье свое, уже, казалось бы, вступив на его порог?! Не обернется ли оно своей противоположностью? Счастье — по преимуществу сфера сердца. Нет более чувствительных обид, чем обиды, нанесенные сердцу. Ах, как часто случается это в нашей жизни! Кто принимает это во внимание? Может быть, меньше всего те, кто наносит эти обиды. Обычно они и не сознают содеянного. Напротив, верят в свою святость. Но нет более неприятных *святых*,

которые измываются над *грешниками*. Всякую боль, неизбежную в жизни человека, они расценивают, как проделки дьявола над ними, достойными жить в раю, или же взваливают вину на грешников, которых готовы отправить в ад.

Возвращение Пушкина вновь и вновь к прежнему — прямое свидетельство, насколько глубоки были его переживания, до какой степени острым было у него чувство невозвратимости. Несомненно, главные темы пушкинской лирики — невозвратимость, несбыточность и неотвратимость. Главенствующая из них, я уверен, — невозвратимость. Все мы верим в безумную любовь его к Натали. Но он сам не особенно верил в счастье с ней, о чем со всей непреложностью свидетельствует письмо его к будущей теще, написанное накануне свадьбы. И потом — какие злоешие, но столько же, если не еще более мужественные, две заключительные строки «Прощания»:

Как друг, объяввший молча друга
Пред заточением его.

Можно, пожалуй, прийти и к такому итогу: посланиями прежним возлюбленным Пушкин ограждал свою душу от предчувствий, выраженных в приведенных словах из «Прощания»; но, с другой стороны, женитьбой не хотел ли он защитить себя от чрезмерной власти над собой пережитых и переживаемых мгновений?! А тут вступала в свою силу неотвратимость: всякая сколько-нибудь отвердевшая форма была противна пушкинской душе. Недаром Пушкину так полюбилась статуя «девушка с кувшином»:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Пушкину равно были необходимы изменчивость и постоянство — отсюда борьба между одним и другим состоянием, столь возросшая после женитьбы.

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться;
Спокойствие мое я строго берегу
И сердцу не даю пылать и забываться;
Нет, полно мне любить...

(1832, октябрь)

В одной, первой строчке пять отрицаний: «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...»

И вдруг все круто обрывается, обнажается вся непомерная тяжесть табу:

...но почему ж порой
Не погружуся я в минутное мечтанье...

Год спустя, в 1833 году:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б — наслажденье
Вкушать в неведомой тиши...

Еще через два года, в 1835 году:

Я думал, сердце позабыло
Способность легкую страдать,
Я говорил: тому, что было,
Уж не бывать! уж не бывать!
Прошли восторги и печали
И легковверные мечты...
Но вот опять затрепетали
Пред мощной властью красоты.

Ни одно из стихотворений, здесь процитированных, не было напечатано при жизни Пушкина, — свидетельство, какой пожар горел в его душе. Невозвратимое смыкалось с несбыточным, пресекая порывы и желанья, хотя пресечь их было невозможно. В черновике «Я думал, сердце позабыло...» имеются строки:

Гляжу, предаться не дерзая
Влеченью томному души...

На место несбыточного выдвигалось неотвратимое:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...

Что сказать по поводу строки о *покое*? Она относится к 1836 году. Но ведь еще в 1821 году Пушкин писал: «Я пережил свои желанья...» Несколькими месяцами раньше стихотворения «Пора, мой друг...» им сказано, как «легковверные мечты» «затрепетали пред мощной властью красоты...» Красота брала верх над всеми другими чувствами и мыслями Пушкина.

В соединении всех названных качеств Пушкина, в принципе несоединимых между собою, его пленительная загадочность.

Всякий гениальный художник загадочен и для самого себя, а не только для других.

С удивлением и огорчением прочел я в недавней статье одного прозаика, некогда подававшего надежды, а теперь всего охотнее пишущего по поводу литературы, похвальные слова некоторым специалистам по Достоевскому, которые учили его правильно понимать Достоевского, в частности роман «Бесы»: «...учили меня понимать мысль романа так, как понимал ее сам писатель, создавая свое произведение». Не говоря о другом, тут не учтено, что если бы Достоевский с самого начала понимал, в чем состоит мысль «Бесов», то его исследователям осталось бы только изложить ее, но в таком случае роман бы и не был написан: зачем воздвигать сложнейшее произведение, втискивая в него мысль, которая ясна сама по себе?

Гений, как и его гениальное искусство, тем загадочнее, чем глубже гениальность, т. е. чем более погружено в первобытие. В этом случае мы имеем дело с наиболее совершенным искусством, всего менее поддающимся передаче при помощи рационального языка, равно и языка других искусств. Представьте себе, что осталось бы от «Джоконды» Леонардо да Винчи, если бы нашелся скульптор, будь он и самим Роденом, который вздумал переволлотить ее в мраморное изваяние? Или: как выглядела бы статуя Аполлона Бельведерского, перенесенная на живописное полотно хотя бы и самим Рафаэлем?

Почему же мы не задаемся подобными вопросами, когда речь идет о перенесении на театральную площадку, тем более киноленту романов Толстого и Достоевского? Интересно, между прочим, что Чайковский избегал соблазна писать романсы на тексты пушкинских стихотворений. Между тем написал три оперы на произведения Пушкина большой формы. Что в этих операх так мало пушкинского и так много непушкинского, — это, мне кажется, не нуждается в доказательствах. В опере, как я думаю, благодаря ее большому объему, Чайковскому в общем удавалось избегать прямого соревнования с Пушкиным путем создания самостоятельной музыкальной стихии и концепции. В романсе нельзя было на это рассчитывать. Чайковский предпочитал использовать для своих романсов стихотворные тексты весьма невысокого качества. Один известный композитор, в разговоре со мною на эту тему, высказал такую мысль: Чайковскому, как

автору романсов, требовались стихи, которые были бы романами в миниатюре, а Пушкин не писал стихотворений—романов. Это неверно. Разве «Прощание» не роман в пятнадцать строк, при этом в трех частях? Романами в миниатюре являются и такие лирические перлы Пушкина, как «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...» и многие другие. Я уж не говорю о стихотворении «Я помню чудное мгновенье...», которое Глинка положил на музыку, и как бы хороша ни была эта музыка, она не передает всей силы пушкинского шедевра, невольно претендуя на это. Надо полагать, Чайковский сознательно отстранялся от писания романсов на тексты Пушкина.

Впрочем, приведу некоторые суждения самого Чайковского о соотношении музыки и текста в опере. Он пишет: «Взгляд на несостоятельность театральной музыки, по-видимому, несколько парадоксальный, мне нравится». И ссылается на авторитет Льва Толстого, который, по его словам, очень советовал ему «бросить погоню за театральными успехами...» Тем не менее великая оперная музыка брала свое, Чайковский признается в одном письме: «Когда я слушаю «Дон-Жуана» Моцарта, то уже не думаю о том, что происходит нечто нарушающее требование художественной правды, а просто наслаждаюсь красотами музыки».

Допустим, Чайковского ввел во искушение Лев Толстой. Однако отношении самого Толстого к оперной музыке не свободно от противоречий. В черновых вариантах «Войны и мира» находим следующее рассуждение:

«Увертюра, как и всякая оперная музыка, составляющая сделку между двумя искусствами, драмой и музыкой, и потому не удовлетворяющая ни одной из них,— увертюра состояла из неизбежного анданте, бури, в которой главную роль играют хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, опять анданте и *allegro con fuoco*, кончающегося теми же неизбежными аккордами, доминанты и, наконец, *tutti* аккорда».

Двумя-тремя годами раньше Толстой писал нечто, если не решительно противоположное приведенным словам, то, во всяком случае, сугубо отличное от них. От оперы Гуно «Фауст», по его словам, он «испытал весьма сильное и глубокое впечатление, хотя не мог разобрать, произведено ли оно было музыкой или этой величайшей в мире драмой, которая осталась так же велика в переделке французского либретто».

Я не берусь распутать узел противоречивых суждений Толстого и Чайковского об оперной музыке. Но что, сочиняя оперу, композитор обязан создавать новое произведение искусства, каким бы великим литературным источником ни пользовался, неоспоримый факт.

По-моему, все это имеет прямое отношение к проблеме интерпретаций, в особенности прозаических текстов великих писателей, режиссерами театра и кино. «Войны и мира» или «Преступления и наказания» никак не вместить ни на театральной площадке, ни на киноэкране. Тут дело даже не в объеме этих произведений, а в их духовной структуре и стилистике. Чехов доступнее экрану, но язык чеховского искусства невоспроизводим непосредственно средствами кино. Один кинокритик по поводу фильма на чеховский сюжет сказал, что в этом фильме *нет Чехова*. Я думаю, главная беда этого фильма та, что в нем отсутствует лицо режиссера. Балет «Дон-Кихот», вероятно, не передает и одной десятитысячной сервантесовского романа. Однако он живет и будет жить, поскольку стал самостоятельным художественным произведением.

3

Критик Игорь Золотусский в статье о фильме «Война и мир» остроумно заметил, что Бондарчук убрал из фильма бога, перелагая роман Льва Толстого с языка литературы на язык кинематографа. В самом деле, Толстой довольно часто заставляет своих героев, в особенности Пьера Безухова и князя Андрея, рассуждать о боге, тогда как в фильме разговоры на подобные темы едва ли не полностью отсутствуют. Я не думаю, однако, что Бондарчуком в данном случае руководили чисто атеистические побуждения: в конце концов Толстому и богу можно было бы простить, пускай бы он только остался Толстым. Толстой без бога совсем не таков, каким он был в действительности, а зачем, спрашивается, нам другой, нами придуманный Толстой? Золотусскому удалось блестяще показать несоответствие фильма роману, с которым он носит общее название. Встает, однако, вопрос: возможно ли достигнуть такого соответствия? Ответ сам собою напрашивается: конечно же, невозможно. А если так, то надо ли экранизировать произведения, подобные «Войне и миру»? Бондарчук пока что убедил нас в обратном. Правда, всем памятен блистательный многосерийный английский

фильм по роману Голсуорси «Сага о Форсайтах». Так то, во-первых, Голсуорси, а не Толстой, во-вторых, англичане, экранизируя широко известный роман очень большого объема, сделали не вообще фильм, а телефильм. Разница громадная. Как мало пока мы воспользовались средствами телевидения, напомнили нам и итальянцы, показав на телеэкране жизнь Леонардо да Винчи. Какая великолепная работа!

У нас этого нет. А почему?

Как-то меня пригласили два видных, очевидно, лучших ленинградских балетмейстера. Зачем? Так, поговорить. И вдруг такой вопрос: в чем причина некоторого захирения ленинградского балета? Мне хотелось им сказать — в вас, но я знаю: они тут ни при чем. Напротив, все лучшее в нынешнем ленинградском балете — от них. Они ищут путей хотя бы к прежним высотам. А где они, эти пути? Извините, сказал я, — в *творчестве*. Потом получился интереснейший разговор. Меня пригласили на одну, потом на другую, наконец на третью балетную премьеру. Оказывается, людям нужен был этот разговор. И мне тоже.

Я не за классиков болею, а за нас самих. Разумеется, Толстой останется Толстым, а Чехов Чеховым, сколько бы бесцветных фильмов ни ставили по Толстому и по Чехову. Я уверен, доверия к классикам не подорвать и плохими фильмами. Впрочем, на этот счет существуют различные мнения. Один писатель, пишущий для юношества, уверял меня, что наша молодежь мало знает классиков, поэтому и посредственные экранизации их произведений принесут свою пользу. Надеюсь, он неправ. Если же отчасти прав, то ему не остается ничего лучшего, как своими книгами будить у молодежи любовь к вечным книгам, без которых сразу бы померкла жизнь на нашей земле.

Пиша эти строки, представляю себе лица семнадцатилетних и восемнадцатилетних юношей и девушек, которые попали на фильмы Бондарчука и Кулиджанова, не успев прочесть великих романов Толстого и Достоевского. О нет, я не собираюсь агитировать нашу молодежь не ходить в кино, сидеть дома и читать прекрасные, божественные книги: все равно мои советы остались бы гласом вопиющего в пустыне.

Но что же такое сам кинематограф — преимущественно искусство или же преимущественно истолкование раз-

личных искусств? В нем есть и то, и другое. Только не следует проводить резкого различия между тем и другим. Случается, истолкование искусства становится само по себе искусством; бывает и наоборот — собственно искусство превращается в истолкование. Худшие истолкования — сиречь разжевывания. Невозможно выносить, когда тебе разжевывают Пушкина или Гоголя. Разжевывающий разжевывает потому, что не может ничего сказать по существу. Вот и морочит голову многословием. Разжевывание — одно из бедствий экранизаций.

Кинематограф не изначальное искусство, как поэзия, музыка или живопись, на почве которых он возникает. Хотя родство его с театром очевидно и бесспорно, тем не менее у него свои особые задачи; например, от театра он отличается своей обращенностью к неисчислимой массе, широким использованием техники, одноразовым, а не многочисленным появлением актера перед зрителем. Редко случается, чтобы режиссер, успешно работающий в театре, с таким же успехом выступал бы и в кинематографе. Театр ближе, чем кинематограф, к литературному источнику, поскольку актеры театра находятся в непосредственном общении со зрителем, вследствие чего в театре неизмеримо более весомо слово. В зависимости от настроения, царящего в зале, актер вправе менять акценты, бывают случаи, вносит некоторые изменения в текст. Словом, театр — не только зрелище, но и кафедра. В кино актеры не располагают такими возможностями, от них требуются другие данные. По ряду причин, в том числе и мною названных, экран не выносит длинных разговоров, здесь особую роль приобретает жест, мимика, особенно учитывая приемы крупного плана и т. д. Все-таки в театре первое лицо — драматург, даже при нынешней столь возросшей роли режиссера.

Экранизация классических литературных произведений, не пьес, а романов и повестей — особый раздел в кинематографе. Интерпретировать роман Толстого или Достоевского совсем не одно и то же, что интерпретировать сценарии, написанные Нагибиным или Габриловичем. Соблазн велик — перенести на экран «Капитанскую дочку», «Мертвые души», «Идиота» или «Анну Каренину». Но какой ценой мы платим за это, сколько здесь было неудач! Если и есть какое-либо подобие эстетики экранизаций, то разве в самом зачатке. Иначе не господствовал бы способ механического пересказа средствами

кино великих литературных произведений. От такого способа обращения с ними отказываются уже в школьных учебниках по литературе. В кино же он все еще находит себе признание. А ведь режиссер, включая и того, который работает в кинематографе,— творческий работник, художник. Я знаком с рядом наших режиссеров. Консультировал одну экранизацию, хотя из этого и ничего не получилось. Интересно, на чем мы разошлись с режиссером. Я говорил: надо сделать современный фильм. Режиссер отвечал: я с вами не согласен, надо добиваться, чтобы фильм был хорошим, в таком случае он будет и современным. Фильм не удался. Я не хочу сказать, что фильм получился бы, если бы режиссер внял моему совету. Мне важно подчеркнуть тип мышления режиссера, вероятно характерный не для него одного. *Современность* не может стать заменой таланта. Но даже и талант, не чувствующий духа своего времени, потеряет почву под ногами.

Как остро чувствовал *время*, например, Достоевский. Возьмем его роман «Идиот», появившийся в промежутке между «Преступлением и наказанием» и «Бесами». После убийцы Раскольникова — святой князь Мышкин. Но как с убийцей не могла помириться душа Достоевского, как бы ни был дорог ему этот человек, наделенный высокими нравственными достоинствами, так и со святым своим героем делать ему было нечего, ибо святость, которой он воспользовался в качестве величайшей разоблачительной силы зла этого мира, оказалась бессильной в борьбе со злом. Достоевский на другое и не рассчитывал, соблазнившись изображением святости, столь несвойственной реальному земному миру. В «Идиоте», с его святым героем, Достоевскому, вооруженному писательским опытом «Записок из Мертвого дома», «Записок из подполья», наконец «Преступления и наказания», удалось откликнуться на новые животрепещущие общественные вопросы, вернувшись снова к исследованию души великого грешника, а конца этому не было, не могло быть.

Я понимаю, чем привлекают романы Достоевского наших кинорежиссеров — обилием эффектно-драматических сцен. Но ведь не в них суть. Не случайно Достоевский не соглашался на перенесение своих романов на сцену. Это ведь что-то значит. К сожалению, наши кинорежиссеры не считают с этим обстоятельством, а критика не разъяснила им его. Я был буквально ошеломлен,

прочитав слова одного из видных наших режиссеров в интервью, которое он дал корреспонденту одной газеты, что «фантастический реализм Достоевского» — это выдумка досужих литературоведов. Между тем сам Достоевский называл свой реализм фантастическим. Как можно не знать этого, берясь за фильм по Достоевскому?!

Меня смущает чрезмерная словоохотливость некоторых наших деятелей искусства по поводу положения дел в нашем искусстве. Прежде подобные суждения куда реже встречались. Как-то забывается, что критика — тоже профессия, притом весьма строгая. Любое суждение об искусстве, появившееся в печати, суть не что иное, как критика. Надо принять во внимание, что если оно принадлежит известному деятелю искусства, то немедленно становится достоянием широкой читательской аудитории. Здесь на помощь специальным газетам приходят радио и телевидение.

Народный артист СССР Игорь Горбачев выступил на страницах «Советской культуры» (1973, 14 сентября) со статьей под названием «К чему склоняется мое сердце». Этот популярный ленинградский актер, как выясняется, к тому времени сыграл двадцать семь ролей в кино, очевидно, не меньшее количество и на сцене театра. Но, по его словам, лишь на телевидении наконец-то в полном смысле обрел себя, сыграв роль в телефильме «Операция „Трест“». Я видел этот фильм. Горбачев действительно хорошо играет в нем. Но что же следует из этого? В лучшем случае, что настоящая стихия Горбачева — телевидение. Не больше того. И то только — по его убеждению. Между тем Горбачев настаивает на преимуществе телевидения перед кино, даже отчасти и перед театром. Напрасно это он делает. Какое место занимает телевидение рядом с кино и театром — это слишком большая проблема, чтобы решать ее, основываясь на частном случае. Покойный Н. К. Симонов, один из великолепнейших советских актеров, кстати долгие годы работавший в одном театре с Горбачевым, думаю, не меньше Горбачева сделал для нашего телевидения и все-таки вошел в историю нашего искусства как актер театра (например, роль Феди Протасова в «Живом труппе» Толстого) и кино (например, роль Петра в фильме «Петр Первый»).

Разноречия в суждениях о нашем искусстве, о путях его развития, о все возрастающем значении телевидения

возможны, неизбежны, даже необходимы. Этого нечего бояться. Чего действительно следовало бы избегать, так это поспешных умозаключений, основанных к тому же на единичных фактах. Мы все готовы помогать телевидению стать на ноги. Но, разумеется, не за счет театра и кино. Театр выдержал соревнование с кино. Теперь это совершенно очевидно. Нет сомнения, что и кино не пострадает, а только выиграет от появления телевидения.

О дальнейших путях развития театра, кино и телевидения ведутся оживленные дискуссии. Хорошо, между прочим, что к дискуссиям привлекаются и зрители. Но от этого не должен страдать уровень профессионализма в суждениях об искусстве. Искусство не терпит любительских умозаключений о самом себе, как и математика или медицина. Почему-то не всегда задумываются над этим.

Вот диалог между талантливым актером Сергеем Юрским и профессором Ленинградского политехнического института Камо Демирчяном. Демирчян проводит аналогию между профессией актера и лектора. Находит в их профессиях нечто общее: оба выступают перед аудиторией. Так с ходу был задан уровень, на котором никакого спора не может быть. Демирчян думает, что лектор и актер чуть ли не одинаковым способом воздействуют на людей. Только лектор, много раз читая лекцию на одну и ту же тему, непрерывно обновляет материалы лекции, а бедный актер, сочувственно говорит Демирчян, играя роль в 200-й раз, принужден бубнить тот же самый текст, который произносил на первом представлении. Вместо прямого разъяснения сути дела Юрский стал распространяться насчет атмосферы спектакля: если, дескать, она есть, при этом «густая», то актер всегда будет играть хорошо, независимо от того, насколько им владеет сила вдохновения. Хочется спросить Юрского: может быть, независимо и от дарования своего? Но оставим в стороне вопрос об атмосфере спектакля. Согласимся с Юрским, придающим ей исключительное значение: ему виднее. И все-таки дело не в ней одной. Актер играет не текст, как думает Демирчян, а роль. Это совсем не одно и то же. Разве роль актера сводится к произнесению известного количества слов, отведенных ему драматургом? Я вспоминаю мхатовский спектакль «Дядюшкин сон» по одноименной повести Достоевского. Помню сцену, когда несколько участников спектакля ведут оживленный разговор между собою, а Хмелев, исполняющий роль старого

князя, «дядюшки», сидит молча, — и зал замер не от слов других, но от его молчания. Почему это произошло? Какие законы сценического искусства здесь оказали свое действие? Да, Хмелев мастерски перевоплотился, но ведь он играл роль всего-навсего выжившего из ума старичка, успешного и физически совершенно разложиться. Знаменитый актер потрясал зал, перевоплощаясь в ничтожество, но показывая и в ничтожестве угасание *духа человеческого*.

Гамлет — совсем другая история. В трагедии Шекспира «Гамлет» Гамлету отведена львиная доля текста. Разве Гамлет — это только слова? Как бы он сам посмеялся над этим: «...слова, слова, слова!» За *словами* стоит великая человеческая судьба, а за нею — судьбы всего мира, и актер, пусть и самый выдающийся, сколько бы раз ни исполнял роль Гамлета, каждый раз будет лишь в той или иной мере приближаться к своему герою.

Можно заметить чрезмерное увлечение нашего театра осовремениванием классики. Действительно, классика всегда современна, но, безусловно, в своем подлинном виде, а не модернизированная под современность. Хмелев в «Дядюшкином сне» не допускал и намека на модернизацию, а истинно потрясал сердца. «Король Лир», которого несколько лет назад привозил к нам Питер Брук, также не имеет ничего общего с модернизацией, хотя актуален до последней степени. Истинно человеческие переживания всегда людям близки, к какому бы времени ни относились. «Гамлет» Козинцева — это прежде всего «Гамлет» Шекспира, но увиденный Козинцевым, советским режиссером 60-х годов XX столетия. Поэтому меня несколько удивило следующее суждение С. Я. Маршака:

«Молодой актер Смоктуновский, которого в Англии и в других странах знают по фильму Козинцева «Гамлет», сумел дать в своем Гамлете образ современного молодого человека, не модернизируя этот образ и оставаясь верным стилю подлинника.

Смоктуновский имел на это право. Шекспировские образы потому и живы, что люди каждого поколения находят в них себя».

Играя Гамлета, Смоктуновский играл именно Гамлета, а не «образ современного молодого человека», и если Гамлет Смоктуновского близок современному человеку, так это потому, что Смоктуновский смотрит его глазами на Гамлета.

В последние годы у нас дают себя знать две крайности в суждениях об искусстве: либо искусству отводится служебная роль, чему примером служит оценка профессором Демирчяном «Мещан» в БДТ, либо видят в искусстве профессию, равную другим профессиям. По мнению Демирчяна, «Мещане», поставленные Товстоноговым, — спектакль бесполезный, а то и вредный: хорошего советского человека его персонажи «способны довести до истерики», а нынешние мещане, поскольку и такие найдутся в зрительном зале, «не способны узнать себя в персонажах Горького». Так что ж — и Горького не следует читать, если он описывает мещан? Но как пьеса, написанная Горьким, так и постановка ее в БДТ — явления большого искусства. Этого не отрицает и Демирчян: «Спектакль был прекрасно поставлен и прекрасно сыгран». Значит, умение есть, а искусства нет, — так, что ли? Тут я сошлюсь на художника Е. Моисеенко, хотя сам не раз писал на эту тему: «Умение еще не все. Умение еще не искусство, и умения на всю жизнь не запасешь».

Некоторые утверждения Е. Моисеенко все же несколько смутили меня. Он пишет: «Я вовсе не против умения». Но, мне кажется, вообще никто не считает лишним умение; другое дело, как же место отводить умению в творчестве. Моисеенко продолжает: «Как раз высокий профессионализм предполагает и умение. Он предполагает усилия в совершенствовании и непрерывном желании учиться. Вещи высокого профессионализма редки, и порою стилизация или эпигонство зашифровывают беспомощность». Я согласен: умение не равно профессионализму. С другой стороны, не станем же мы, говоря о лирике Пушкина и Лермонтова, романах Толстого и Достоевского, картинах Рембрандта и Ван-Гога, музыке Моцарта и Бетховена, мерить эти вершины мирового искусства меркою профессионализма, характеризовать названных гениальных художников, как первоклассных профессионалов, хотя они действительно ими были.

Я не забыл о Демирчяне: надеюсь, он согласится со мной, что сила Товстоногова, главным образом, в искусстве, невозможном без умения, — и все-таки в искусстве.

Художнику необходимо умение, перерастающее в профессионализм, необходимы и высокие человеческие достоинства, но все это еще не делает его художником в полном смысле слова. Первооснова художника — талант. Это общечеловеческое свойство, присущее всем людям без ис-

ключения, однако в художнике достигающее особой степени концентрированности. Главное свойство таланта, как можно заключить по многочисленным высказываниям на эту тему гениальнейших художников, — неутолимая жажда к постижению отдельно взятого человека во всей полноте его бытия, значит, и мира, поскольку человек, кем бы он ни был, какое бы общественное положение ни занимал, возможен только в мире, со всеми реальными его признаками. Вопрос о том, что нас связывает с людьми, жившими на несколько веков, а то и тысячелетий раньше нас. Ответ прост: они были людьми, как и мы. Лучше или хуже — это не имеет особого значения для нашей темы.

Пушкин привел однажды знаменитое изречение Блеза Паскаля, великого французского математика, философа, писателя и религиозного мыслителя XVII столетия: «Все, что превышает геометрию, превышает и нас». Изумительные слова. Самим своим существованием человек непрестанно превышает самого себя — уходя навеки, оставаясь в веках. Между тем геометрия, как наука, строго регламентирована. Человеку свойственно стремление от неясного к ясному, но как только он достигает ясности, перед ним встает новая неясность. Поэтому он одержим жаждой *другого*, помимо того, чем уже обладает. Его *другое* — это будущее, его ли самого или тех, кто будет после него, чаще как его, так и их.

Это и есть творчество, различных форм и калибров. Не было бы творческого начала в душе каждого из нас, нам не были бы доступны творения гения, да мы бы и не интересовались ими.

Очень много и очень многие писали о различии между наукой и искусством. И не ради науки, а ради искусства. Полезность для людей теоремы Пифагора или бинома Ньютона очевидна для всякого, кто хоть сколько-нибудь соприкоснулся с началами науки. Польза произведений искусств всегда проблематична. «Сикстинскую мадонну» Рафаэль писал как икону, по заказу церкви. Между тем перед ней преклоняются все люди, независимо от того, веруют или не веруют они в бога.

Художник всегда видит конкретных людей в конкретной ситуации, просматривая через них, может быть, целую эпоху, — это и есть образное мышление. Хотя режиссер театра или кино является интерпретатором, тем не менее, в отличие, например, от литературоведа, в целом

он держится принципов художественного мышления. Ставя эту пьесу, режиссер после драматурга совершает второй акт перевоплощения.

Николай Первый, прочтя рукопись «Бориса Годунова» Пушкина, посоветовал Пушкину переделать пьесу в роман. Пушкин отказался. Разумеется, царю не нравился не жанр нового произведения Пушкина, но содержание. Если бы поэт и царь не разошлись в понимании содержания «Бориса Годунова», поэт все равно не стал бы из пьесы делать роман. «Горе от ума» Грибоедова и «Ревизор» Гоголя по своим литературным достоинствам стоят в ряду великих романов, но нельзя же их переписать в романы.

Грибоедов и Гоголь создавали свои гениальные комедии в надежде увидеть их на театральных подмостках, рассчитывали не столько на читателя, сколько на зрителя. Театр живет своей жизнью, будучи зависимым от литературы, но он возмещает литературе, содействуя созданию специфического литературного жанра, именно — драматургического. Разумеется, великая пьеса остается самой собой, и она всегда выше спектакля, как бы ни был хорош тот или иной спектакль. Потому что на смену *этой* хорошему спектаклю, а то и рядом с ним возможен и *другой*, не исключено, что и еще более совершенный, — и все на основании *той же самой* пьесы. Из этого видно, какие громадные возможности у театра. С каждой удачной постановкой великой пьесы непременно что-то новое приоткрывается в ней. Сколько мы знали разных и прекрасных «Гамлетов», и я думаю, не один театр повинен в том, что в последние годы так редко появляются на нашей сцене хорошие «Ревизоры». В известном смысле великий роман может позавидовать судьбе великой пьесы, которая как бы заново и заново рождается талантливыми режиссерами. Но спектакль публичен. Кинофильм — тоже. Роман предназначен преимущественно для общения с отдельной человеческой душой. Режиссеры театра и кино, которые в своих целях обращаются к роману, далеко не всегда помнят о различии поэтики романа и кино. И это вредит и им и нам. Роман нельзя прочесть на экране, а можно только увидеть.

С такими невеселыми предчувствиями пошел я на кинофильм «Анна Каренина»; просмотрев его, написал рецензию для «Ленинградской правды»:

Вообще литературоведам трудно смотреть фильмы, поставленные по великим литературным произведениям, в особенности принадлежащие авторам, которых они специально изучают. Но мы должны помнить, что в искусстве недопустимо быть гурманом и требовать, чтобы все делалось на твой вкус. С другой стороны, мы обязаны быть воспитателями вкусов — и этого нельзя забывать. Сидя в огромном кинозале «Ленинград», заполненном до отказа людьми, добрая половина которых, нет сомнения, не так уж хорошо помнит роман Толстого, а иные, может быть, знают его только по заглавию, я следил за реакцией зрителей на фильм, вернее, старался угадать по фильму, какой она может быть. С первых же кадров я почувствовал, что авторы фильма, в особенности режиссер и актеры, стараются лишь пересказать роман, а как известно, Толстой отказался сделать это, когда его попросили. В режиссерах, экранизирующих классику, меня часто поражает отсутствие необходимой компетентности в классике. Да, режиссеры — художники, а не исследователи, подобно нам, но их задача как художников в особенности теперь, в период преобладания экранизаций в кино, состоит в интерпретации чужих произведений. В интерпретаторе же, пускай он превращает интерпретацию в творчество, непременно должен присутствовать исследователь. Дать переложение в кинокадрах «Анны Карениной», равносильное самому роману, невозможно; следовательно, и самая удачная экранизация — лишь частный успех в сравнении с подлинником. Да, конечно, режиссер — художник, а не исследователь, однако, взявшись за постановку фильма по Толстому, он ничего не достигает без самостоятельной мысли о Толстом.

Вот о чем я думал, отправляясь смотреть фильм «Анна Каренина», да и находясь в самом кинозале. И чем далее, тем грустнее становилось мне. Тысячи людей уверены, что перед ними Толстой, — на самом деле даже не тень его, а почти карикатура.

Фильм начался. Из тумана и дыма выплыл какой-то допотопный паровоз с самоварной трубой чудовищных размеров. Что ж, я не против исторически достоверного колорита. Только надо ли уж так усердствовать? Меня покорила и дотошность в деталях, с какой дана встреча Анны с Вронским на вокзале в Москве, — словно листаешь

плохо иллюстрированное издание романа. Ничего неожиданного, ничего непредвиденного. Словом, ничего такого, что сразу бы нас взволновало, поразило, раскрыло глубокий смысл. Не чувствуешь гигантского масштаба искусства Толстого. Куда делся философский настрой романа с его громовым библейским эпиграфом и столь же по-библейски значительным авторским зачином? Создатели фильма нередко сбиваются на заурядную бытовую драму из жизни петербургско-московской знати, даже с примесью водевиля, потому как Стива Облонский (Ю. Яковлев) — совсем уже водевильный персонаж.

Постановщик и актеры с максимальной добросовестностью старались сделать все как у Толстого. В какой-то мере это удается им. Именно там, где можно ограничиться пересказом. У нас встречается столько случаев самовольного обращения с классиками, что радуешься просто уважительному, даже любовному отношению режиссера к своему «подопечному» классику.

Вронский житейски ни в чем не виноват перед Анной. Гибель ее он переживает достойнейшим образом, отправляясь на войну, за тем, как можно заключить, чтобы найти там верную смерть. А нам нисколько не жаль его, тогда как над несчастиями Анны, над гибелью ее мы слезами обливаемся. В чем тут дело? По-моему, в том, что Вронский — бытовая фигура, так и не поднявшаяся до уровня бытийности, тогда как Анна насквозь бытийна. Яснее. Вронскому нужен добротный быт в пределах и нормах его среды, Анне — подлинное человеческое бытие, не подчиненное, а подчиняющее себе переходящие условия.

В искусстве мало быть добросовестным — надо, чтобы добросовестность сделалась искусством, ибо сама по себе не имеет отношения к искусству. Характерный признак поэтики «Анны Карениной» — символика. В фильме она понята поверхностно. Вот, например, сцена скачек — одна из центральных в романе. В фильме она дана буквалистски-натуралистично. Мы на стороне Каренина, восклицаящего: «Зачем эта жестокость?» Вызывает отвращение Вронский, который хлыстом и сапогом бьет погибающее животное, к тому же погибающее по его вине. Нам скажут создатели фильма: так в романе. Извините, в романе совсем не так. В романе все внимание на переживаниях Анны, а не на том, что произошло с кобылой Вронского. *Трагедия* может быть и у лошади, как

показал Толстой в «Холстомере», но к «Анне Карениной» это не имеет никакого отношения.

Неудачно введен в фильм Левин. Он рассказывает о том, что было время, когда он не решался взять с собой какую-либо веревочку, не брал в руки ружья, так как боялся повеситься или застрелиться. Откуда эти мысли о самоубийстве? В книге они обоснованы всей напряженностью духовно-нравственных исканий Левина, в фильме же ничем не подтверждены. Ведь образ Левина не есть дополнение к образу Анны, напротив, скорее он противовес ему. Хотя эти толстовские образы бесконечно родственны. Левин переживает не меньшую трагедию, но совсем иного порядка, — на нее нет и намека в фильме.

Случай с Левиным как раз и доказывает, что авторы фильма поставили перед собой не творческую, а ремесленную задачу — скопировать на экране роман. Они увидели в Левине деталь романа, а он — одна из сторон его души.

В фильме много лишнего, буквалистского. Для чего пишется и висит на стене портрет Анны? К тому же убогий... Кто его написал? Между тем в романе этот эпизод имеет глубокий смысл. Портрет Анны писал сначала Бронский. Чтобы разоблачить его дилетантство, введен в роман художник Михайлов, сделавший замечательный портрет героини. Но не только ради этого — в образе Михайлова Толстой выразил свое эстетическое кредо периода написания романа. Приступая к роману, Толстой заявлял, что ему не хватает *энергии заблуждения*, чтобы писать роман. В таком духе он не высказывался ни в более раннее, ни в более позднее время. *Энергия заблуждения* — совсем не примитивное желание заблуждаться, это, я бы сказал, состояние, когда работа сознания, конкретнее — творческая деятельность рассчитана на проникновение в тайны, прямо не разгадывая, а скорее подчеркивая их таинственность. Не случайно в «Анне Карениной» такую силу приобретает поэтика символики, хотя свойственная также другим произведениям Толстого, но не играющая в них столь значительной роли. Символика многосмысленна и загадочна. Ничего подобного нет ни в «Войне и мире», ни в «Воскресении».

Лучший образ фильма — Каренин. Это, конечно, выдающееся достижение Николая Гриценко. Его Каренин поражает своей достоверностью: он, действительно, толстовский. Из-за одного этого стоит посмотреть фильм. Но

вот беда: симпатии зрителя на стороне Каренина — Гриценко, а не Анны, ибо Анна, как ее играет Татьяна Самойлова, неправа перед Карениным и по существу, а не только формально.

Поведение героини Толстого часто вызывающе. Она способна воспротивиться против себя и людей, которым близка и дорога. Конечно, ближе и дороже всего она Вронскому. Надо сказать, артист В. Лановой большей частью, как это говорят завзятые театро- и киноведа, в образе, особенно во второй части фильма. В безупречность его отношения к Анне веришь, ведь ради любви к ней он так многим пожертвовал. Тем не менее как раз Вронским Анна более всего недовольна. Она непрестанно устраивает сцены ревности, мешает заняться каким-либо делом. Вронский хочет все уладить, сделать нормальную семью. Анна махнула на все рукой — пусть будет как будет. И дело тут не в препятствиях со стороны Каренина. Не в его угрозах не отдать Сережу. Не в том, что Анну оштрафовали в театре, отказались принимать в лучших домах Петербурга и Москвы. Все это можно было поправить. Вся суть в самой Анне, в ее правдивости, в бескомпромиссности требований к людям, к самой себе. Не рассудком, даже не разумом, а всем своим духовным существом она понимала, что счастья не будет, что оно невозможно в том мире, к которому принадлежала, — да и возможно ли оно вообще?

Сравним Анну Каренину с Наташей Ростовою. Наташа всегда такая, какая есть. Образ Анны в иных случаях двойся. Ей приходится иногда быть неискренней вопреки своей собственной прекрасной духовной природе. Актрисе, играющей Анну, надо обладать необыкновенным талантом, чтобы мы, все это видя, тем более любили ее. Многие же исследователи воспринимают все это как разложение ее личности. В академическом литературоведческом исследовании, вышедшем в конце 1974 года, читаем: «Толстой рисует Анну физически и духовно прекрасной женщиной, но постепенно и неуклонно «теряющей себя» под воздействием поработившей ее роковой страсти, разрушающей ее личность». И это — из книги в книгу, авторами которых являются представители высокого академического литературоведения.

В фильме толстовская героиня с трагических вершин опущена на уровень заурядного быта. Некоторые бытовые сцены у Самойловой получились. Например, ее вспышка

в разговоре с Карениным за обедом в эпизоде сразу после выздоровления. Поучения Каренина могли привести только к такой вспышке, и Самойлова здесь натуральна.

Я уверен, Каренину нельзя сыграть бесспорно. Не об этом речь. Я говорю не о спорности трактовки, но об отсутствии подлинного творческого дерзания, без которого нет открытий в искусстве.

Мне хочется закончить так: посмотрев фильм, перечитайте роман.

4

Я написал рецензию на фильм по «Анне Карениной» в расчете оказать благотворное влияние на зрителя. Может быть, и не ошибся в своем расчете. Но ведь то, о чем я писал лет шесть-семь назад, и поныне остается злободневным. И теперь иллюстративность превалирует в экранизациях классических литературных произведений, в первую очередь романов и повестей. Пьесы — другой вопрос, хотя и с их сценическими и киноистолкованиями дело обстоит далеко не благополучно. Но я — о романах.

Имея в виду литературные жанры, Вольтер сказал, что все они хороши, кроме скучного. И никто не усомнился в словах Вольтера. Нет, неверно: есть один человек, усомнившийся в них. Это Пушкин. По его словам, в иных случаях «чем книга скучнее, тем она предпочтительнее». У занимательной книги тот недостаток, что ее «вы проглотите слишком скоро, она слишком врежется в вашу память и воображение; перечесть ее уже невозможно». Со скучной книгой дело обстоит иначе: она «читается с расстановкою, с отдохновением — оставляет вам способность позабыться, мечтать; опомнившись, вы опять за нее принимаетесь, перечитываете места, вами пропущенные без внимания... Книга скучная представляет более развлечения. Понятие о скуке весьма относительное».

Под скучной книгой Пушкин подразумевал «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева.

Значит, главное достоинство книги, по Пушкину, в том, что она будит мысль у тех, кто ее читает. Это уже сотворчество. Читать — значит уже в своем роде творить. Вечные книги по-разному живут в разных веках, у разных поколений и читателей. Пусть театр, кино и телевидение не мешают, а способствуют развитию интереса к чтению. Чтение активизирует индивидуальную

человеческую мысль, приобщает ее к творчеству. Здесь полный приоритет за романом.

У театра, кино и телевидения другое назначение. «Театр,— писал Гоголь,— ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра. Отделите только собственно называемый высший театр от всяких балетных скаканий, водевилей, мелодрам и тех мишурно-великолепных зрелищ для глаз, угождающих разврату вкуса или разврату сердца, и тогда посмотрите на театр... Странно и соединить Шекспира с плясуньями или с плясунами в лайковых штанах. Что за сближение? Ноги — ногами, а голова головой».

О романе так не скажешь и не напишешь. Роман человек переживает один, а спектакль — вместе с сотнями или с тысячами других. Театру нужны пьесы, а не романы, из которых, даже в лучших случаях, можно выкраивать лишь нечто подобное пьесам. Культура театра зависит от культуры драматургии. Недаром на занавесе МХАТа изображена *чайка*, символизирующая значение Чехова-драматурга для этого театра.

Когда перед нами гениальная пьеса, она всегда выше самой хорошей постановки ее, будь эта постановка, в свою очередь, гениальной. Это нисколько не умаляет роли театра, в частности и в развитии драматургии. Не будь МХАТа, неизвестно, как бы сложилась судьба Чехова и Горького как драматургов. Старые мхатовские постановки их пьес отошли в прошлое, теперь уже в общем недоступны современному зрителю. Но можно ли представить себе современного зрителя без этих постановок? Он знает Чехова и Горького как мхатовских драматургов. Да, без МХАТа была бы совершенно иной вся история нашего отечественного, шире — всего мирового театра. Пьеса, поставленная в свое время МХАТом, звучит и для нас, как будет она звучать для будущих поколений. Истинные достижения в искусстве никогда не умирают, что бы потом ни происходило с искусством. Г. А. Товстоногов, крупнейший режиссер нашего времени, немислим без мхатовских традиций, хотя у него и свой, совершенно

оригинальный почерк. Своего почерка, впрочем, не бывает только у эпигонов, зато они и оставляют пустое место в истории искусства. Товстоногов же — крупная творческая индивидуальность. Люди знают, для чего идут на спектакли Товстоногова, а Товстоногов, в свою очередь, знает, чего от него ждут зрители. Чувство современного зрителя — одно из замечательнейших его свойств. Зритель теперь иной, чем во времена старого МХАТа. И ставить классику ныне, пожалуй, сложнее и труднее, чем в те времена, потому что расстояние между зрителем и непосредственной данностью классики во много раз возросло, да и для иных целей нужна теперь она зрителю. Поговорим о театре Товстоногова, —

Чем же завоевал всеобщую любовь театр на Фонтанке?

Я не сказал бы, что у Большого драматического театра какой-то особенный репертуар. Здесь идут вещи, которые встречаются едва ли не в любом из наших театров. Это «Горе от ума», «Идиот», «Мещане», пьесы популярных и молодых советских авторов. Никакой экзотики. И вместе с тем какая строгая продуманность репертуара! Ни одной пьесы, рассчитанной на внешний эффект. В свою очередь, ни одного случайного спектакля, поставленного за неимением лучшего. Понятия «кассовый спектакль» здесь не существует, ибо на кассе всегда аншлаг «на сегодня все билеты проданы».

Труппа здесь великолепна, особенно ее мужская часть. Но талантливые актеры есть и в других театрах, в том числе и в ленинградских. Театр Товстоногова отличается больше созвездиями, чем звездами. Блестящим созвездием была в «Варварах» четверка — Доронина, Стржельчик, Лебедев, Луспекаев.

Есть мнение, что театр, руководимый Товстоноговым, преимущественно театр режиссера. Ну, это смотря по тому, как понимать суть режиссерского искусства. Товстоногов принципиальный противник всякого рода режиссерских штучек. Его спектакли строги и просты. Вся установка Товстоногова на актера. Актерское мастерство здесь сплавляется с режиссерским замыслом. Игра актеров Большого драматического представляет собой заостренную гражданственность темы в соединении с тончайшей

психологической нюансировкой. Мы знаем немало исполнителей роли «от автора». Среди них высочайший образец — Качалов в «Воскресении», читавший текст Толстого как бы от лица самого Толстого. У Товстоногова в спектакле «Правда, только правда, ничего кроме правды» Кирилл Лавров играет роль не «от автора», но от каждого из нас. Сначала меня несколько покорило появление Лаврова в зале. Он тут же вступил в спор с теми, кто на сцене. Но те разыгрывали спектакль, а он со стороны вмешивался в ход спектакля как зритель. Самим собой, не загримированным Лавровым, он остался до конца, но довольно скоро воспринимается не как актер Лавров, а как гражданин нашей страны. Достоверность такой публицистичности в ее глубокой психологической разработке: Лавров играл не хуже, может быть лучше, других, решительно сняв «маску Мельпомены».

Режиссер в чем-то подобен литературоведу — при всем колоссальном отличии их друг от друга. Оба являются посредниками между читателем — зрителем. И обязаны знать их внутренний мир. Я не могу сейчас писать о Толстом или Достоевском, как писали о них сто, семьдесят, тридцать или даже пятнадцать лет назад, — как писал я сам некогда. Время меняет людей, хотя люди всегда должны оставаться людьми. И потому так необходима связь времен, преемственность поколений. За великих классиков беспокоиться нечего — они создали многосторонние характеры, во временном увидели то существенное в человеке, которое навсегда останется с ним.

Прекрасно сыграл Смоктуновский князя Мышкина в «Идиоте» по роману Достоевского. Это событие в истории советского, русского театра вообще. Я не видел других выдающихся актеров в этой роли. Поэтому не могу сравнивать с кем-либо Смоктуновского. Но его успех не в том, что он превзошел их. В искусстве такая мерка вообще не годится, — во всяком случае, ее нельзя применять безоговорочно: «лучше» или «хуже». Великие художники прошлого достигали такой высоты, что, если ставить перед собой задачу превзойти их, то вообще пришлось бы, как говорится, сложить оружие. Судить художника следует по тому, как он исполняет задачи, поставленные его временем. Смоктуновский — несомненно, в сотрудничестве с Товстоноговым — сыграл в Мышкине то, что особенно дорого нашим поколениям. Некоторые критики и зрители упрекали его в излишнем подчеркивании болезненности

своего героя. Мышкина нельзя играть, не показывая, что он болен, ненормален. Болезнь обострила в нем человечность. Перед нами почти нагая человеческая суть, как бы чистое сознание того, что необходимо людям, чтобы остаться людьми, и что им для этого следует преодолеть в самих себе.

Вершинные спектакли Товстоногова отчетливо акцентированы. Я вспоминаю один разговор с Георгием Александровичем — перед открытием занавеса спектакля «Лиса и виноград» в новой редакции. Я спросил Георгия Александровича, не собирается ли он восстановить также и «Варваров», спектакль, по своему исполнительскому блеску занимающий место в ряду блистательнейших постановок Большого драматического. Ответ последовал не сразу. Мне уже казалось, что Товстоногов скажет об уходе из театра Дорониной, о болезни Луспекаева и невозможности найти им равноценную замену. Он сказал совсем другое: не представляет себе другого истолкования пьесы, чем то, которое было.

Наконец поднялся занавес и началась новая «Лиса и виноград». И тут я понял, почему *так* ответил на мой вопрос Георгий Александрович. На сцене были не просто другие исполнители — был новый спектакль. Я хорошо запомнил Полицеймако в роли Эзопа. Актер создал монументальный образ обличителя — романтика, извергающего гневные филиппики мощным, рокочущим, несколько однообразным голосом. В новом спектакле Эзопа играет Юрский, подчеркивая в нем горькую самоиронию умного человека, обреченного быть рабом дурака. Юрский превосходит, Башилашвили в роли Ксанфа феноменален. Ксанф — Башилашвили сделался центром всего происходящего на сцене. Утверждают, что в первой постановке «Лисы и винограда» спектакль представлял собою диспут между Ксанфом — Корном и Эзопом — Полицеймако. Мне не кажется это верным. Слишком неравны были силы. Слишком очевидно было превосходство Эзопа — Полицеймако над Ксанфом — Корном. В новом спектакле не столько Эзоп обличает Ксанфа, сколько Ксанф самораскрывается в беспредельной глупости. Башилашвили дважды актер в этой роли. Он играет роль дурака, который, в свою очередь, пытается играть роль мудреца, сознавая, что ему не обязательно быть умным, а достаточно обладать правом и умением пользоваться чужим умом. Саморазоблачение Ксанфа — Башилашвили, упивающегося

ся в актере. Впрочем, иногда так растворяется, что от него ничего не остается, и актер, в котором «растворился» режиссер, становится, так сказать, актером без примет. Актера, прошедшего школу Товстоногова, всегда можно отличить по почерку. При внешней сдержанности — исключительная внутренняя напряженность и убежденность.

Лучшие горьковские спектакли на советской сцене в последние годы созданы Товстоноговым. Это «Варвары» и «Мещане». Что касается в особенности «Мещан», то этот спектакль — вообще большая веха на пути развития советского театра.

Дом Бессеменова типично мещанский. Казалось бы, следуя своей гражданской программе, Большой драматический должен был поставить «Мещан» в сочетании сатирико-разоблачительных приемов с героическими. Случилось иное. «Мещане» Товстоногова — спектакль глубоко психологический. Героями спектакля оказались хозяин дома мещанин Бессеменов и его дочь Татьяна. На сцене разыгрывается прежде всего их душевная драма. Да, в полном смысле слова душевная драма. Мастерски ее воссоздают артисты Эмма Попова и Евгений Лебедев. Но ведь их герои — мещане, люди, чужие нам, — чем же они так взволновали нас? «Мещане», может быть, единственный спектакль Товстоногова, где режиссер широко пользуется различными постановочными средствами. В мещанине Бессеменове не умер человек, а раз так, этот человек несчастнейший на земле, ибо он обязан жить, как мещанин. Вот откуда в Бессеменове — Лебедеву трагические ноты огромной силы. Столь же успешно справляется со своими задачами Эмма Попова, играя роль дочери мещанина, по-человечески чуждой мещанству, но и не думающей о разрыве с мещанством.

Посмотрите пьесы советских авторов, поставленные на сцене Большого драматического, и вы увидите, насколько органична и целеустремленна идейная и эстетическая программа этого театра. Например, «Океан» Штейна, «Старшая сестра» Володина, «Традиционный сбор» Розова — всюду перед нами трудные человеческие судьбы. Ибо каждый человек — единственный в своем роде, и он сам прежде всего, а не кто-нибудь другой за него, обязан сделать из себя человека, достойного своего народа и своей эпохи.

В спектакле «Цена» главную роль исполняет Владислав Стржельчик. На мой взгляд, это его наибольшая удача. В его прежних работах порою выделялась филигранность внешней отделки. В «Цене» это мастерство тоже валицо, но здесь главенствует психологическая углубленность в образ.

Я уверен, нет лучше театра, чем тот театр, который, сознавая миссию, возложенную на него эпохой, сознает необходимость оставаться театром — зрелищем, радующим и преображающим людей, лишь когда оно празднично.

Разве это не праздник, когда масса людей в несколько сот или тысяч оказывается способной, говоря словами Гоголя, «вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом». Такой могущественной силой воздействия на массу наделен театр — и только театр.

По мнению многих театроведов, театр такое же изначальное искусство, как литература или музыка. Что ему принадлежит важнейшее место в ряду искусств, это для меня ясно, как дважды два. Возможно, и возник он одновременно с другими искусствами, не исключено, что и несколько раньше многих из них. Но зависимость его от литературы очевидна, что вовсе не мешает его огромному влиянию на литературу. Спектакли, так сказать, приходят и уходят, будь они и самыми знаменитыми, а знаменитые пьесы остаются надолго, может быть и навсегда. Будь театр и раззнаменитым, он обязан искать в Мольере Мольера, а в Шекспире Шекспира, в Гоголе Гоголя, а в Островском Островского.

Соглашаясь с тем, что театр, как искусство, равен по изначальности литературе, мы как бы даем право режиссеру обращаться с пьесой, будь она и шекспировская, как ему вздумается. Отсюда, помимо других чрезвычайно важных опасностей, опасность впасть в ремесленничество. Задача ведь не в подтягивании Шекспира к собственному уровню — вот это и есть ремесленничество, — а в том, чтобы себя подтягивать к Шекспиру, разумеется, в смысле понимания его. Ремесленничество прикрывается флагом приближения классики к современности. А не лучше ли нам постараться приблизиться к классике?

В упоминавшейся книге Анатолия Эфроса «Репети-

ция — любовь моя», сказал я, несколько смазаны границы между законами жизни и искусства. Гамлеты и Ромео являются нашими современниками, как создания искусства, и только так. Человек и зритель — совсем не однозначные величины. Придя в театр, мы начинаем жить по законам искусства, а не повседневности.

У Эфроса речь заходит о «Трех сестрах» Чехова, о старой постановке их Немировичем-Данченко и о своем собственном, сравнительно недавнем спектакле. «Когда-то Немирович-Данченко определил сквозную тему «Трех сестер» известной фразой — «тоска по лучшей жизни». Эта маленькая фраза как бы освещала весь старый мхатовский спектакль». Но прошли десятилетия, и к «Трех сестрам» обращается Эфрос. Он не желает повторять Немировича-Данченко, и это его нежелание справедливо: «...для новых работ нельзя брать напрокат старую режиссерскую идею». Режиссер задает себе вопрос: тоскуют ли герои «Трех сестер»? «Да нет, пожалуй, точнее было бы сказать, что они решительно и энергично ищут для себя какой-то истины... Они необыкновенно деятельные люди и притом совершенно беспомощные». Как будто, тоскуя, нельзя быть деятельным, нельзя искать истины. А как быть с Гамлетом?

Делать классиков действительными нашими современниками означает не что иное, как приближение к истинному пониманию их. И всякие режиссерские ухищрения скорее мешают, чем способствуют этому. Вот рассуждения Гоголя на сей счет:

«Нужно ввести на сцену во всем блеске все совершеннейшие драматические произведения всех веков и народов... И это можно сделать. Можно все пьесы сделать вновь свежими, новыми, любопытными для всех от мала до велика, если только сумеешь их поставить, как следует, на сцену. Это вздор, будто они устарели и публика потеряла к ним вкус».

Для этого необходимо лишь одно — высочайшее мастерство. «Один только первоклассный актер-художник может сделать хороший выбор пьес, дать им строгую сортировку; один он знает тайну, как производить репетиции...» В мастере — суть дела. «Только сам мастер может учить своей науке, слыша вполне ее потребности, и никто другой».

Это остается в силе и в наши дни. Из этого, между прочим, можно заключить и о значении писательской

критики. Правда, в наше время разнообразное актерское мастерство по-своему суммируется в режиссере, воплощающем в себе мастерство каждого актера своей труппы. Нынешний театр — по преимуществу театр режиссера, знающего цену каждому своему актеру, свободно ориентирующегося в классической и современной драматургии.

Театр нам помогает понять самих себя, какой бы давности пьесы ни появлялись на его сцене.

Я снова вспомнил о Шукшине, — в самом деле, говоря его словами, что же с нами происходит? Чье же, как не наше, дело разобраться в этом? А классики тут — первые наши помощники. Люди всегда становились жертвами самих себя же. Об этом — вся мировая литература. В фильме нет Чехова, говорим мы по поводу иных фильмов, поставленных по Чехову. Хочется поставить другой вопрос: есть ли режиссер, есть ли мы, наша душевная драма в такого рода фильмах? Так же мы должны взглянуть на наши литературоведческие писания. Узнаем ли мы себя в классиках, вернее, в мире, созданном ими? Чему может научить книга о Толстом, в которой говорится, что в Анне Карениной Толстой показал разложение личности? Если классики нам не сродни, стоит ли заниматься ими? Но, отвернувшись от них, мы отвернулись бы от всего самого лучшего, чем обладаем сами. Вглядись в себя в случае общей беды — ты один из ее виновников, узнай, почему это с тобой случилось. О, нашему брату литературоведу предстоит еще только переступить порог, ведущий к самопознанию. Не столько у критиков, сколько у писателей обязаны мы учиться этому высокому искусству. Говоря о том, что критика должна стать литературой, я имею в виду проблемы не столько стиля, сколько средств и форм познания человека и мира. Литература требует большей отдачи, нежели критика.

Шукшин нужен нам своим несравненным знанием современной психологической атмосферы, бескомпромиссным отношением нас самих к нам же самим («Что с нами происходит?», «...жить же противно, жить неохота, когда мы такие»), суровостью стиля, не знающего снисхождения к чему бы то ни было из того, что заслуживает осуждения, и при этом исключительно лирического, ибо все человеческое доверительно, потому и лирично. Возможно, и актером он стал из-за своей ненависти к актерству в жизни, т. е. к подмене себя выбранной ролью в жизни. Я попытался поставить этот вопрос в статье —

Литературная судьба Шукшина

Скорбь, говорят, мать раздумий, но вместе с тем раздумьями, призванными прояснить смысл и значение скорби, мы пытаемся снять тягость ее с нашей души. Совсем недавно скончался замечательный советский писатель Василий Макарович Шукшин. Умер он неожиданно, в прекрасном, 45-летнем возрасте, в расцвете творческих сил и таланта, в пору блистательных литературных свершений. Для всех нас это огромная потеря, для меня и личная утрата, хотя я не был знаком с покойным писателем. Но наши пути где-то скрестились.

Думать о Шукшине — значит, с одной стороны, обращаться к наиболее острым психологическим проблемам нашего времени, им поставленным, может быть, с еще небывалой силой, а с другой — по-своему углубляться в природу всей русской литературы, превосходящей остальные великие литературы мира своим психологизмом, ибо она нашла в нем замечательного преемника и продолжателя. Здесь его истинная мера. Мне хочется, хотя бы пунктиром, очертить масштабы и характер его дарования. Сколько он успел сделать — это иной вопрос, ныне потерявший смысл. Никому не удастся до конца осуществить себя. И разве сам Толстой, проживший на земле 82 года, исчерпал все возможности своего гения?! Однако, как правило, большой талант успевает выполнить свое главное призвание. Как характерны слова Пушкина: пока не написан «Борис Годунов», которому он придавал такое значение, жизнь его будет оставаться неприкосновенной.

Легко понять суевсерность, свойственную выдающимся людям: они делают свое дело в полной надежде, что сама судьба отпустит им для этого достаточно времени, хотя вместе с тем не отвлекаются ни на что, что мешало бы этому, пускай иногда и думают, что занимаются не тем, чем надо. Без трактатов Толстого, как «Исповедь», «Так что же нам делать?» и «В чем моя вера?», не было бы и «Воскресения». Без «Дневника писателя» Достоевскому не написать бы ни «Подростка», ни «Братьев Карамазовых». Толстой и Достоевский, вероятно, главные учителя Шукшина. Как и они, он остро чувствовал свое литературное призвание, смотрел на литературу, как на общественный долг и гражданский подвиг. Подобно им, боялся, что ему не удастся полностью осуществить себя в

одной только литературе. Ради литературы он хотел окончательно порвать с кинематографом, но нет сомнения, кинематограф являлся частью его литературного дела. Конечно, в первую очередь и главным образом он был писателем. Но в его писаниях отчетливо чувствуются навыки режиссера, в частности в расстановке действующих лиц, так сказать, в построении мизансцен, в то же время и великодушное актерское владение жестом, мимикой, весомостью произносимого слова, разнообразными возможностями интонаций.

Шукшин — типичный избранник литературной судьбы. Он сам отдавал себе отчет в этом, что видно, например, из характеристики, данной им одному своему герою: «...он же и понимал, что жизнь его, судьба, что ли, это нечто отдельное от него, чем он управлять не может». Отсюда вовсе не следует, что человек вообще, в данном случае писатель, обладая яркой судьбой, слепо подчиняется судьбе. Как раз напротив. Судьба есть лишь у того, кто в постоянном поединке с нею.

Вступивший на такой путь — все ставит на эту карту, может случиться, что и собственную жизнь. Однако это беспроектная игра, чем бы она ни кончилась, пускай и катастрофой, как это произошло с Гоголем.

Звезда Шукшина совсем недавно заблестала на нашем литературном небосклоне — каких-нибудь десять — пятнадцать лет назад. По поводу его писаний не раз разгорались оживленные споры. Одни из литераторов укоряли его в чрезмерном традиционализме. Для других, в их числе и для меня, как раз в этом заключалось его редкое новаторство. В конце концов под новаторством писателя следует понимать действительность его писаний на души своих современников. Шукшин взял на вооружение необходимые ему средства классики, пользуясь которыми, разумеется видоизменяя их, он касался самых животрепещущих вопросов нашей эпохи. Он психологичен, как мало кто. И его психологизм актуален, как мало у кого. Разве не в этом подлинное новаторство современного писателя?

Раненое сердце — так сказал о Некрасове, как о поэте и человеке, Достоевский, распространяя эту характеристику и на самого себя. Приняв поправку на эпоху, объем и характер дарования, Шукшина так же можно назвать *раненым сердцем*.

Тема шукшинских рассказов — это гнев против обид, причиненных и причиняемых человеческому достоинству;

это возмущение против человека, поступившегося своей личностью ради чечевичной похлебки, а то и просто из-за трусости; это и сострадание людям, так и оставшимся с неутоленной жаждой справедливости и красоты, даже и покончивших с собою по этой причине. Назову здесь несколько героев нескольких рассказов Шукшина: Костя из рассказа «Други игрищ и забав», которому не удалось найти оскорбителя своей сестры, прижившего с нею ребенка и скрывшего свое отцовство, — рука, поднятая, чтобы покарать зло, опустилась в бездействии; Семка из рассказа «Мастер», вдруг прекративший пьянство и бесчинства, прямо-таки влюбившись в красоту старинной церковки, которую, однако, не признали столь старинной, чтобы позволить Семке своими силами и на свои средства отремонтировать ее, — мечта о красоте оказалась погубленной; Спирька из рассказа «Сураз», красивый парень, похожий на Байрона, — он тоже буянил, пока не влюбился с первого взгляда в учительницу Ирину Ивановну, муж которой, учитель физкультуры, избил Спирьку до полусмерти, а Спирьке, грозившему убить учителя, пришлось самому наложить на себя руки.

В рассказе Чехова «Невеста» имеется следующее рассуждение: главное, чтоб человек решил перевернуть свою жизнь, все остальное неважно. Для изображения такого героя удобен был рассказ, а не роман, хотя Чехову казалось, что лишь в романе он сможет полностью выжить свою сущность («Пока не пробил час для романа, буду писать то, что люблю, то есть мелкие рассказы... Подожду более удобного времени»). В аналогичном положении оказался Шукшин: автор превосходных рассказов, он рвался к роману, рассчитывая, что лишь большая литературная форма даст ему возможность до конца осуществиться. Впрочем, ясности ради, я собираюсь доказывать не то, что в пору своей литературной зрелости он не написал бы романа, равного по достоинствам лучшим рассказам, а то, что его рассказы не оставляют никаких сомнений насчет истинных масштабов его дарования.

Шукшин следовал толстовской традиции, всматриваясь в личные достоинства человека, доверяясь в этом отношении своему таланту, но он ближе к Достоевскому, подвергая талант непрерывному контролю. Например, не признавал за собою права писать роман о войне: «Здесь слово за теми, кто участвовал в войне. Я не взялся бы за решение этой темы — я ее и по возрасту не знаю». Это

при всем преклонении перед «Войной и миром». Между тем события, описанные в «Войне и мире», произошли за шестнадцать лет до рождения Толстого. Шукшин же был двенадцатилетним подростком, когда началась война, и шестнадцатилетним юношей, когда она окончилась. Он пишет свои произведения, как прямые свидетельские показания. Тут для него на первом месте опыт Достоевского. Этому опыту он придает такое значение, что сознательно подгоняет его под собственные литературные установки, например настаивая на том, что у Достоевского сюжет исполняет служебную роль. Шукшину видится в сюжете претона, отделяющая от непосредственного общения автора со своим героем и временем.

Я не хотел бы сооружать для Шукшина какое-либо прокрустово ложе, ибо это глубоко противно его художнической натуре, столь широкой и раскованной. Но всякие раздумья суть и обобщения чего-то — важно, чтобы они не оказались в разладе с предметом раздумий. Сущность Шукшина, мне кажется, в буйстве жизни против каких бы то ни было претензий придать ей окаменелые формы. Его интерес сосредоточен на отдельной человеческой личности, рассматриваемой прежде всего автономно, преимущественно в аспекте ее индивидуальных качеств. Как раз это требовало от него предельно конкретного изображения общественной среды, ибо он взыскивает с личности не только за беды, причиненные ею самой же себе, но и общему нашему бытию. В Шукшине отразилась атмосфера нашей общественной жизни, складывавшаяся на рубеже 50—60-х годов.

Шукшин сразу и трагичен и комичен. Самая большая беда для людей, с его точки зрения, если отсутствует у них общий человеческий язык. Костя из рассказа «Други игрищ и забав» мало того, что не нашел виновника позора своей семьи, но как бы и остался в дураках. Ему подсунули мнимого виновника, он встречается с его отцом, — разумеется, скандал, драка. Лишь этой ценой они приблизились к языку, обязательному для всех людей. До этого на вопросы, обращенные к Косте, — *кто ты? кто твоя сестра? кто твой отец?* — Костя отвечает: *человек, человек, человек*. Судя по всему, Костя попал в дом, согласно общепринятому мнению, порядочных людей. Живут они благополучно. Вина их не в благополучии, а в благодушии. Шукшин — взрыв против благодушия.

Есть у Шукшина рассказ «Жил человек». Объем

его — ровно две страницы. Судьба человека — самая неудачная. Претерпев все несчастья, он умирает. Возникает щемящий вопрос о смысле человеческого бытия.

В какое бы время ни жил человек и как бы ни складывалась его жизнь, от этого вопроса ему не уйти, — оставался бы он только человеком. Благополучный старик из рассказа «Други игрищ и забав», сначала избивший Костю, затем избитый им, пожалуй, дойдет до этой линии, — это только бы украсило его. Что касается мужика Дерябина из одноименного рассказа, он останется на своем узком и подлом тычке: ему бы только побольше урвать от жизни, а там хоть трава не расти.

Как правило, у Шукшина верх берет грубая сила, но ее победы более чем сомнительны, они мнимые и лишь возбуждают к себе всеобщую ненависть — живительный источник для оздоравливающих и плодотворных деяний. Мы видим, таким образом, что Шукшин, один из блистательных наших прозаиков, обычно рассказывает нам грустные истории, поднимаясь в них до высокой трагедии, проникнутой истинной поэзией, которая, согласно своей извечной природе, неукоснительно облагораживает человеческие души. Ныне — как и во все времена, всякий раз применяясь к духу времени. Слава Шукшина росла, теперь он в наших глазах получил признание подлинно народного писателя.

Свойственная Шукшину острота художественного зренья и исключительная акцентировка на человеческих качествах изображаемых людей, именно ныне существующих, сделали из него рассказчика, а не романиста. Несомненно, лучший сборник его рассказов «Характеры». Коли речь идет о характерах, необходимо их многообразие, резкость очертания каждого из них, бескомпромиссные столкновения между ними. Все это налицо.

Поистине лебединой песнью Шукшина явился цикл его рассказов, опубликованный в «Нашем современнике», в 9-м номере за 1974 год, вышедшем буквально за несколько дней до его смерти. Среди этого цикла — такая жемчужина, как «Жил человек».

Двумя месяцами раньше, в июльской книге «Звезды», напечатана повесть Шукшина «Точка зренья». Это не просто повесть, а повесть-сказка, проникнутая самым едким сарказмом ко всем тем человеческим порокам, которым он не дает спуска во всех своих рассказах. И здесь мы видим блистательное литературное мастерство

Шукшина, дополненное безудержной фантастикой. Все же приходится признать рассказы его подлинной стихией. В них шукшинский талант максимально, до предела, в своей колее, рисует жизнь прямо и непосредственно, минуя даже сюжет, как-то сковывающий его; в повести же ему приходится считаться, мало сказать, с техникой сюжета, но и признать себя в зависимости от законов пародии и фантастики.

На чем зиждется его колоссальный успех? Только ли на масштабе дарования? Не думаю. По-моему, сочетание в Шукшине писателя с кинорежиссером и киноактером придало особую силу его таланту, так глубоко задевшее наши умы и сердца. По массовости киноискусство значительно превосходит даже и литературу, не говоря о музыке или живописи. Правда, теперь почти все более или менее удачные литературные произведения экранизируются или же инсценируются. Но, увы, эти экранизации далеко не всегда удачны. Фильм — не роман, и если он ограничивает свою задачу передачей смысла романа, то и не обретает силы, характерной для киноискусства. Шукшин знал современного человека и как кинорежиссер и киноактер, пользуясь средствами искусства кино и в качестве прозаика. Этим, я думаю, объясняется лаконизм и драматизм его прозы, ее доступность самой широкой массе, при насыщенности глубочайшим социальным, философским и нравственным содержанием. Шукшин великолепно знал, чего ждут от него его современники, в чем они более всего нуждаются.

Я подразумеваю два вида творчества: собственно творчество и сотворчество. Как то, так и другое можно понимать и в более узком и в более широком смысле. Читая роман, скажем, Бальзака или Достоевского, каждый читатель видит их героев по-своему. Значит, не совсем так, как виделись они Бальзаку и Достоевскому. Это уже сотворчество. Чтение романа — своего рода исполнение его, в чем-то родственное исполнительскому искусству актера, режиссера, дирижера или пианиста. Нет двух первоклассных исполнителей, которые одинаково исполнили бы ту или иную сонату Бетховена. То же относится к дирижеру, режиссеру, актеру. Исполнительское искусство способно подниматься на вершины творчества.

Исполнители — тоже творцы. А если среди них встре-

чаются ремесленники, так в ремесленниках нет недостатка и собственно в творчестве. Хотя первейшая обязанность исполнителя — передать дух исполняемого произведения, но, случается, он восполняет и пробелы его создателя. Так бывало с Шаляпиным. Из этого вывод: у исполнителя есть возможность вступать в соревнование с автором исполняемых произведений. Вот пример, пожалуй наиболее близкий нам по времени, если пользоваться меркой большого масштаба. Знаменитый современный швейцарский драматург Дюрренматт является одновременно и театральным режиссером. Вся его драматургия связана с режиссерской практикой. Осовременивая Шекспира в качестве режиссера, он в конце концов оставлял только названия шекспировских пьес, выпуская их под своим именем, с оговоркой — «по Шекспиру». Несколько лет назад в «Иностранной литературе» была опубликована пьеса Дюрренматта «Играем Стриндберга», как бы перелагающая пьесу Стриндберга «Пляска смерти», на самом деле разрабатывающая другую тему.

Во всяком искусстве, и в самом великом, есть элемент интерпретации. А интерпретация может обернуться соревнованием, как это часто случается, когда встречаются два творца. Но не бывает творцов, которые бы не встречались с другими творцами. Закономерно, что любое искусство знает свои сквозные темы и сюжеты.

Хотя тема Дон-Жуана возникла в Испании, а доктора Фауста в Германии, обе темы стали достоянием всей мировой литературы. Не случайно к уже разработанным всемирным сюжетам обращаются все новые и новые художники. Тут возможно, неизбежно и необходимо соперничество художников разных стран и эпох и представляющих различные искусства.

Естественно, дальше других способен идти лишь тот, кто вобрал в себя все предшествующие завоевания искусства. Пушкин ведет игру в открытую — Данте ли это, Шекспир ли, Гёте или Байрон: он непосредственно обращается к их сюжетам, всякий раз по-своему решая те же проблемы, которые решали они. Но не является ли это своего рода интерпретацией? Во всяком случае, без этого не обходится. Конечно же, «Сцена из Фауста» есть и интерпретация гётевского «Фауста», получившая новый поворот проблем, поставленных Гёте в «Фаусте». Пушкили перевел их в иронический план. Существует предположение, что Жуковский, встречаясь с Гёте, пересказал ему

пушкинскую «Сцену из Фауста». Реакция Гёте, если он в самом деле был ознакомлен Жуковским с пушкинской «Сценой из Фауста», осталась неизвестной. Вряд ли она могла быть безоговорочно положительной. Я не думаю, что Пушкин рассчитывал в небольшой по объему вещи совершенно заново решить капитальные общечеловеческие вопросы, поставленные в огромной поэме Гёте, хотя небольшая вещь Пушкина и гениальна. Мне представляется, что «Сценой из Фауста» Пушкин указал и на приверженность свою к фаустовским проблемам, и на то, что понимает их иначе, нежели Гёте. Соревнование русской литературы с западноевропейской продолжалось и после Пушкина. Толстой соревнуется с Руссо в исповедальности, Достоевский подхватывает темы Шиллера и Гёте, Бальзака и Диккенса, идя своим путем, да и нападая на исповедальность Руссо, усматривая в ней наговор на самого себя, против чего решительно протестовал. От исповедальности же не отказывался.

Творчество и интерпретация творчества — вещи не тождественные, однако тесно взаимосвязанные. Как мы видели, каждый великий писатель интерпретирует других великих писателей, в свою очередь подвергаясь их интерпретациям. И не только в высказываниях, но и в творчестве.

Если говорить о театре, надо признать, что в великой пьесе, как и вообще в великом произведении искусства, заложены бесконечные возможности, включая и те, о каких автор, надо полагать, вовсе и не подозревал, — но чем далее, тем более важное значение приобретают они. Да и как бы мог гениальный автор, работая на века, но принадлежа своему времени, конкретно представить своего читателя, зрителя или слушателя, каким он станет через сто, триста, пятьсот или тысячу лет. Это равно относится к Рафаэлю, Шекспиру, Баху, Пушкину, Эсхилу.

Пушкин сознавал свою принадлежность к вечности, но жил и мыслил, как человек своей эпохи, представляя ее в качестве звена бесконечной цепи человеческой истории. И выше всего ставил он свободу человеческого духа. Уважал ее в других людях, и в тех, которые будут читать его столетия спустя. Поэтому и не предрекал, как и в какую сторону изменятся они, оставляя это на их усмотрение. Не столько изменчивые, сколько неизменные качества в людях, оборачиваясь по-разному в разное время, истинно волновали его душу, вдохновляли творческий его гений, —

именно свойственное им извечно стремление жить, как подобает людям, что уже зависит от них самих.

Гоголя, Грибоедова, Чехова играют теперь не совсем так, как, например, играли их лет шестьдесят назад. Нынешние люди по-своему нуждаются в них, а раз нуждаются, значит, хотят, чтобы они предстали перед ними во всей своей истине, какая ныне доступна им самим. В мхатовском спектакле «Вишневый сад» Добронравов играл купца Лопахина, как трагическую роль, хотя у Чехова Лопахин совсем не трагичен. Но зато пьеса полна трагизма. Аналогичный случай — исполнение Молчалина в «Горе от ума» Кириллом Лавровым. Лавров — Молчалин более значителен и более страшен, чем непосредственно грибоедовский Молчалин. Но как Добронравов, играя Лопахина не совсем по Чехову, ни в чем не изменяет духу чеховской пьесы, так и Лавров в роли Молчалина не отступает от общего замысла комедии Грибоедова.

В кинематографе дело обстоит аналогичным образом.

Кинематограф как искусство — прежде всего род интерпретации. До какой степени дело это трудное, я надеюсь, теперь ясно. Недаром здесь мы, литературоведы и кинематографисты, потерпели столько неудач. Как мне представляется, неудачи кинематографа более болезненны, ибо кинематограф сразу адресуется миллионам. Боюсь сказать, просто не знаю, окупается ли экранизация классиков материально, но морально, уверен, пока что нет. Было бы слишком большой самонадеянностью призывать к отказу от экранизаций. В конце концов и смысла в этом нет. Раз ружье есть, из него нельзя не стрелять. Кинематограф обладает могущественными средствами приобщения широких масс к классике. Тут, к сожалению, количество не переходит в качество. Потому и необходимо говорить о качестве экранизаций. На беду, экранизациям подвергаются сложнейшие произведения классиков. Оно, конечно, соблазнительно быть, так сказать, соавтором Толстого и Достоевского, поставив фильмы по «Войне и миру» или «Братьям Карамазовым», по «Преступлению и наказанию» или «Анне Карениной». А если неудача? Досадно, что из неудач не извлекают уроков.

«Преступление и наказание» Кулиджанова, кажется, имело успех у зрителя. Это ровно ничего не доказывает. Разумеется, Кулиджанов не мог решить вопроса, которого не решил и сам Достоевский: как же мы должны относиться к Раскольникову — как к убийце или как к стра-

дальцу? Режиссер, тем более актер, исполняющий Раскольникова, скорее склонны возбудить сострадание и сочувствие к нему. Едва ли это правильно. В романе есть суд над Раскольниковым, в конце концов суд самого Раскольникова. В фильме это затушевано. Раскольников и ныне не ясен, да и не будет никогда ясен, как не был он ясен самому Достоевскому. Правда, некоторые исследователи Достоевского пишут книги о разочаровании и крушении Раскольникова. Будь это так, Достоевский не избрал бы в качестве главного героя своего последнего романа, «Братьев Карамазовых», Ивана Карамазова, столь напоминающего Раскольникова. В конце концов проблема у них одна и та же: «тварь дрожащая» или «все позволено». Если бы Достоевский действительно показал крах Раскольникова, зачем бы он снова вернулся к раскольниковской проблематике и ситуации?

На наши суждения о Достоевском вообще, о его романе «Преступление и наказание» в частности, продолжает оказывать давление авторитет Горького. Мы не учитываем исторической обстановки, в какой Горький высказывался о Достоевском, да и многого другого. Горькому представлялось, что Достоевский «свернул голову» Раскольникову совершенно «неосновательно, недостаточно оправданно, подчинившись христианской бесчеловечной идее спасительного страдания». Было бы нелепо отрицать роль христианских убеждений как для всего творчества Достоевского, так и для построения им образа Раскольникова. Без них невозможен ни сам Достоевский, ни Раскольников. Но христианство Достоевского не такое уж смиренное. Раскольников смирился лишь в конце романа, в эпилоге, упав на землю без призывов и повелений Сони, как он делал прежде. Но ведь на этом роман и обрывается. С новым Раскольниковым мы не знакомы, да его и нет в романе. Для нас Раскольников остается несмирившимся бунтарем. Проблема его не решена. А разве Тургенев решил проблему Базарова в «Отцах и детях»? Умерщвление героя нельзя же считать решением его проблемы. Толстой поступил с князем Андреем в «Войне и мире» почти как Тургенев с Базаровым. Да и новый Левин не показан Толстым в «Анне Карениной», — на него лишь сделана заявка в конце романа: Толстой поступил здесь, как Достоевский в «Преступлении и наказании». Вообще много ли найдется в мировой классической литературе произведений, где были бы поставлены все точки над «и»?

Между тем в недавней статье уже упоминавшегося прозаика написано буквально следующее: «Но Достоевский был упрям. Не совладав с «Преступлением и наказанием», он решил повторить идею «Жития» в других романах, например в „Подростке“». Следовало бы не вводить читателя в заблуждение и не писать, что «Преступление и наказание» выросло из замысла «Житие великого грешника». Этот замысел возникает позже, даже после «Идиота», в связи с работой над романом «Бесы». Затем — как это Достоевский не совладал с «Преступлением и наказанием», если написал гениальный роман?! Вот мы действительно не можем совладать со своей задачей, рассуждая таким образом об этом романе.

Фильм Кулиджанова по «Преступлению и наказанию», думается, едва ли можно назвать кинематографической интерпретацией романа; это, если говорить прямо, только группировка известного числа эпизодов из него, главным образом тех, какие пострашнее. Не получилось даже актерского ансамбля. Все актеры, за исключением, пожалуй, одного Смоктуновского, говоря словами профессора Демирчяна, играют текст романа, но не самые роли свои. Фильм переполнен скандалами и обмороками. Скажут: это есть и в романе. Да, есть, но одно дело роман, а спектакль, поставленный по этому роману, совсем другое. В рецензии на спектакль МХАТа по «Бесам» Достоевского отмечалось, как испортило целую сцену платье Даши ярко-зеленого цвета. В романе оно только упоминается, а в спектакле привлекает к себе внимание пять или десять минут, отвлекая от более существенного. Буквализм постановщика наносил ущерб духу романа. Так же и в фильме Кулиджанова «Преступление и наказание» нагромождение истерик, имеющихся и в романе, дает неверное представление о его духе.

Хотя неудача эта и очень досадная, но она, как мы видели, далеко не случайная. Я лично уверен, что, несмотря на все трудности, связанные с экранизациями Достоевского, они сулят успех нашему киноискусству.

5

Искусство целительно и искупительно, в противном случае то, что предлагают нам в качестве искусства, не является собственно искусством,— нередко только подделкой под него. Это известно с древнейших времен. Нам

не полагалось бы слишком много воображать о себе. В каждую эпоху люди были достаточно умны для того, чтобы понимать смысл своих деяний, которые и не могли быть иными, нежели какими они были в то или иное время. Искусство древних греков внушало людям мысли как о праве на свободу действий, так и о неизбежности возмездия за это. Свидетельством тому является и эпос Гомера, и трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида. Позднее те же идеи, но, разумеется, в другом ракурсе, применительно к задачам и потребностям своего времени, проповедовались мудрейшими древнеримскими историками, в особенности Тацитом. На протяжении всей обозримой для нас человеческой истории человек на собственном опыте непрестанно убеждался, что и величие и слабость его заключены в нем самом. Ему не оставалось иного выбора, как дерзать, какими бы последствиями это ни угрожало, одновременно и находить в себе силы взыскивать с себя полной мерой за все неминуемые просчеты, вольные и невольные измены своей натуре. А так как художник — ведатель человеческих душ, он раньше всего познает их на примере собственной души, которая отличается особенной чувствительностью, именно как душа художника.

Еще раз убеждаемся, что личность — первейшее и неприменимое условие художественного творчества. У каждого художника, в конце концов по своему усмотрению делающего свое дело, свой особый путь к правде и справедливости, к истине и красоте. С этим связана неизбежная напряженность в отношениях между различными художниками: ах, меня неверно поняли, не так истолковали, — это обычный припев в писательской, думаю, и во всякой творческой среде. Создается впечатление, что здесь люди легко поддаются суетности, столь недопустимой в их деле. Однако, притом довольно нередко, встречаются и недоразумения, которые выходят за рамки суетности. Факт неопровержимый: гениальные художники, жившие и живущие в одно время, далеко не всегда находятся в дружеских отношениях. Не уходя в глубь истории, напомним некоторые более или менее общеизвестные факты, характеризующие русский литературный процесс прошлого столетия. Две книги о Тургеневе и Достоевском носят одинаковое название — «История одной вражды». Так же можно было бы назвать книгу об отношениях Щедрина с Достоевским. В этом же ряду стоит факт ссоры Тургенева с Толстым, которая едва не закончилась

дуэлью и прекратила всякое общение между двумя великими русскими писателями чуть не на два десятилетия. Тургеневу в особенности не везло: Гончаров обвинял его в плагиате, дело дошло до третейского суда.

Нет, тут дело не в суетности, а в чем-то гораздо более существенном.

Добавлю: история всемирного искусства дает множество подтверждений этому. А какими красками обрисованы отношения Леонардо да Винчи с Микеланджело в итальянском телефильме «Жизнь Леонардо да Винчи», уже дважды показанном по нашему телевидению. У Сент-Бёва есть сцена фантастического погребения Монтеня. За гробом идет вся французская литература — от Паскаля, кажется, до Золя. И никому нет дела до покойника. Каждые двое, разговаривающие между собою, дурно говорят о третьем. Плакал один только Паскаль. Где тишь да гладь, там, очевидно, вообще ничего не происходит, в особенности если имеется в виду литературный, в целом художественный мир, признаком подлинности которого является кипение страстей, стало быть, и пристрастий, непременно сопутствующих страстям.

Вероятно, как раз у гениальнейших художников наиболее трудные биографии. Тут можно невольно позавидовать Шекспиру со столь туманной биографией: ведь до сих пор спорят, не является ли имя *Шекспир* псевдонимом совсем другого лица. Гениальный художник прокладывает людям путь в неведомый мир, завоевывая этим их симпатии, значит и возбуждая скептицизм со стороны художников других направлений. А ведь, в сущности, сколько гениальных художников, столько и направлений: разве можно свести Данте или Шекспира, Пушкина или Гоголя, Толстого или Достоевского к какому-либо направлению?! У гения масса поклонников, но едва ли есть недостаток в противниках, а, как известно, противники более активны. Да и на своих сторонников гений не всегда может положиться. Таким образом, он ввергается в круговорот самых разнообразных человеческих страстей и пристрастий.

Великий художник, как правило, находится в известном разладе с другими великими художниками — из-за своей и их оригинальности, что не исключает, а предполагает их общность. Как неровны были, например, отношения Толстого к Пушкину, как часто бывал он несправедлив в оценках таких своих современников, как Тургенев,

и в особенности Достоевский. Его парадоксальное суждение о Шекспире — тоже не случайность, как не случайна его сравнительно ранняя статья «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» Без этой парадоксальности не было бы Толстого, вступившего на путь отрицания «господской литературы», по-своему боровшегося за народность искусства. Вражда Достоевского с Тургеневым и Салтыковым-Щедриным также имеет глубокие причины.

Пафос знаменитого «Письма Белинского к Гоголю» не нуждается ни в каком оправдании, так как Белинский не мог обойтись без обличения гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями», где выставляются добродетельные помещики-крепостники, пекущиеся о крепостных крестьянах при помощи кнута и палки. Но «Выбранные места» содержат и многое другое, свидетельствующее о верности Гоголя прежней возвышенности духа, о безысходности гоголевского трагизма. Белинскому, в его обстоятельствах, не обязательно, вообще даже не нужно было писать об этом, ибо он решал определенную задачу, а нам теперь Гоголь необходим во всей истине его облика.

Даже самый великий художник не знает прямого пути восхождения от одной вершины к другой. Как бы там ни было, его путь зигзагообразен. Этого не избежал и сам Гёте, наиболее благополучнейший из великих художников. Но если большому художнику приходится и падать, то он падает с большой высоты, и, может быть, как раз в момент падения в наиболее ярком свете выступает достигнутая им высота. Как неприятна принятая у нас манера с легкостью и несколько в победоносно-высокомерном тоне говорить об ошибках и заблуждениях гениев, которым будто бы не хватало только того, чем мы обладаем в избытке, — способности довольно просто преодолевать любые трудности. Но не есть ли слишком легкое решение трудных вопросов признак обхода трудностей?! Я уж не говорю о том, что, если бы классики решили все проблемы, поставленные ими, то неизвестно, чем бы мы теперь стали заниматься. Великий художник воспринимает современные вопросы, в известном смысле, как заданные, и притом вечностью. Люди всегда стремились к лучшему, отрицая худшее, и эта преемственность в задачах между всеми поколениями людей, прошедшими по этой земле, безотносительно к месту и времени их жизни, и составляет то, что называем мы всемирной историей. Люди живут,

оглядываясь на пройденный путь. Какая отрада читать древних художников и мыслителей, отлично сознававших единство и непрерывность человеческого рода!

Знаменитый древнегреческий писатель и мыслитель Лукиан, живший во втором веке нашей эры, написал трактат «Как следует писать историю», разъясняя в нем ответственность пишущих как перед современниками, так и перед самыми отдаленными будущими поколениями. По его словам, «дело историка рассказывать все так, как оно было». И не поддаваться никаким соблазнам, не гнаться ни за какими наградами. Если он, пишущий историю, действительно обладает названными качествами, то «общий интерес будет ему ближе, и истину он поставит выше личной вражды, и любимого человека не пощадит, если он ошибается; это одно, как я сказал, является сущностью истории, и тот, кто собирается писать историю, должен служить одной только истине, а на все остальное не обращать внимания; вообще у него может быть только одно верное мерило — считаться не с теперешними слушателями, а с теми, кто впоследствии будет читать его книги».

Лукиан, как я сказал, был одновременно писателем и мыслителем, — говоря об историке, он, как это совершенно ясно, имеет в виду и собственно писателя. Во времена Лукиана исторические труды по своим литературным достоинствам мало чем отличались от собственно художественных произведений. Но уж давно стало иначе, о чем можно только пожалеть.

Истина неотделима от добра и красоты, например красоты изложения в исторических трудах, более того — красоты мысли, в них излагаемой, о делах человеческих, о соотношении этих последних с красотой. Только при соблюдении этих условий мысль делается достойной самой себя, следовательно, и бессмертной, ибо открывает бессмертную сущность человеческой истории. Такая мысль никогда не умирает, она только видоизменяется. Красота не есть исключительная принадлежность искусства, но в искусстве ей принадлежит совершенно особая роль. Наш мир всегда был дисгармоничным, однако никогда не отказывался от поисков гармонии, видя в этом смысл своего существования. Нельзя, к сожалению, сказать, что потребность мира в гармоничности постепенно оттеснила на задний план его дисгармоничность. Наше время, как мы слишком хорошо знаем, не страдает

недостатком агрессивных идей и эмоций. Агрессивные начала ныне пытаются узурпировать красоту, поставить ее себе на службу.

Из этого следует, что красота заключает в себе истину особенного рода, следовательно, и представляет ее в особенной форме.

Кто не знает двустешия Пушкина:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

Или запись Толстого в дневнике за 1870 год: «Всякое произведение искусства есть проявление красоты, воздвигнутое художником на недоступной массе высоте, для общего созерцания».

Запись того же времени: «Поэзия есть огонь, загорающийся в душе человека. Огонь этот жжет, греет и освещает».

Есть люди, которые чувствуют жар, другие теплоту, третьи видят только свет, четвертые и света не видят. Большинство же — толпа — судьи поэтов, не чувствуют жара и теплоты, а видят только свет. И они и все думают, что дело поэзии только освещать. Люди, которые так думают, сами делаются писателями и ходят с фонарем, освещая жизнь. (Им, естественно, кажется, что свет нужнее там, где темно и беспорядочно.) Другие понимают, что дело в тепле, и они согревают искусственно то, что удобно согревается (то и другое делают часто и настоящие поэты там, где огонь не горит в них). Но настоящий поэт сам невольно и с страданьем горит и жжет других. И в этом все дело».

Со временем Толстой изменял свой взгляд на искусство, все более подчиняя его практическим нравственным целям. В связи с этим он менял пониманье назначения поэта как служителя поэзии, предъявляя в первую очередь требование к нему, как к нравственной личности. Таким образом, красоте наносился ущерб за счет возвышения нравственности. В результате красота противопоставлялась истине, как меньшая ценность большей.

В трактате «Что такое искусство», писанном Толстым в конце 1890-х годов, читаем:

«Истина есть соответствие выражения с сущностью предмета и потому есть одно из средств достижения добра, но сама по себе истина не есть ни добро, ни красота и даже не совпадает с ними».

Так, например, Сократ и Паскаль, да и многие другие, считали познания истины о предметах ненужных несогласными с добром. С красотой же истина не имеет даже ничего общего и большею частью противоположна ей, потому что истина, большей частью разоблачая обман, разрушает иллюзию, главное условие красоты.

Тут как бы прямая полемика с Пушкиным, предпочитавшим низким истинам «нас возвышающий обман». Толстой и в самом деле под конец жизни часто говорит о некоторой ущербности личности Пушкина, ставившего красоту выше добродетели. Кто из них более прав? Это бесплодный вопрос, хотя бы потому, что было время, когда Толстой, как мы видели, ценил произведение искусства прежде всего как проявление красоты. Потом, с годами, взгляд его на искусство коренным образом изменился. Но, несмотря на это, он продолжал оставаться гениальным художником. Причины происшедшему изменению в Толстом две: с одной стороны, его творчество все более подчинялось практическим задачам преобразования общества в интересах народа, с другой — постепенным разрастанием в художественной среде к концу прошлого века теории чистого искусства, столь враждебной Толстому.

Нелепо было бы задумываться над тем, как поступил бы Пушкин, окажись он в положении Толстого. Нам в пору бы понять его действительную эстетическую позицию. Для него искусство выше добра не потому, что включает в себя добро, как неотделимый элемент собственной сущности, а потому, что в целом служит добру, являясь добром в ином качестве.

Мне довелось видеть американский фильм «Механический апельсин», поставленный режиссером Кубриком. Герой фильма, еще школьник, является убийцей и насильником, в полном смысле бандитом. При этом он обожает Бетховена, в особенности Девятую симфонию. Как уживается одно с другим — самое низкое и подлое с самым прекрасным и возвышенным? Перед нами разращенная до последней степени натура. Для такого человека Бетховен своего рода наркотик, «травка забвения». В больнице для изучения людей с преступными наклонностями, куда он в конце концов попадает, ему показывают документальные кинокадры с фашистскими парадами, под музыку Бетховена, под ту же Девятую симфонию. Так пытаются вылечить его от тяжелой болезни совме-

ния безобразия с красотой. Но методы лечения весьма сомнительны.

Как нам понять все это? Пушкин неправ, говоря о несовместимости гения и злодейства? Достоевский неправ, утверждая, что красота спасет мир? О нет, разумеется, фильм Кубрика не опровергает ни Пушкина, ни Достоевского. Кубрик, я уверен, и не имел сколько-нибудь подобных намерений. Это настоящий и очень современный художник. Зло, как известно, не любит афишировать свою собственную суть, лицемерно прикрываясь мантией добра. Но бывали, конечно, и откровенные злодеи, все же лишь в виде исключений. Теперь наступили иные времена. В фильме Кубрика злодейство демонстративно предстает во всей своей наготе как знамение эпохи. Кубрик неуклонно и неумолимо ведет своего героя к катастрофе — по пути самоистребления. Юный предводитель шайки бандитов по-бандитски обращается и со своими сообщниками. А те в конце концов расплачиваются с ним той же монетой. Улучив подходящий момент, они избивают его и передают в руки полиции. Все это — на фоне напоминания об ужасах фашизма. Чудовищная гитлеровская машина, прошедшая с мечом и огнем чуть ли не по половине земного шара, не могла кончить иначе, как только полнейшим крахом. Какой бы силой ни обладало зло, в нем заключены предпосылки его неизбежной и позорной гибели. Поэт Борис Пастернак, во время войны побывав в разгромленных фашистами советских городах и селах, писал в своем дневнике: «Нельзя быть злодеем другим, не будучи и для себя негодяем. Подлость универсальна. Нарушитель любви к ближнему первым из людей предаёт самого себя».

Пастернак лишь адаптирует к известным обстоятельствам знаменитые слова Пушкина о несовместимости гения и злодейства. Злодей не может быть творческим гением, ибо творчество — созидание, а злодейство — разрушение. Но вот в чем беда: злодеи живут рядом с гениями, как зло соседствует с добром. По этой причине у них есть возможность воспользоваться плодами творчества гения, красотой и добром для утверждения зла. Так было в фашистской Германии, о чем великолепно сказано в письме Томаса Манна к Вальтеру фон Моло, бывшему некогда романистом, а потом ставшему прислужником фашизма:

«Дирижер, который, будучи послан Гитлером, исполнил Бетховена в Цюрихе, Париже или Будапеште, стано-

вился виновным в непристойнейшей лжи — под предлогом, что он музыкант и занимается музыкой и больше ничем. Но прежде всего ложью была эта музыка уже и дома. Как не запретили в Германии этих двенадцати лет бетховенского «Фиделио», оперу по самой природе своей предназначенную для праздника немецкого самоосвобождения? Это скандал, что ее не запретили, что ее ставили на высоком профессиональном уровне, что нашлись певцы, чтобы петь, музыканты, чтобы играть, публика, чтобы наслаждаться «Фиделио». Какая нужна была тупость, чтобы, слушая «Фиделио» в Германии Гиммлера, не закрыть лицо руками и не броситься вон из зала».

А я не знаю: было бы лучше, если бы гитлеровцы запретили исполнение Бетховена? Пускай они беззащитно лгали, позволяя исполнять его, но хотя бы некоторая часть слушателей, зная истинную цену Бетховену, тем с большей ненавистью относилась к гитлеризму. В особенности это касается музыкантов и певцов, исполнивших Бетховена, как пишет Томас Манн, «на высоком профессиональном уровне». Этого нельзя делать без любви к Бетховену, гений которого и в мире сплошного зла оказывался непобедимым.

Вообще корни искусства сложны. Зло было и, очевидно, всегда будет в этом мире. Художнику это дано почувствовать более остро, чем кому бы то ни было,— в нем, в его внутреннем мире сходятся и пересекаются нравственные крайности этого мира. Превосходны стихи Анны Ахматовой:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда...

Нечто сходное утверждается в стихотворении Пастернака, которое так и называется «Определение творчества».

Но нет здесь большего авторитета, чем Пушкин,— в его чувствительном сердце оставляли неизгладимые следы как приятные, так и неприятные мгновения собственной жизни. Все возбуждало его поэтический гений, но не всему, созданному его гением, он придавал одинаковое значение — иное безжалостно отсекал, делая всякий поэтический организм более целостным и безукоризненным. Тому свидетельств — бесконечное множество. Может

быть, наиболее показательные из них — продолжение «Воспоминания», не включенное в канонический текст, и окончание стихотворения «Вновь я посетил...», также не нашедшее себе места в каноническом тексте. Продолжение «Воспоминания», исключенное Пушкиным при публикации стихотворения, приведено в первом разделе книги. Я попытался показать на этом примере, сколь высоко было у Пушкина чувство художественной архитектуры.

Имеется три черновых варианта «Вновь я посетил...», стихотворения 1835 года. Для нашей темы особенно важен третий вариант. Здесь поэт вспоминает о своем пребывании в Михайловском в ранней молодости, сразу после окончания Лицея. Тогда он «был веселым юношей» и «приступал лишь только к жизни». Но уже к тому времени он успел познать, насколько сила обстоятельств враждебна его гению. Вследствие чего в его сердце «бурные кипели чувства», над ним приобретали власть «ненависть и грезы мести бледной». Но он преодолел это свое состояние:

Поэзия, как ангел-утешитель,
Спасла меня, и я воскрес душой.

П. В. Анненков, один из наиболее чутких истолкователей психологии творчества Пушкина, и на этот раз усматривает причину исключения Пушкиным приведенных строф из «Вновь я посетил...» в уклонении в сторону слишком частных подробностей своей личной жизни. Я опять не согласен с Анненковым в этом деликатном вопросе. Как и в «Воспоминании», как в монологе Пимена, во «Вновь я посетил...» мы встречаемся с двумя решениями одной и той же темы, одно из которых, естественно, отклоняется, а другое соответственно утверждается. Причем в «Воспоминании» отвергнутым оказывается решение, служившее продолжением принятого; напротив, во «Вновь я посетил...» отвергается вариант, предшествующий принятому. Так что строгую закономерность здесь установить невозможно — в том смысле, что Пушкин через менее совершенное шел к более совершенному. Важно и неизменно следующее: Пушкин подвергал себя нравственной пытке, создавая свои лирические шедевры, а потом либо сжимал до предела рассказ о пытке, как в «Воспоминании», либо вовсе отбрасывая его, примером чему служит «Вновь я посетил...» Тема нравственной пытки

совершенно неуместна в последнем стихотворении, одновременно минорном и мажорном. Не подробностей личной жизни избегал Пушкин в своем совершенном искусстве, а тематического разнообразия, архитектурной невыдержанности.

Власть прошлого над человеком и покорность его «общему закону» как признание вечного обновления жизни — вот тема «Вновь я посетил...» Отброшенные строфы, чрезвычайно важные для понимания личности Пушкина, не укладываются в эту тему, — потому и отброшены.

6

В отличие от других областей человеческого знания литература, вообще искусство, существует не ради узнавания чего-то определенного, чем специально интересуется лишь известная группа лиц, а ради того, чтобы при ее помощи человек учился понимать самого себя, как отдельную личность, существующую в целом мире, значит и весь мир, — и это относится ко всем людям, без исключения, где бы и когда бы они ни жили, кем бы ни являлись. С помощью литературы, в целом искусства люди познают себя на протяжении всей человеческой истории, как принадлежащие роду человеческому, который един, несмотря на противоречия и конфликты, существующие в человеческом обществе, на разнообразные, нередко противоположные условия человеческой жизни, вечно изменяющиеся людьми и вечно изменяющие людей.

Понятно, почему литература, в этом смысле равная всем искусствам, обладая своим особым предназначением, служит людям, в форме познания самих себя, средством исцеления и искупления, им необходимым, как хлеб и вода, как воздух.

Я снова говорю о принципиальном различии между критикой и литературой, при всей их нераздельности. То, что написали Пушкин или Толстой, останется навеки неизменным и неизменяемым. А то, что писали о них даже Белинский и Чернышевский, при всей ценности ими написанного, требует постоянного пересмотра, уточнения, и, отдавая должное их писаниям, мы ищем новых и новых аспектов рассмотрения Пушкина и Толстого, как и вообще всех великих художников. Разумеется, статьи Белинского и Чернышевского непреходящи по своему значению, но все же они посвящены разбору классического

наследия, представления о котором нуждаются в постоянном обновлении.

Что же касается работ современного литературоведения, они большей частью весьма скоротечны: не успеешь оглянуться, как та или иная книга, только что привлекавшая к себе внимание, уже устарела. Надо бы разобраться в этом. Такую задачу я отчасти решал в ряде очерков о крупнейших советских литературоведах, еще не думая, что делаю эту книгу. Так возник очерк о Десницком—

„Отец Василий“ и другие

Наши молодые литературоведы плохо знают Василия Алексеевича Десницкого, хотя со дня его кончины прошло не так уж много времени. Его мало читают, а когда читают — не находят ничего такого, что заслуживало бы особого внимания. Как жаль, что это так! Скажу сразу же, что он сам, живой Десницкий, был куда интереснее своих писаний, однако, если вникнуть в его работы, без труда можно заметить, что написаны они пером решительным и острым.

«Не понимаю, — сказал мне один сорокалетний способный литературовед, — почему все вы с таким благоговением произносите имя Десницкого, — какой-то сухой социологист!»

«Все мы» — это те, кому сейчас не меньше пятидесяти, а скорее под или за шестьдесят*. «Вот он, закон поколений», — подумал я. Вообще, конечно, Десницкий был предназначен больше говорить, чем писать. И мы его больше слушали, чем читали, — тем не менее и очень внимательно читали. Я и теперь люблю заглядывать в его статьи, несколько слабо организованные, не очень выделанные, но всегда ясные и широкие по мысли, действительно заостренно социологичные, с подчеркнутой характеристикой исторического фона и обусловленной им социальной психологии.

Дух времени — понятие важное, необходимое, но требующее умелого обращения. Как я уже говорил, сейчас не особенно «моден» П्लеханов. Порой не так остро воспринимают имена Чернышевского и Добролюбова. Время неумолимо, говорят. Оно мстит тем, которые твердят зады. Это так. Но время не падит и иванов, не помнящих

* «Отец Василий» написан в конце 60-х годов.

своего родства. Недопустимо обеднять себя при помощи ссылок на неумолимость требований времени. Я ни в коем случае не за то, чтобы возродить манеру заклинаний. Где заклинания, там угасает живая, оригинальная мысль.

Из всех крупных литературоведов старшего поколения, с которого начиналось советское литературоведение, Десницкий был наименее кастовым человеком. Каждый по-своему живет и работает. Василий Алексеевич много лет собирался написать монографию о Гоголе. Но так и не написал ее. Не выполнил он своего намерения написать большую работу о Горьком, с которым долгие годы находился в дружеском общении. Десницкий, если так можно выразиться, не был монографистом, как, например, Эйхенбаум, Евгеньев-Максимов или значительно более молодой Гуковский. Тут дело не в таланте, тем более не в эрудиции, в которой у Десницкого уж никак не было недостатка. Монография требует длительной сосредоточенности на чем-либо одном, а Василию Алексеевичу сразу хотелось заниматься всем. И у него был удивительный интерес ко всему, что делали другие. Он так любил поговорить об их делах, а ведь это тоже требует и времени и сил.

Я вспоминаю 1948 год. В Пушкинском доме чествовали Василия Алексеевича Десницкого в связи с его семидесятилетием. Речь держал Борис Михайлович Эйхенбаум. Отточенное слово. Отточенная мысль. Скульптурно совершенные жесты. Одним словом, во всем полное изящество, даже с легким налетом иронии к изяществу. Глядя на него, я думал: сколько вот этому человеку надо было положить труда на себя, чтобы сделать себя таким, каков он есть? Тут не только ум и талант, но и громадная работа над умом и талантом.

Пожалуй, я не знаю за собой такого качества, как зависть. А вот Десницкому или Эйхенбауму, достигшим умения образцово делать свое дело, я завидовал. В смысле профессионализма наши предшественники, в чем я совершенно убежден, были выше нас. Как-то я поделился этой своей мыслью с одним своим сверстником. И тот так «утешил» меня: «Они (то есть Десницкий, Эйхенбаум и т. д.— *Б. Б.*) потому кажутся нам лучше нас, что уже умерли. Вот увидишь, мы умрем, и про нас будут говорить то же самое». Хорошенькое утешение.

Хотя я очень хорошо помню слова, сказанные Борисом Михайловичем о Василии Алексеевиче, все же не

решусь передать их буквально, так как боюсь быть неточным. Он сказал, что 70 лет — это старость. По залу проклялось гудение: зачем же, дескать, так прямо. Борис Михайлович переждал мгновение и повторил сказанные слова. Далее он говорил о старости, как мудрости, и о том, что если человек мудр, то, значит, и не стар. А заключил так: вы были, есть и будете первым среди нас.

Борису Михайловичу в то время и самому было за шестьдесят. И славы у него было не меньше, чем у Десницкого. Эйхенбаум — один из столпов формализма. Это верно. Верно, однако, и то, что в конце 30-х годов он написал статью под названием «О противоречиях Толстого», а в середине 40-х годов им была написана еще более важная и показательная для его эволюции статья «О взглядах Ленина на историческое значение Толстого». Для меня лично роль Десницкого в эволюции Эйхенбаума несомненна.

И в свой формалистический период Эйхенбаум посвоему раскрывал в литературном произведении глубину мыслей и силу страстей человеческих, хотя это и не входило в его намерения: просто, как мастер, мастерски исполнял свое дело.

Я приехал в Ленинград поздней осенью 1934 года, поступил в аспирантуру Государственной академии искусствоведения — ГАИСа, как мы все ее называли. Это было замечательное учреждение с отделениями по литературе, русской и западной, по театру, кино, живописи и музыке. Помещалась ГАИС на Исаакьевской площади, в доме под номером 5, в бывшем особняке графа Зубова. Этот дом, в те годы выкрашенный в совершенно черный цвет, глядит своими большими, из цельного стекла, окнами на западный фасад Исаакьевского собора, стоящего от него в 40—50 метрах. С этим домом у меня, как и у некоторых моих сверстников, связано немало светлых воспоминаний.

Для поступления в аспирантуру я приехал с большим опозданием, кажется, уже в ноябре, за два месяца до этого демобилизовавшись из Красной Армии и проработав некоторый срок на строительстве Московского метрополитена. Самое яркое впечатление осталось от экзамена по философии, который я сдавал Михаилу Васильевичу Серебрякову. Я вошел в полутемный зал и сначала с перепуга никого не заметил. Остановился растерянно у двери, все еще никого не видя. Да и темновато было, слабый

осенний свет еле вычерчивал прямоугольники окон, у одного из которых сидел мой экзаменатор. Михаил Васильевич подал мне знак, кашлянув. Он сидел у окна и смотрел на громаду Исаакия. Когда я подошел к нему, он предложил мне бумажку с тремя вопросами, едва взглянув на меня, при этом довольно сурово. Я сел на указанный мне стул и начал готовиться. И когда уже собрался отвечать, Михаил Васильевич посоветовал мне не «разносить» Канта, как это сделал мой предшественник, то есть тот, кто передо мной сдавал экзамен. Оказывается, весь свой ответ он построил на перечислении того, чего Кант не понимал. В конце концов экзаменатор спросил: «Да понимал ли хоть что-нибудь Кант?! Бедный Кант!»

Потом только я узнал, что Кант был коньком Михаила Васильевича. Впрочем, он и Маркса мог цитировать страницами на память. В своих ответах я что-то напутал с чартистами. Отпуская меня, Михаил Васильевич опять о Канте вспомнил. «Канта надо уважать», — сказал он мне на прощание.

Кстати, Канта мы уважали. И в Эрмитаж ходили, как правило, гурьбой. И Рембрандт нам нравился. Только мы думали, что и Рембрандта и Тициана не так трудно будет превзойти нашим художникам. И что на это не потребуется большого времени. Тут-то мы, кажется, крупно про считались.

В течение зимы 1934/35 года я, конечно, не раз видел В. А. Десницкого, который неизменно председательствовал на научных заседаниях секции русской литературы. Но запомнился он мне по заседанию, бывшему в конце мая или в начале июня 1935 года. Д. Е. Тмарченко читал доклад о позднем Толстом — тема, с которой я за несколько дней до этого выступал на аспирантском семинаре. Василию Алексеичу кто-то сказал об этом. И он предоставил мне слово. Насколько я помню, доклад Тмарченко был весьма социологическим. Мое выступление, разумеется, тоже, но, очевидно, с какими-то иными оттенками, потому что Василий Алексеич как-то противопоставил меня докладчику, так как сам он, при всем своем социологизме, был весьма далек от вульгарного социологизма. Лично знавший Ленина и Плеханова, он придавал особое значение социальной психологии, которая обязательно воспроизводится в литературном произведении. Мысль его сводилась к тому, что если художник не закрепит в создаваемых им образах точной картины

своего времени, то и никакая Вечность в них не удержится. А на чем она будет держаться?

Ныне социологизм далеко не всегда в почете. Многих литературоведов больше интересуют нравственные проблемы в литературе прошлого. Что ж, это понятно. Только без социологии здесь все равно не обойтись. Например, попробуйте объяснить, почему Пушкин говорит о необходимости сделать эстетику независимой от этики, а Толстой настаивает на их неразлучности.

Все знаменитые ленинградские литературоведы нуждались в Десницком. Каждому он был необходим.

В ГАИСе русскую литературу XVIII века читал нам Григорий Александрович Гуковский. Он рассказывал о Ломоносове и Державине, как о своих хороших знакомых. Нечего говорить о том, как мы уважали и любили его, хотя наш наставник по возрасту был близок старшим из нас. Но он уже вошел в «когорту», составлявшую так называемую школу ленинградского литературоведения. Действительно, в Ленинграде очень много сделано для развития советского литературоведения. Что такое, вообще говоря, школа в науке? Это или особое направление в научных изысканиях, или совокупность научных достижений, без которых немислима та или иная наука. Когда мы говорим о ленинградском литературоведении, то вспоминаем замечательные труды ленинградских ученых в области древнерусской литературы, в изучении, буквально в открытии литературы XVIII века, в пушкиноведении, в разработке проблем русско-европейских литературных связей.

Ко всем этим открытиям имеет прямое отношение Василий Алексеевич Десницкий. Всюду его талант оставил свой неизгладимый след. С каким почтением к нему относились В. М. Жирмунский или М. П. Алексеев, Б. М. Эйхенбаум или Б. В. Томашевский, Г. А. Гуковский или П. Н. Берков! Десницкий был не только достаточно сведущ в области, которую изучал тот или иной крупный литературовед,— всюду он представлял именно как специалист. У него перед всеми было то преимущество, что он являлся, можно сказать, одним из пионеров применения марксистско-ленинской методологии в академическом литературоведении. На любом ученом заседании от Десницкого ждали «последнего слова».

Я знал Василия Алексеевича почти четверть века. Знал его в свои аспирантские годы, потом перед войной

и в течение многих лет после войны по Пушкинскому дому. Вместе с С. Д. Балухатым они закладывали основы научного горьковедения, под их редакцией вышли первые академические горьковские сборники, сыгравшие исключительную роль в развитии науки о Горьком. Особенно врезались в мою память выступления Василия Алексеевича на заседаниях ученого совета Пушкинского дома.

Вот он сидит в сторонке, сплетя сухие ноги в черных мешковатых брюках. Очки, обязательно в металлической оправе, опущены на самый кончик носа и создают одно целое с козлиной бородкой. Часто в клубах дыма огрызком карандаша чертит на большой папиросной коробке какое-то подобие иероглифов. А замечания всегда начинается с вопроса. Он придирался к отдельным фразам или даже словам. Он был неумолимым противником импрессионизма в литературоведении, его раздражали всякие необоснованные домыслы.

Это был человек строгого исторического мышления. Ему подавай в первую очередь аргументы, он требовал воссоздания исторической картины. И сам делал это мастерски. Я считаю образцовой его статью об историческом значении повести Горького «Мать».

В середине 30-х годов в Пушкинском доме состоялась дискуссия о русской литературе XVIII века. Я не был на ней и не буду сочинять, что там было. Но однажды Г. А. Гуковский, читая нам лекцию, взглянул на часы, тут же прервал себя на полуслове, сказав только, что спешит в Пушкинский дом на дискуссию и что он не может опоздать, ибо выступает «отец Василий», то есть Василий Алексеевич Десницкий. Так он его не раз и потом называл. И было видно, как это нравилось Григорию Александровичу.

Всякий человек непременно входит в свою роль. Роль «отца Василия», я думаю, нравилась Василию Алексеевичу. Он был человеком большого художественного вкуса. А между тем одевался как бы и небрежно, хотя на нем были всегда дорогие вещи. Во всем он был необычен.

Речь его тоже была как бы и небрежна, клочковата, не приглажена. Он бросал отдельные фразы, вроде бы и не стараясь связать между собой, нередко и сами по себе незаконченные, не закругленные, с отдельными торчащими, колючими словами. Вообще он был человеком колючим, даже и костюм его был весь каким-то топорщащимся, будто состоящим из отдельных острых углов.

Заслуги Гуковского всем хорошо известны. Это Колумб, открывший русскую литературу XVIII столетия как художественное целое, как непреходящую эстетическую ценность. Однако сам Гуковский признавал большее значение для себя статей и особенно устных выступлений Десницкого по литературе XVIII века. И, право, не стоит предавать их забвению.

При Десницком никто не мог позволить себе держаться спустя рукава. Он всех заставлял подтягиваться. Малейшая расхлябанность, какая-нибудь фактическая или иная неточность — и ты уже у всех на виду со своими слабостями. Снисхождения не делал он никому. Он был способен поставить человека в смешное положение, дабы не было повадно другим легкомысленно разглагольствовать. В те времена было принято, рассуждая на методологические темы, ссылаться на суждения Энгельса о Бальзаке, на то, в каких случаях помогало *вопреки*, а в каких *благодаря*. Мои сверстники хорошо помнят это. Бальзак, говорили тогда, создавал свои гениальные романы *вопреки* своему реакционному мировоззрению, но *благодаря* своему огромному художественному дарованию. В те времена это было одним из самых ходовых общих мест. Всякие общие места — признак отсутствия истинного профессионализма, не говоря о таланте. Не было у этого порока более непримиримого врага, чем Василий Алексеевич Десницкий. И хвала ему за это. Скольких людей уберег он от соблазнов к легким добычам без надлежащих для этого средств. Надо заметить, что все непосредственные ученики Десницкого — люди конкретных знаний. Другие их качества зависимы от них, а не от него. Чужая наука полезна, если сам способен быть ученым.

Артистизм мысли Василия Алексеевича, доходивший до игривости, даже и балагурства, позволял ему высказывать и самые серьезные замечания в необидной, по-своему даже приятной форме. Смеемся все, смеялся и критикуемый.

Однажды он сказал нам на нашем аспирантском семинаре: «Как погляжу я на вас, вы очень славные ребята, и я надеюсь, что не без толка проживете свою жизнь, но пока, пока вам не хватает трех вещей — вы не умеете читать, не умеете писать, да и думать не научились».

Мы были молоды тогда, у нас была уверенность, что нам ничего не стоит научиться читать, писать, а тем бо-

лее думать. Прошло несколько десятилетий, и теперь-то всем, я надеюсь, стало ясно, как все это непросто.

Роль Василия Алексеевича была нелегка. Быть лидером в кругу таких людей, как Эйхенбаум или Томашевский, Гуковский или Берков, конечно, почетно, однако ее надо было заслужить.

Десницкий — характернейшая фигура нашего литературоведения за целый исторический период. Но приблизиться к более или менее правильному представлению об этом периоде можно, лишь сопоставив Десницкого с другими мастерами своего дела того же времени.

Судьба каждого из нас, моя собственная, как и моих сверстников и товарищей по труду, людей в общем обыкновенных, тем не менее не совсем обыкновенна — и именно из-за характера нашего труда. Есть нечто драматичное в нашей судьбе: деятельность в духовной сфере всегда драматична, ибо она требует от человека определенного выбора, но такого, который не изолировал бы его ото всего, что не совпадает с этим выбором, и твердой позиции, отстаивая которую он, однако, способен был бы ценить и мнения, хотя и не идентичные его собственным, но не менее по-своему честные, т. е. не предвзятые, а определенным образом, без всяких подтасовок, обоснованные.

Мы часто уличаем друг друга в ошибках, высказывая лишь нетерпимость к мнениям, идущим вразрез с нашими. Не соглашаясь с другим, по крайней мере следует постараться объективно отнестись к его суждениям и правильно изложить их.

Я знал Бориса Михайловича Эйхенбаума на протяжении примерно 25 лет. Это, конечно, был профессионал высочайшего класса. Но потому и со всей строгостью выискивал с себя — именно как с профессионала. Эйхенбаум называл себя писателем и делал это несколько вызывающе, намекая, что другие его коллеги, сверстники и младшие, не имеют прямого отношения к писательству. По-своему он был прав. Но не целиком. Для него литература — только профессия, между тем как она неизмеримо выше профессии, будучи профессией.

Об отношении Эйхенбаума к своему труду со всей ясностью говорит его статья «Творческие стимулы Л. Толстого» (1935) — яркая и выразительная. Толстой, пишет Эйхенбаум, «вел себя как вождь, как полководец и был замечательным стратегом и тактиком в борьбе с историей и современностью». Интересно: а с чем же остается

Толстой, если он не признает ни истории, ни современности? И потом, как можно быть вождем и полководцем, не имея армии, а у Толстого ее не было, и он предпочитал не ввязываться в драку, не был и не хотел быть полемистом, толстовство же возникло, когда Толстой был уже стар, да и какая это армия — толстовцы?! Среди творческих стимулов Толстого Эйхенбаум выдвигает на первый план героический, несколько раз приводя слова Наполеона о «сорока веках», будто бы смотревших на него с египетских пирамид и оправдывавших его поход в Египет. Толстой однажды сослался на них, мотивируя, почему он занимается писательством. Это, говорит Эйхенбаум, больше чем вдохновение, — это героика. Не понимаю, как в творчестве что бы то ни было можно поставить выше вдохновения?! Эйхенбаум доходит до крайности в героизации творческих стимулов Толстого, полностью изымая из них нравственную проблематику. Толстой, по его словам, восторгался Наполеоном, поскольку Наполеон был героической личностью, и презирал его за то, что тот не сумел до конца остаться героем, — презирал «не за деспотизм, а за Ватерлоо, за остров Святой Елены. Он осуждал его вовсе не с этической точки зрения, а как победитель побежденного». Хотя на Триумфальной арке в Париже, возведенной в честь побед Наполеона, и Бородинская битва причислена к его победам, сам Наполеон не считал ее своей победой, — напротив, для него это было крупнейшее поражение, начало крушения всей его карьеры.

Ссылаясь на «сорок веков», Толстой не столько выражал свою самоуверенность, как это было свойственно Наполеону, сколько пытался оправдать свои занятия писательством. Он так часто сомневался в них, что допускал самые большие преувеличения, защищая свое право на писательство. Характерно, что Эйхенбаум ни словом не обмолвился о многочисленных отречениях Толстого от литературы, говоря о стимулах его творчества. Как можно понять эти стимулы, если умалчивается о постоянных сомнениях Толстого в них?!

В качестве профессионала Десницкий много уступает Эйхенбауму. Вероятно, и природные литературные дарования их не были равны. Но важно и другое: зная биографию Десницкого, можно прийти к заключению, что литературоведческая деятельность навязана ему обстоятельствами, а не явилась непосредственным призванием, хотя он выступал на литературоведческом поприще, владея сек-

ретами если не всех, то многих литературоведческих школ. Он был по преимуществу скептиком, но не в литературоведении, а по отношению к литературоведению. Эрудиция его была столь широка, что он мог писать о ком и о чем угодно, — всегда на уровне, но решительно без всякого блеска, да и без особенной глубины, выделяясь среди других большой суммой разнообразных исторических сведений. Нельзя сказать, что в его статьях чувствуется нехватка профессионализма, они характерны скорее своим пренебрежением к профессионализму. Это было своеобразной позой, как Эйхенбаум несколько позировал своим литературством.

Обратимся к такой яркой фигуре нашей филологии, как В. В. Виноградов. Это наш выдающийся лингвист и литературовед. Тут мы встречаемся с коллизией особого порядка. Его книги поражают и своим числом, и разнообразием тематики, а также гигантскими размерами. Здесь налицо гипертрофия профессионализма. По уровню общего своего дарования он не уступал Эйхенбауму, а по диапазону интересов и разносторонности квалификации, несомненно, превосходил. Профессионализм, не подчиненный собственным высоким духовным устремлениям, способен обратиться в самолюбование, не всегда сдерживаемое даже строгой дисциплиной ума, столь свойственной перворазрядным профессионалам. Надо сказать, культ профессионализма пограничен со снобизмом, от которого не были свободны и иные великие писатели, как, например, Флобер. Возвращаясь к Виноградову, приходится напомнить, что он демонстративно подчеркивал свое превосходство над другими. Публичные выступления его в сравнительно узком кругу обычно бывали блистательны. По долгу службы в Пушкинском доме я часто слышал их. Жаль, что они не записаны и что их нельзя издать, это — образцы литературно изысканного злословия.

Книги и статьи Виноградова, нужные всем нам, очень громоздки, перегружены материалом, пускай и самым интересным, но слабо скрепленным единством авторской мысли и позиции: не обязательно приводить сорок примеров для доказательства того или иного положения, если можно обойтись десятью или даже пятью.

Как-то К. И. Чуковский показал мне дарственную надпись на преподнесенной ему книге В. В. Виноградова («Русский язык», 1947). Заметив, что она заинтересовала меня, Корней Иванович предложил мне записать ее

«на память». Запись сохранилась у меня. Привожу ее: «Дорогому Корнею Ивановичу Чуковскому от автора с тем чтобы он (Корней Иванович) помог ему (автору замной «тарабарщины») овладеть легким и играющим стилем».

Это, конечно, ирония, но показательная для человека, гордившегося богатством своих знаний и сознававшего, что как-то оказался в плену у них.

Плохо, когда слабо владеешь *умением* делать свое дело. Не лучше и когда *умение* превращается в самоцель. Это относится ко всем литераторам. Для нас, критиков и литературоведов, этот вопрос имеет свое особое значение. В известном смысле в литературоведении, даже в критике профессионализм важнее, чем в литературе. В особенности у литературоведов он и не так сплавлен с их личными качествами, как у писателей. Иной литературовед пишет о Гоголе или Чехове, не имея никакого душевного, духовного или нравственного расположения к ним. Вместо *иной* надо сказать *иные* — многие. Что нужно знать и передать о великом писателе или его великом произведении? Что Пушкин — «родоначальник русского реализма»? Что «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни»? Что «Война и мир» Толстого — «роман-эпопея»? Да, мы так и пишем. У одних получается лучше, у других хуже. Теперь это мало кого устраивает. Мы живем классикой, в то же время немножко побаиваемся ее. Мне кажется, самым слабым местом критики, тем более литературоведения, всегда было недостаточное внимание к гениальным писателям как к людям, к тем их личным качествам, которые позволили им воздвигнуть целые миры непреходящей ценности. Непреходящесть Онегина можно понять только через понимание непреходящести Пушкина. В таком же смысле можно было бы сказать о героях Толстого, Тургенева, Чехова. Но ведь непреходящесть и Чичиков или Хлестаков — вот что на первый взгляд особенно странно и удивительно, а на самом деле, если вдуматься, нет ничего удивительного в том, что они столь же непреходящи, как пушкинский Онегин или толстовский князь Андрей, ибо в Чичикове и Хлестакове, сколь бы они ни были далеки от истинной человечности, мучительно бьется великая и бессмертная душа Гоголя.

Пока человек живет и работает, он нуждается в расширении своего жизненного и профессионального опыта. Хочется видеть новые края и земли, знакомиться с новы-

ми людьми, входить в их образ жизни и мыслей. Как мало это удается. Но все-таки кое-что удается.

В последние годы у меня завелось немало знакомств среди художников и композиторов, режиссеров и актеров, кинематографистов и даже вокалистов. Я немало почерпнул в общении с ними, не говоря уже о приятных часах отдохновения. Конечно, прозаики и поэты, драматурги и очеркисты давали и дают всем нам, критикам и литературоведам, очень много. Вполне понятно: ведь мы принадлежим к одной организации, являемся членами Союза писателей. Надо сознаться, однако, что наши разговоры, в особенности на собраниях и заседаниях, носят несколько односторонний характер: от критиков по преимуществу ждут критики, часто упуская из виду, что они, в свою очередь, литераторы. Это досадно.

Большим счастьем для меня было общение с Григорием Михайловичем Козинцевым, нашим крупнейшим режиссером. Заметки о нем я назвал его же словами—

Развитие таланта и тренировка совести

Лучше всего, пожалуй, начать с записей Григория Михайловича в его рабочих тетрадях. Они относятся к 1948—1973 годам и касаются самых разнообразных вопросов, но читаются как некое целостное сочинение. В них слышится взволнованный голос их автора, голос большого художника — создателя трилогии о Максиме, «Дон-Кихота», «Гамлета», «Короля Лира». Это ведь все — вершины нашего киноискусства. А на вершины трудно подниматься даже и большому таланту. Впрочем, один из признаков истинного таланта как раз и состоит в потребности преодоления трудностей, значит, и в безмерной взыскательности к самому себе. Об этом и писал Григорий Михайлович, оставаясь наедине с собою. Если художник пишет о том, что от него требуется для выполнения своего художнического долга, то он пишет сразу обо всем на свете, потому что ему до всего есть дело.

Наряду со своим основным дарованием, Григорий Михайлович обладал и многими другими. Он был превосходным теоретиком искусства (книги «Глубокий экран» и «Пространство трагедии», масса журнальных и газетных

статей) и историком всемирной литературы (замечательная и широко известная книга «Наш современник Вильям Шекспир», переведенная на ряд зарубежных языков). Во всех работах, вышедших из-под его пера (и в посмертно публикуемых заметках), Козинцев предстает перед нами как блистательный литератор.

Не говорю о кино, — с одинаковой компетентностью профессионала и проникновенностью художника судил он о музыке и живописи, в особенности о литературе. У нас с ним были излюбленные темы: Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой. Хотя самые значительные фильмы его поставлены по Шекспиру, он увидел Шекспира сквозь русскую литературу, как любимый его кинорежиссер Акира Куросава увидел Достоевского (фильм «Идиот») глазами своего народа, а свой народ глазами Достоевского. Гоголь — старая любовь Григория Михайловича, гоголевскую «Шинель» поставил он в 20-е годы, еще будучи юношей. Естественно, его снова тянуло к Гоголю, и он уговаривал меня после книги о Достоевском писать книгу о Гоголе. Ему трудно было сделать выбор — слишком ко многому он успел себя подготовить. Великолепно в его заметках рассуждение о росте личности художника, вообще человека интеллектуального труда, этот рост — в приближении к самому себе, в нахождении самого себя. Мелькал у него замысел фильма о последних годах, собственно об уходе из дома Толстого (тут он видел аналогию с королем Лиром — человеком, который один остался на всей земле), — замысел, характеризующий Козинцева как художника, не только умудренного опытами жизни, но и знающего им цену. Приглашал меня принять участие в создании телефильма по маленьким шедеврам Достоевского («Мужик Марей» и др.). В телефильме, говорил он, можно передать все своеобразие художественного мышления Достоевского, предоставив слово ему самому. Совсем было решил делать картину по Маленьким трагедиям Пушкина, увлекшим его запредельностью тем и сюжетов. Летом 1972 года, заметив у него на письменном столе английскую книгу о Гоголе, я стал листать, заглянул в именной указатель; увидев частые упоминания Пушкина, попросил прочесть мне наиболее интересные места. Григорий Михайлович прочел мне страницу, где говорится об отношении к Пушкину современной ему критики. По словам автора книги, выпячивая вопрос об аристократизме Пушкина, критика не сумела разглядеть

в нем «величайшего поэта своего времени, может быть, и всех времен, исключая Шекспира». Я заметил, что в наше время, пожалуй, и бесплодно рассуждать, кто выше — Шекспир или Пушкин, настолько каждый из них являет собою недосыгаемый образец. В конце концов Григорий Михайлович остановил свой выбор на Гоголе, художнике, особенно ему близком гротескно-трагическим восприятием мира, написал сценарий, но, увы, нам не суждено увидеть его «Гоголиаду». Этот незавершенный сценарий по петербургским повестям Гоголя опубликован в журнале «Искусство кино» (1974).

Подобно всякому человеку большого дарования, Козинцев ушел от нас, оставив свое дело не доведенным до конца. Иначе не бывает, ибо каждое новое достижение и открытие большого таланта является вместе с тем ступенью к следующим, новым его достижениям и открытиям. К счастью, в Козинцеве сочетался выдающийся кинорежиссер с превосходным литератором.

Чего он совершенно не терпел, так это вялости и нудности изложения. Сам же предпочитал заостренную художественную форму, граничащую с гиперболой и шаржем, великолепно владел этими средствами, что, по-моему, и объясняет его пристрастие к Гоголю. Каждому фильму Г. М. Козинцева сопутствует книга, с ним связанная. Рядом с фильмом «Гамлет» возникла книга «Наш современник Вильям Шекспир», а рядом с «Королем Лиром» — «Пространство трагедии». Эти его книги — анализ шекспировских трагедий, а в связи с этим и собственных творческих установок, но одновременно и увлекательный рассказ о создании этих фильмов — значит, и о самом себе, как и воспоминания об интересных людях, с которыми пришлось встречаться ему на своем пути, а то и работать вместе. Тут и Мейерхольд, и Шостакович, и Эйзенштейн, и Питер Брук, и Анна Ахматова, и Борис Пастернак, и Юрий Тынянов, и Виктор Шкловский, и многие другие.

Фильмы Г. М. Козинцева всегда резко акцентированы. В «Гамлете», например, монолог «Быть или не быть», центральный для этой трагедии, явно приглушен, и получилось, что ударным оказался монолог о флейте.

Одно время Григорий Михайлович мечтал поставить в кино «Братьев Карамазовых» Достоевского, и я помню, с каким упоением говорил он о том, какое место отведет эпизоду с *провонявшим старичком*, т. е. умершему Зосиме, запах от тела которого так удручающе подействовал

на Алешу Карамазова. Я не совсем согласен с такой установкой, но это уже другой вопрос.

Переноса на экран величайшие произведения мировой литературы, Г. М. Козинцев ненавидел слово «экранизация». Поставленный им «Гамлет», разумеется, остается верным духу подлинника, — это шекспировская трагедия, которую творчески преобразил Козинцев, выразив в ней свое мирозерцание, поставив проблемы своего века.

С годами он все более отдавал предпочтение так называемым авторским фильмам, в которых кинорежиссер полный хозяин, располагает всеми возможностями для реализации своих художественных принципов. В фильмах по Шекспиру Козинцев — и режиссер, и автор сценариев. Здесь он предстает перед нами художником обостренной совести. Он и далее развивался в этом направлении, в чем убеждаемся, читая его записи, связанные с замыслами фильмов об уходе Толстого, а также по петербургским повестям Гоголя. В этом же русле двигалась его мысль, когда намеревался он поставить фильм по Маленьким трагедиям Пушкина.

Я не знал Козинцева в его молодые годы. Мы сблизились примерно в середине 50-х годов, когда нам обоим было по пятидесяти. Это памятное для нас время. Хотя наша с ним жизнь шла уже к закату, но как бы и заново начиналась. Несмотря на то что Григорий Михайлович продолжал ставить фильмы по Сервантесу и Шекспиру, мысль его в те годы перемещалась в сторону классиков русской литературы — Пушкина и Гоголя, Толстого и Достоевского. Чрезвычайно интересен записанный Григорием Михайловичем разговор с Ахматовой о Шекспире. Ахматова не верила, что пьесы Шекспира написаны человеком, носившим это имя. Напротив, Козинцев не сомневался в подлинности имени Шекспира, в том, что именно он, а не кто-либо другой написал «Гамлета» и «Отелло», «Ромео и Джульетту» и «Короля Лира». Но когда Анна Андреевна высказала свои сомнения, при этом весьма горячо, Григорий Михайлович несколько растерялся, судя по всему, не вступил с ней в спор. «Я скис», — пишет он, воспроизводя разговор с Ахматовой. Интересно, что несколько дней спустя, рассказывая мне об этом эпизоде, он безобидно комиковал, передавая ахматовскую манеру, с какой она, горячась, разговаривала. Но это лишь психологическая подробность. Главное: ставя фильмы по Шекс-

пиру, Козинцев, видимо, мало задумывался над особенностями личности Шекспира, над тем, как она отразилась в его произведениях. В. Г. Козинцева, вдова Григория Михайловича, рассказала мне, что в архиве ее мужа сохранилось немало заметок по поводу биографии Шекспира. Это, однако, не меняет дела. Разумеется, Козинцев знал о Шекспире все, что известно о нем. Думал о его жизненной судьбе, но все-таки не искал отпечатков личности создателя «Гамлета» и «Короля Лира» в этих, как и в других его созданиях. Хотя, как мне помнится, он был не знаком с замечательной книгой Георга Зиммеля о Гёте, где высказывается весьма аргументированная мысль об отсутствии связи личности Шекспира с особенностями его творчества, он тем не менее придерживался этой же мысли. Из одного этого видно, какая эстетическая пронизательность была ему свойственна. Правда, теоретически я не во всем согласен с Зиммелем. Всякое искусство лично, ибо где нет личности, там отсутствует и творчество. Однако мир Шекспира слишком пестр и разнообразен, что невероятно затрудняет приведение его к единому корню. С Гёте, Толстым и Достоевским куда проще. Но вот Пушкин напоминает Шекспира, и не случайно Гоголь, вероятно наиболее глубоко проникший в сущность пушкинской поэзии, решительно отказался установить, как отразилась в ней личность самого Пушкина. Мне не представляется позиция Гоголя во всех отношениях бесспорной и не требующей развития и уточнения. То же предельное художественное совершенство пушкинских произведений, о которых столь сильно, горячо и красиво говорится у Гоголя, резко выделяет Пушкина среди других гениальных поэтов мира. С Зиммелем спорить труднее — прежде всего из-за скудности и спорности наших сведений о Шекспире. Но нельзя упускать из виду, что Козинцев находился на уровне самого современного и самого научного понимания Шекспира, внося в это дело свой неоценимый вклад.

Среди записей Козинцева, кажется конца 40-х годов, встречается такая: открыть Пушкина куда труднее и важнее, чем открыть Джойса. Запись не случайная, — напрстив, стержневая. Весь накопленный духовный опыт и возросшее на Шекспире мастерство Козинцев надеялся полностью реализовать, ставя фильмы по произведениям русских писателей, а также и о них самих. Естественно, он нуждался в общении с исследователями русской

литературы. Как жаль, что я не вел записей разговоров с Козинцевым.

Читая сейчас «Гоголиаду» Григория Михайловича Козинцева, вспоминаю годы наших общений с ним. Не закончив еще «Короля Лира», он был уже захвачен замыслом картины об уходе Толстого. До чего это странно и поразительно, — ведь «Король Лир» как раз та пьеса, разбор которой Толстой положил в основу своего развенчания Шекспира. Почему же от «Короля Лира» Козинцева потянуло к Толстому? Как-то случилось так, что мы ни разу не говорили с ним на эту тему. Теперь же мне кажется, что в таком парадоксальном переходе от Шекспира к развенчивающему его Толстому была своя закономерность. Не потому ли поводом для нападков Толстого на Шекспира послужила шекспировская трагедия о короле Лире, что Толстой почувствовал некоторую общность с этим королем? Ну, хотя бы отчасти.

Я сказал, что в последние годы своей жизни Козинцев строил свои творческие планы, ориентируясь на русскую литературу и выдвигая на первый план ее создателей. Природа искусства едина, однако в разных странах и в разное время по-разному проявляет себя. Западноευропейская литература, хотя там были Паскаль и Руссо, — предельно самовзыскующие художники, не знала ни своего Гоголя, ни своего Толстого, иными словами — художников, переживших величайшие духовные катастрофы. Руссо в своей «Исповеди», всячески клеймя себя, тем не менее говорит о себе, как о лучшем из всех людей, когда-либо живших на земле. Между тем последний замысел Достоевского называется «Житие великого грешника». А разве Толстой способен был когда-либо, особенно в старости, назвать себя лучшим человеком?

Рая никогда не было на земле. Абсолютное совершенство человека, тем более всех людей невозможно, немислимо. Мир всегда был переполнен злом. Тем более жаждал красоты и добра. «Красота спасет мир» — эти слова Достоевского ныне звучат как девиз, объединяющий умы и сердца современных людей в их лучших устремлениях. Но таков вообще пафос всей русской литературы, а не одного Достоевского.

Козинцев прекрасно чувствовал душу русской литературы, думал ли он над Пушкиным, Достоевским, Толстым или Гоголем, по всей видимости самым близким ему из гениальных русских писателей. Я не сомневаюсь, что чл-

татель «Гоголиады» Козинцева по-новому увидит Гоголя, лучше и глубже поймет его великое значение для всей нашей истории и современности.

Муки художника были в достаточной мере известны Козинцеву.

«Наивные люди предполагают, что фильм править очень легко: удалить все плохие места и оставить только хорошие.

Счастливые люди художники: никто не предлагает им отрезать двенадцать сантиметров сверху справа, переписать каблук ботинка и изобразить на заднем плане корову.

Чужие вкусы, симпатии и антипатии существуют вокруг живописного полотна. Они не могут влезть внутрь его.

Способность вызывать ассоциации. Глубинный слой этих ассоциаций.

Верхний слой.

Шекспир боролся с феодализмом.

Гоголь обнажал язвы крепостнического общества, но под заглавием «Мертвые души» написал: «поэма».

Казалось бы, с годами должно прибавляться умение, мастерство и, главное,— уверенность. Получается же обратное...

Получается так: начинаешь с непосредственности, далее следует сознательность, все растущая рациональность. Потом и происходит подведение черты: либо вновь возникшая, уже совсем на иной основе, непосредственность (под которой в снятом виде грунт, знание...), либо все более и более становящаяся сухой рациональность вместе с остановившимся на каком-то этапе развитии мастерства, превращающегося в надоедающий набор штампов, из-за трусливого (а может быть, и ленивого) стремления попробовать еще и еще раз применять те же приемы, которые когда-то принесли удачу, пользовались успехом.

Тут дело не только в *развитии таланта*, но и в *образе жизни*, в *тренировке совести*, в *искушениях*, которые удалось, или не удалось, преодолеть».

Это великолепно сказано. Лучше не скажешь, если захочешь определить: к чему должен стремиться художник.

Нас теперь все больше интересуют великие писатели и как люди. В самом деле, художественное творчество —

дело человеческое. Но в таком случае мы должны задумываться и о собственных человеческих качествах, об их значении в нашей профессии, вообще в нашем деле. Вряд ли скверный человек может быть хорошим литературоведом. Расскажу об Н. К. Гудзии, литературоведе того же поколения, что Десницкий и Эйхенбаум. Это был замечательный человек, и роль его в развитии нашего литературоведения исключительна.

Вот мой краткий набросок портрета Н. К. Гудзии.

Его тяготила всякая вражда

Книги Н. К. Гудзия я, разумеется, знал еще со студенческих лет, но с ним самим познакомился лишь после войны. Это произошло, очевидно, в 50-м году и по желанию самого Николая Калиниковича. Помню, как однажды М. П. Алексеев, вернувшись из Москвы, передал мне привет от Николая Калиниковича и приглашение зайти к нему, когда буду в Москве. Мы вскоре увиделись. Он подарил мне на память об этой первой встрече одну из своих книг. Случилось так, что у нас сразу установились добрые, сердечные отношения. В те времена, бывая довольно часто в Москве, я почти всякий раз звонил Николаю Калиниковичу и заходил к нему. У нас было много общих тем. Началось, конечно, с Толстого. Но Николай Калиникович был ученым поразительного кругозора. Его интересовало все на свете. Письменный стол его всегда был завален только что вышедшими книгами, присланными самими авторами. Он всегда интересовался и тем, что я делаю. О некоторых моих книгах он и в печати одобрительно высказался. Как литературоведов, я думаю, нас мало что сближало, но по-человечески, несомненно, мы симпатизировали друг другу.

Гудзий был ученым энциклопедической широты. Но его личные, человеческие качества имели не меньшее значение для нашей науки. Я не знаю другого человека, который сделал бы столько для сохранения или установления «чистоты нравственных отношений» в нашей литературной среде. Я думаю, не надо разъяснять, как это важно для всех нас. Интерес Николая Калиниковича к людям был удивителен. Он знал всех, и его знали все. Но, конечно, не всех литературоведов он знал лично. И не было такого случая, чтобы он не спросил меня о том или ином

литературоведе, с которым еще не успел познакомиться. Разговаривать с ним на эти темы было не так просто. Он неизменно задавал один и тот же вопрос: «Это порядочный человек?» Для него это было основное мерило.

Мне пришлось несколько раз участвовать в научных дискуссиях, в которых принимал участие и Николай Калининвич. Одно его выступление особенно запомнилось. В Москве в ИМЛИ обсуждался проспект истории русской литературы в трех томах. Авторы проспекта делали акцент на изучение литературного процесса, оставляя в тени вопрос о личности писателя, о единстве и целостности ее. Николай Калининвич выступил с резкой критикой проспекта. Он говорил, что если не будут объяснены, например, Пушкин и Толстой, как исключительные индивидуальности, то останутся необъясненными и их гениальные создания. Вот его подлинные слова: «Пушкин — чудо, Толстой — чудо, а вы хотите все разложить по полочкам, разделить по десятилетиям». Говоря так, он, разумеется, вовсе не призывал к отказу от изучения закономерностей.

Или другой пример. Это уже разговор за чайным столом. Николай Калининвич спросил меня, как я отношусь к картине богослужения в «Воскресении» Толстого. Вопрос был неожиданный, и я не понял, чего хотел от меня Николай Калининвич. Тогда он сам ответил на свой вопрос, сказав, что ему не нравится все это описание. Нельзя, говорил он, издеваться над обрядом только потому, что это обряд, ибо всякий обряд условен, но за этой условностью скрываются истинные человеческие чувства. В данном случае я не мог согласиться с Николаем Калининвичем, ибо дело здесь не в обряде, как я думаю. Но для меня сейчас не так важно, кто из нас прав, а кто неправ. Этот пример для меня важен в другом отношении. Из него видно, что в любом художественном произведении Гудзия интересовало прежде всего человеческое содержание, уважение писателя к человеку, к людям, которых он изображает, к их достоинству.

Н. К. Гудзий не умел и не хотел скрывать ни своих симпатий, ни антипатий. Необыкновенная доброта и сердечность сочетались в нем с исключительной придирчивостью, даже суровостью. Чего он больше всего не терпел в людях — так это неискренности и конъюнктурщины. Я знаю немало случаев, когда он людям говорил в лицо

о них самих не такую уж приятную правду. Но и эти люди тянулись к Н. К. Гудзию, потому что хорошие отношения с Гудziem могли быть украшением каждому из нас.

Придирчивый к другим, он был чрезвычайно требователен и к самому себе. Можно лишь позавидовать тому спокойствию и достоинству, которые он всегда находил в себе, когда критиковали его самого. Расскажу лишь один случай. Появилась его статья по поводу «Войны и мира». Он склонялся к мысли, что окончательный текст этого романа тот, в котором изъяты французский язык и исторические отступления. Приехав в Москву, я, как обычно, позвонил Николаю Калининичу. Он тоже, как обычно, пригласил меня к себе домой, но тут же спросил, читал ли я его статью по поводу «Войны и мира» и если читал, то как отношусь к ней. Я сказал, что зайду к нему, если он не будет говорить со мной о своей статье, так как я не согласен с ней, но не вполне подготовлен, чтобы спорить с ним. Он несколько раз побуждал меня, чтобы я выступил с возражениями, но я так и не собрался: чувствовал, что не надо.

Я знаю случаи, когда Николай Калининич хлопотал о напечатании статей, направленных против него. Он не считал, что в споре последнее слово должно остаться за ним.

Его тяготила всякая вражда. Он не хотел быть причиной огорчений даже для людей, которым не мог симпатизировать. Мне известно несколько подобных случаев, но об одном хотелось бы рассказать. Последний раз я видел Николая Калининича за полтора месяца до его кончины. Он был в плохом состоянии. И вполне понимал это. Он рассказывал мне о передаче своей библиотеки Московскому университету. Вспоминал своих старых знакомых — и живых и отошедших. Много говорил об одном литературоведе более старшего поколения, чем он сам. В свое время, и очень долго, у них были добрые отношения, потом испортились, затем совсем оборвались. Он советовался со мной, какой ему избрать путь для примирения.

Он пробуждал в нас добрые чувства и справедливые наклонности. Он был достойнейшим среди нас, и если мы его так любили и так чтим его память, то значит такое это дорогое для нас качество — достоинство человека.

Если искусство целительно и искупительно, то почему же оно, столько веков и тысячелетий существуя, не доводит до конца своего целительного и искупительного предназначения? На это можно сказать: человек так устроен, чтобы преодолевать свои несовершенства. Каждое поколение встречается с новыми задачами, трудностями и проблемами, возникающими в историческом и психологическом процессах. Естественно, у людей, народов, человечества в целом возникает острое желание как можно скорее и эффективнее разделаться со столь живучим злом. Этим и объясняются крайности в развитии искусства, часто столь характерные как раз для гениальных художников. Так было у нас с Гоголем, с Толстым и с Достоевским. Гоголь не смог написать второго тома «Мертвых душ», вступив на путь морализирующего творчества, Толстой и Достоевский, каждый на свой лад, совершали тот же грех, хотя тому и другому удалось избежать краха, сломившего Гоголя.

Лишь один Пушкин, достигая предела в художественных изображениях, решительно вторгаясь в область морали, ни в чем не поступался искусством — напротив, поднимался к новым художественным вершинам. Ни на что не закрывал он глаз, ни от чего не отворачивался, а цельность и органичность его художественного мышления ни в малейшей мере не нарушались.

Пушкин остается самим собою и осуждая себя. Так стихотворение «В часы забав иль праздной скуки...» является как бы отрицанием несколько ранее написанного стихотворения «Дар напрасный, дар случайный...». Белинский счел не характерным для Пушкина стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...», чуждым его пафосу. На самом деле в том и в другом стихотворении перед нами один и тот же Пушкин, подтверждающий тем самым, сколь многоликой может быть душа гениального художника, тем не менее остающаяся единой и всюду верной себе. На мой взгляд, мало чего стоит и самая изощренная интерпретация, если не принимается во внимание личность творца, утверждающая себя и в самоосуждении.

Между прочим, на примере Пушкина мы с особенной наглядностью убеждаемся в трудности нашей профессии. Пушкин трижды, по разным поводам, приступал к статье о Баратынском (1827 год, затем 1828, наконец, 1830 или

1831), но так и не довел работы до конца. Последний набросок начинался следующими решительными, даже категорическими утверждениями, что вообще характерно для Пушкина как публициста и критика: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален — ибо мыслит».

Пушкину не удалось закончить статьи о Баратынском. Он мог позволить себе такое. Для критика же нет иного исхода, как, взявшись судить о чем-либо, завершить свое суждение. Это одна из причин, почему критика часто более прямолинейна в своих литературных умозаключениях.

Как и всякий человек, художник наделен своей единственной судьбой. В искусстве он открывает свое, следовательно, и своими особыми средствами, независимо от уровня мастерства. Достоевский шел к вершинам не как Толстой, а Толстой иначе, нежели Достоевский. Тут имело место взаимное обогащение, но и взаимная борьба. «Соревнование питает таланты», — сказал один античный мудрец. Но, к сожалению, как в наше время мало помнят об этом!

Творчество — всегда мука. Истинный художник, как бы ни были велики его предшествующие достижения, всякий раз, приступая к новому произведению, как бы начинает опять с самого начала. «Анну Каренину» Толстой писал труднее, чем «Войну и мир». Достоевскому всегда чудилось, что в следующем своем романе он наконец вконец обнаружит свой гений, чего якобы не удалось в только что законченном. Не случайны его обращения к одним и тем же проблемам. Гениальное художественное произведение — это единожды воспроизведенный отрезок человеческой жизни, ограниченный временем и местом, как вобравший в себя определенные черты вечности, — и у каждого великого художника *особенный*.

Я решительно не могу согласиться с Эренбургом («Перечитывая Чехова»), что Чехов более честен, правдив и совестлив, чем все остальные гениальные писатели. Фильмы по Чехову — тоже и фильмы о Чехове, а преподносить Чехова как художника, превзошедшего всех гениев мировой литературы честностью, правдивостью, совестливостью, стигнуть не было бы указанием на его особенности, ему одному принадлежащие. А кем же являются остальные?

Исполнительское искусство, как театр или кино, носит

более массовый характер, чем искусство первичное, как живопись или литература. Рафаэля или Рублева каждый смотрит сам по себе, как это происходит с чтением романа Толстого или стихов Пушкина. В кинозале, как и в театре, рядом с вами сотни людей. И режиссеру приходится принимать более простые решения, чем живописцу или писателю. Более простые — значит и более определенные. Мне не случайно вспомнилась статья Эренбурга о Чехове, которая, на мой взгляд, страдает излишней категоричностью, против которой восстает сама природа искусства. С этим обстоятельством следовало бы в большей степени считаться нашим художникам-интерпретаторам, тем более критикам, ибо в критике масса возможностей для истолкования произведений искусства во всей их многогранности.

Искусство загадочно, поскольку по природе своей оно не однозначно. Это в особенности относится к гениальным произведениям. С точки зрения формальной, вообще элементарной логики, гений редко сводит концы с концами. Он более стремится проникнуть в суть жизни, чем дать рецепт, каким образом избавить ее от недостатков и какой станет она через десять, пятнадцать или пятьдесят лет. Служа своему времени, такой художник работает на вечность. Попробуйте отыскать у Пушкина указания, как вести себя в повседневной жизни. Порою его стихи в житейском отношении даже несколько двусмысленны, хотя бы заключительные строки «Евгения Онегина»:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина...

Что это? Согласно формальной логике, апология преждевременной смерти. Но такой вывод — чепуха, бред. Перед нами апология праздника жизни, однако наполненная трагическим смыслом. Или гимн Чуме:

Итак, — хвала тебе, Чума...

Ясно же, Пушкин поет хвалу человеку, а не Чуме, но при этом Чума совсем не случайная гостья...

Я не раз говорил об историзме в художественном творчестве. По-моему, это не что иное, как влечение к прозрениям смысла человеческого существования. Этим влечением проникнута вся русская поэзия, унаследовавшая его от Пушкина. В «Стихах, сочиненных ночью во

время бессонницы», он вспоминает отошедший день, вернее всю прожитую жизнь, о которой говорится, что это «мышья беготня». Пушкин допрашивает тревожную тайну ночи:

От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

В подражание Пушкину и Фет написал стихотворение о беседе с ночными призраками, однако погруженное в самые недра его собственной поэтической стихии. Тема о смысле бытия, начиная со своего собственного, присутствует в каждом пушкинском стихотворении. Вершины своей она достигает в знаменитом «Воспоминании», также, если не сочиненном, то обдуманном и навеянном ночью — «Когда для смертного умолкнет шумный день...»

Ночные стихи — явление обычное для больших поэтов. Они потому пишутся ночью, что, оставшись наедине с собою и сбросив с себя бремя дневных забот и обязанностей по отношению к другим людям, поэт с беспощадным пристрастием вглядывается в себя, подвергая строгому суду. У человека всегда найдутся основания для этого. Конечная цель поэта в его ночных, наиболее покаянных, стихах не в самоказни, хотя он и решительно идет ей навстречу. Высшая поэтическая самоказнь, как мы хорошо знаем из истории поэзии, — и высшая награда для поэта. Тут важно именно то, чтобы причины для самоказни были основательными, ни в коем случае не головными. Тогда мы видим перед собою действительно страдающее лицо, и в страданиях, однако, находящее исцеление, таким образом и достигаются поэтические, вообще художественные вершины, иным путем не достижимые.

Великий мастер на ночные стихи был Тютчев.

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами...

(«День и ночь»)

Кто из больших художников не мечтал подняться к неведомым еще вершинам, конечно же, и неведомыми тропами, иначе они ведь будут чужими, уже открытыми. Исследуя собственную личность в собственном же творчестве, художник одновременно выясняет достоверность своих

признаний. Ибо в самом творчестве заложена потребность творца в критическом отношении к собственному творчеству.

Понятно, что литературная критика — ровесница литературы. Я не склонен к строгому различению критики и литературоведения, хотя по своему опыту являюсь литературоведом. Не забудем, что Белинский называл критику движущейся эстетикой. Он же сочетал в себе критика и литературоведа, так как цикл его статей о Пушкине относится к литературоведению даже в нашем смысле. Различие между критикой и литературоведением не в методе, а в методике, не в предмете, а в материале одного и того же предмета, не в общей цели, а в конкретных, применительно к обстоятельствам, задачах.

Отрыв от современной советской литературы, несомненно, нанес ущерб всем нам, литературоведам. Постепенно в литературоведение вносился элемент, сближающий его, говоря грубо, с музееведением. Слишком резкий водораздел, проложенный между литературой прошлого и сегодняшним днем, внес в литературоведение такие болезненные явления, как формализм и вульгарный социологизм. На великие художественные ценности, к какому бы времени ни относилось их создание, недопустимо смотреть как на нечто, не имеющее отношения к переживаемой нами ли, другими ли поколениями эпохе. Собственно литературная критика, если говорить прямо, в свою очередь, ослабляла силу эстетического анализа, оценивая советскую литературу более за ее идеологические качества. И это не могло быть иначе, поскольку анализ строился, в известном смысле, на противопоставлении ее классике, как возникшей на чуждой нам социально-исторической почве. Таким образом, несли мы утраты на том и на другом фланге.

Ныне ощущаемое сближение критики и литературоведения — факт, несомненно, положительный. Критика более литературна, в сравнении с литературоведением. Но дело не обходится без казусов. Недавно появилась статья, по-видимому, еще не очень опытного автора, в которой проводилась мысль, что дело критики — открывать новые красоты в искусстве, а дело литературоведения — заниматься изучением красот, давно или недавно, но все-таки уже открытых. По-моему, несколько несуразная мысль. Как будто открывать красоты в искусстве можно, не изучая их, а изучать — не открывая в них новые достоинства.

Такое утверждение возможно, если сводить *изучение* к популяризации. При этом слова Пушкина о критике, что она обязана «открывать новые красоты», и свое соображение о литературоведении, что в его обязанность входит изучение открытых красот, автор уравнивает между собою. Но кому ныне не ясно, что у наших классиков, Пушкина или Гоголя, Толстого или Чехова, немало еще не открытых красот,— им нет и не будет конца.

Я же говорю о Белинском, Чернышевском и Добролюбове, сочетающих в себе качества критиков и литературоведов, как мы теперь понимаем тех и других, т. е. одновременно и открывавших и изучавших новые красоты в искусстве. Но вот Лев Толстой — для него всякий пишущий о литературе или вообще об искусстве есть критик. К критике у Толстого было подозрительное отношение,— он вообще большей частью отрицательно высказывался о ней, доказывал ее ненужность, главным образом на том основании, что истинные произведения искусства не поддаются истолкованию, а поскольку критики берутся за это дело, неизбежно извращают их. Сам же, однако, написал множество литературно-критических статей, да и знаменито-парадоксальный трактат «Что такое искусство?» Значит, находил возможным для себя давать свои объяснения искусству и художникам.

Наладки Толстого на критику связаны с тем, что он не находит в критических статьях отражения личности, жизненных позиций и мнений критиков. Почему и ополчается на авторитеты. Его возмущает безличная, значит, схематическая критика, как бы ни была она умна. От критика, как и от художника, требует Толстой не только его собственной точки зрения, но и заинтересованности в ней, как в соответствующей его личному душевному и духовному складу. Это относится равно как к литературоведам, так и к критикам. Что греха таить, литературоведы часто создают себе репутации, насыщая свои книги и статьи многочисленными фактами. Разумеется, это их прямая обязанность, и кто из них делает это лучше и талантливее других — действительно заслуживает всяческого поощрения. В разное время опубликованные статьи поэтессы Анны Ахматовой о гибели Пушкина и с чисто фактической стороны представляют собою образцовое литературоведение, одновременно являясь и *литературой*.

Призвание критика — судить других. Что и гово-

рять — тяжкая обязанность. Чтобы нарушать заповедь «не судите, да не судимы будете», надо твердо помнить ее. Критика, в свою очередь, исповедальна, как литература, хотя разница здесь и весьма ощутимая. Неизвестно, правда, кто в более выгодном положении оказывается. Писатель по крайней мере может спрятаться за своих героев, а критик остается лицом к лицу с читателем, ничем не прикрытый, кроме своих собственных убеждений, знания своего дела и предмета, о котором идет речь, а также безупречной открытости и непредвзятости своих суждений.

Я вовсе не призываю критиков превращать свои критические статьи в исповедальные монологи. Хочу только сказать о невозможности анализа без самоанализа, а критик только и делает, что анализирует, при этом на виду у всех.

Наши интерпретации не относятся, однако, к сфере «перефункционалирования», как говорил Брехт, этим делом занимаются те, кого мы называем исполнителями.

Перенесение романа на театральные подмостки или на киноэкран является навязыванием роману чужой функции. Как бы там ни было, он предназначен для чтения. Личность автора в романе часто много важнее его персонажей. Без авторского повествовательного текста герои, например «Войны и мира», теряют, может быть, большую и лучшую половину своего духовного содержания. С героями Достоевского это не происходит, ибо в основном они сами же и раскрывают свою сущность. Поэтому я считаю, что Достоевский доступнее, чем Толстой, для кино и театра, но требует, чтобы его героев играли выдающиеся, а то и гениальные актеры. Труднее всего представить на сцене театра или в кино произведения Пушкина: ввиду предельного художественного совершенства они абсолютно не поддаются никакому пересказу, не говоря уже о том, что пушкинские герои часто причастны к событиям, намного превосходящим их природу или вообще ей не соответствующим. Это в особенности видно на примере Гринёва в «Капитанской дочке», Евгения в «Медном всаднике», да и Германпа в «Пиковой даме».

Берясь за то, чтобы переложить великий роман языком и средствами кино, режиссер обязан сознавать, что он создает новое произведение искусства, по своим художественным достоинствам отнюдь не равноценное литературному источнику. Я говорю о фильмах, поставленных

именно по великим романам. Японский режиссер Акира Куросава безусловно не рассчитывал в своем фильме по «Идиоту» Достоевского сравняться с Достоевским. Но Куросаве удалось создать замечательный фильм. Он увидел свою родную Японию глазами гениального русского писателя. С другой стороны, мы видим в фильме Куросавы духовное родство столь различных народов, как русские и японцы. Надо сказать, Куросава перенес действие романа Достоевского в Японию периода после второй мировой войны. Аналогичным путем пошел знаменитый итальянский режиссер Висконти, ставя фильм по повести Достоевского «Белые ночи».

Нашим кинорежиссерам есть чему поучиться у выдающихся мастеров зарубежной кинематографии.

Великие произведения искусства, однажды созданные, созданы навсегда, в дальнейшем не подвергаются никаким изменениям, потому что в них современность тождественна вечности. Неудивительно, что с веками, теряя остроту конкретных ситуаций, они еще в большей степени обнаруживают свою предназначенность для последующих веков. В «Антигоне» или «Гамлете» царское происхождение героини и героя воспринимается нами как некая условность, но тем яснее обнаруживается их общечеловеческая значимость. Иное происходит с интерпретациями, пускай ставшими классическими. По телефильму «Леонардо да Винчи», поставленному в основном по классической работе Вазари о художнике Ренессанса, мы в этом вполне убеждаемся. Тогда как Леонардо не нуждается ни в прибавлении, ни в убавлении, его великолепный интерпретатор предстает перед нами лишь как один из этапов и вариантов постижения интерпретируемого художника. То же можно сказать о получивших всемирное признание работах Винкельмана, посвященных древнегреческому искусству.

Интерпретации — реальная историческая жизнь искусства, потому и неизменные спутники ее. Отсюда значение интерпретаций, по которым мы так же судим об ушедших поколениях, как и по самому искусству. Представьте себе, что такой суд не минет и нас.

Современное и вечное

И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежими и вечно юны.

Пушкин

Искусство всегда современно и действительно, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать.

Достоевский

1

Обычно человек привыкает к своему местожительству, где бы ему ни приходилось жить. Это драгоценное слово — «*дома*». Представьте себе, я не могу привыкнуть к Ленинграду, хотя живу в этом городе уже более сорока лет. Правда, тут, несомненно, имеет значение тот факт, если угодно фактор, что я приехал в Ленинград почти тридцатилетним. Но другие факторы представляются мне более решающими. Ленинград принадлежит к небольшому числу прекраснейших городов мира. С красотой же трудно свыкнуться, сколько б ты с ней ни общался. Между прочим, мне представляются исключительно тяжелыми обязанности экскурсоводов: не утрачивают ли они чувства дистанции, скажем, по отношению к Тициану или Рембрандту, вода ежедневно экскурсии по Эрмитажу и объясняя смысл их великих творений, как правило, на общедоступном языке? Не входит ли у них это в привычку? Но привыкнуть к красоте — не значит ли перестать удивляться ей? Как говорится в «Евгении Онегине»:

Привычка свыше нам дана:
Замена счастью она...

Счастье невозможно без удивления, хотя и неравнозначно ему. Перестать удивляться — перестать быть счастливым.

В Париже я провел свыше полутора месяцев, я прошел, как говорится, своими собственными ногами по его знаменитым бульварам и площадям, улицам и улочкам, набережным и мостам множество раз, стараясь как можно больше впитать в себя впечатлений от многократно увиденного. Нелепо было бы доказывать превосходство Ленинграда над Парижем в смысле красоты, как это иногда делается. В Париже имеются красоты, которые и не снились Ленинграду, такие как Нотр-Дам, Сен-Шапель, с их фантастической готикой и ослепительными витражами, как Большие бульвары, Латинский квартал с Сорбонной, улочки квартала Марэ, где нередко в стены противоположных домов упираются перекладины, дабы они не обрушились друг на друга. И т. д. и т. п. Но зато гармоничность архитектурных ансамблей нашего города, строгость и стройность его линий, доступность для глаза, почти из любого положения, всех его невообразимых силуэтов, поражает иностранцев с такой силой, что они тут же готовы признать превосходство Ленинграда и над Парижем, и над Римом. Помню: с одним моим знакомым парижанином мы шли по улице Чайковского, свернули на Фонтанку, подошли к мостику через нее, и он, увидев перед собой сначала Летний сад, с его павильонами, каких нигде больше не увидишь, потом, переводя взгляд налево, Михайловский замок, с его позолоченным шпилем, вонзенным в небо, наконец, на левой стороне Фонтанки расположенные по изогнутой линии особняки, гордые в своей строгости, замыкающиеся колоннадой б. Екатерининского института (теперь здание Публичной библиотеки), — да, так, взглянув на все на это, мой парижанин воскликнул: *это вам не Париж!*

Я не знаю, привыкают ли парижане к Парижу, как к своему местожительству. Впрочем, припоминаю разговор с одной знакомой парижанкой примерно на эту тему где-то во второй половине мая 1967 года, во время моего первого пребывания в Париже. Наступало лето. Начинался отъезд парижан в курортные и дачные места. Моя знакомая была рада этому. Она сказала: я наслаждаюсь Парижем и чувствую его *своим*, когда он становится полупустым. Я спросил ее: а туристы? Она ответила: они мне не мешают, ведут себя, как на любовном свидании,

в полузабытьи, приехав, думают уже об отъезде — люблю за ними наблюдать, так как от этого Париж еще больше мой.

Насколько я уловил, Париж не настаивает на своей красоте. Между тем наш город непрестанно напоминает о ней, пользуется для этого всяким случаем. Всмотритесь в изгибы его улиц, благодаря чему становятся издали видными выделяющиеся своей архитектурной формой здания (например, церковь на Владимирском проспекте, видная с Невского проспекта). Остановитесь на пересечении улиц, — к примеру, улицы Гоголя и Дзержинского: поворачивая голову то в одну, то в другую сторону, вы задержите взгляд сначала на квадратной колоннаде Адмиралтейства, увенчанной золотой иглой, воспетой Пушкиным, потом, когда бросите взгляд прямо вперед, ему преградят путь углы старинных особняков на Исаакиевской площади, которая тут же в вашем воображении предстанет во всех своих причудливых очертаниях, с возвышающимся над нею золотоголовым Исаакием. Или подойдите к Медному всаднику — на той стороне Невы выстроены в фантастическую шеренгу, от Кунсткамеры до Академии художеств, здания, будто соревнующиеся между собою по своей красоте. На пути к Финляндскому вокзалу или от него, поднявшись на горбину моста, вы всякий раз, почти не веря себе, причем на довольно далеком расстоянии, снова и снова будете любоваться пятиглавием Смольного собора.

Наш город не случайно настаивает на своей красоте, всячески подчеркивает ее. В сравнении с Парижем, тем более Римом, который принято называть вечным, Ленинград является молодым городом. А между тем он смотрит на нас глазами вечности куда более престально, чем его собратья, несмотря на то что те во много раз старше его, — скорее именно благодаря этому.

В известном смысле красота нашего города заимствованная, тем не менее насквозь национальная, вобравшая в себя веками накопившиеся у нашего народа представления о красоте. Недаром говорят, например, о «русском барокко», а не о «барокко в России». Воздвигая Петербург, как и его окрестности, русские сплавливали достижения всеобщей архитектуры, в ее национальных вариантах, с русской национальной традицией. В статье «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь мечтал о такой улице в русском городе, вероятно в Петербурге, в которой

были бы здания и египетского, и греческого, и византийского стиля, разумеется, «в новом костюме». Такую улицу не создал Петербург. Ну, а разве все это уже не отразилось к тому времени, когда Гоголь писал свою статью, в архитектуре, например, Царского Села и Павловска, воспетых Пушкиным? И разве мы теперь не гордимся Екатерининским и Павловским дворцами, как созданиями русского архитектурного гения. Кстати, добрая половина б. Царского Села построена русскими архитекторами — Нееловым, Чевакинским, Стасовым и другими. Но они, как потом и Пушкин, русские до кончиков ногтей, прошли европейскую школу. И я спрашиваю: можем ли мы представить поэзию Пушкина без Лицея и царскосельских парков? Пушкину принадлежат слова: «Отечество нам Царское Село».

С Римом или Парижем было иначе, нежели с Петербургом, — в них несравненно больше архитектурной первозданности. Но наш город имеет перед ними ту выгоду, что он воздвигался по единому плану, тогда как Рим и Париж складывались более стихийно. Одним словом, в облике нашего города явственно проступает единый замысел единого творца:

Люблю тебя, Петра творенье...

Приведя эту пушкинскую строку в одной из своих записей, причем уже в поздние годы, Достоевский не то что вступил в спор с Пушкиным (этого вообще не случилось), но отметил, нашел нужным специально отметить, что совсем иначе относится к Петербургу — «Извините, не люблю».

Весьма примечательно: для Достоевского и *любовь* в то же время *нелюбовь*. Пушкин, если так можно сказать, апофеозный художник. Преклонявшемуся перед ним Достоевскому чужда была какая бы то ни было апофеозность, — даже и к красоте, на которую он возлагал миссию спасения мира. Разве только об одном Христе говорил он с апофеозом, но какой же это апофеоз, если и вера в Христа была для него сомнительной, ибо, по известнейшему его выражению, «жажда верить» в его душе тем сильнее, «чем более во мне доводов противных». Понятно, что реакция Достоевского на пушкинский апофеоз Петра не могла быть однозначной, как бы он ни боготворил Пушкина.

Как видите, тема о красоте Петербурга совсем не про-

ходная, напротив, коренная, для исследователей русской литературы, в особенности Пушкина и Достоевского. Рядом с великими европейскими литературами великая русская литература еще моложе, чем Петербург рядом с Римом и Парижем. А между тем проблемы красоты и вечности поставлены гениальными русскими писателями за период меньше ста лет с неменьшей силой и остротой, чем это сделали гениальные писатели Запада за много столетий, а то и за тысячелетия, если к западноевропейским культурам отнести древнегреческую и древнеримскую культуры, их породившие.

Все наши великие писатели имели своих учителей на Западе. Что касается Пушкина, то у него было их неисчислимое множество, начиная от мировых гениев всех времен и кончая даже второстепенными поэтами его времени. Пожалуй, в этом отношении к нему наиболее приближается Достоевский, самый преданный его последователь. Оба они, творчески преломляя сюжеты, мотивы и самый стиль непревзойденных и всемирно признанных литературных шедевров, в любом случае оказываются на их уровне — будь это Гомер или Данте, Шекспир или Гете, Байрон или Бальзак.

Опять сошлюсь на Гоголя, на его статью «О движении журнальной литературы». Поскольку статья эта напечатана в пушкинском «Современнике», я, следовательно, ссылаюсь и на мнение Пушкина. Гоголь упрекает Жуковского, Крылова и Вяземского, что они не сказали своего решительного мнения о русской литературе. Он придавал исключительное значение критике. «Для истории литературы она неопенима. Наша словесность молода. Корифеев ее было немного, но для критика мыслящего она представляет целое поле, работу на целые годы. Писатели наши отлились в совершенно особенную форму и, несмотря на общую черту нашей литературы, черту подражания, они заключают в себе чисто русские элементы: и подражание наше носит совершенно северообразный характер, представляет явление замечательное даже для европейской литературы».

Иначе сказать, русская литература приобрела всемирное значение по той причине, что она смело и решительно приобщалась к завоеваниям всемирного литературного процесса, а не замыкалась в национальной скорлупе. Все истинное национальное есть и всемирное, как и всемирным может стать только то, что успело стать вполне

национальным. Как говорил Моцарт: «...все, что было до меня, принадлежит мне». Пушкин тоже так мог бы сказать. В распоряжении гения вся мировая культура, иначе он не является глубоко значимой прибавкой к ней. Так же бывает и с народами, обладающими могущественными творческими силами. Их никто не обвинит ни в плагиате, ни в несамостоятельности.

Русская культура в целом отмечена знаком соперничества со всей мировой культурой, значит, с самыми различными национальными культурами. Потому в ней до такой степени заострены проблемы вечности, как имеющие постоянно актуальное значение. На первое место здесь следует поставить русскую литературу, в особенности Пушкина и Достоевского.

Вопрос о национальном и всемирном в русской литературе явился камнем преткновения для многих выдающихся русских критиков и писателей. Восхищаясь Пушкиным, как несравненным гением, Белинский, однако, в общем ограничивал его значение национальными рамками. Скорее это была общепринятая точка зрения. На пушкинских торжествах в Москве Тургенев оказался в двойственном положении, столкнувшись с этим вопросом: «название национально-всемирного поэта, мы не решаемся дать Пушкину, хоть и не дерзаем его отнять у него». Вот те на! Достоевский дал решительный бой Тургеневу: «в европейских литературах были Шекспиров, Сервантесы, Шиллеры...», но ни один из них не «обладал такой всемирной отзывчивостью, как наш Пушкин», в котором «заключается для всех нас, русских, нечто пророческое».

Краеугольный камень в понимании национального и всемирного значения Пушкина, стало быть и всей русской культуры, положил Гоголь, причем как в эстетическом, так и в историческом плане. Неразделимость этих двух аспектов восприятия гениальных художников, казалось бы, совершенно очевидна, хотя от этой позиции нередко отходят в сторону даже и выдающиеся умы, чему примером могут служить суждения о Пушкине Белинского и Тургенева. Точка зрения Гоголя поистине пронизательна: общечеловеческая природа пушкинского гения обрисована им как другая сторона национальной природы. Однако Гоголь споткнулся о четверостишие Пушкина «Не для житейского волнения...», поняв его слишком буквально, — как отказ Пушкина от какого бы то ни было.

вмешательства в общественный ход событий, предпочитая этому вмешательству звуки сладкие и молитвы. В действительности, согласно Пушкину, поэту до всего есть дело, но он настаивает на том, что поэт, действуя на любом поприще, не имеет права прибегать к иным средствам, кроме поэтических. Однако Гоголь ни понять этого, ни согласиться с этим не мог, считая художника непосредственно разрешителем гражданских вопросов.

Вся передовая русская критика, начиная с Белинского, отдавала предпочтение гоголевскому направлению перед пушкинским; тем самым она в какой-то мере поступалась эстетическими интересами ради общественных. А ведь они неразъединимы. Так называемые сторонники чистого искусства, напротив, признавали превосходство пушкинского направления над гоголевским. Правоту передовой русской критики фактически подтвердили своим творчеством все замечательные русские писатели после-пушкинской эпохи, хотя большей частью они были не в ладу с представителями передовой критики своего времени.

Без стремления к совершенству нет настоящего искусства, хотя совершенство, в высоком смысле этого слова, даже и большинству гениальных художников доступно далеко не в полной мере. Приведу замечательные слова Гоголя: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силе сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, чем налюбимейшая музыкальная опера. Что ни говори, но звуки души и сердца, выражаемые словом, в несколько раз разнообразнее музыкальных звуков».

Может быть, в этих словах Гоголя и заключен ответ на вопрос, почему Чайковский, как, впрочем, и Глинка, уклонялся от писания романсов на стихи Пушкина, отдавая себе отчет в том, что музыка звуков не в состоянии соперничать с музыкой слова. Пушкин признавал музыку совершеннейшим из искусств, и в этом смысле считал ее образцом и для поэзии, однако по общему значению ставил поэзию выше музыки. В ноябре 1823 года он писал Вяземскому: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту. Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился». Не зная этих слов Пушкина, Гоголь, как мы только что видели, писал о том же.

Гении сходятся друг с другом, и никак не стовариваясь.

В каждой пушкинской строке, исполненной высочайшей беспримесной красоты, одновременно присутствует столь же высочайшая живописная и смысловая красота. Отсюда такие, например, неотразимые пушкинские стихотворные формы и формулы:

И пусть у гробового входа
Младая будет жззть играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Лев Толстой, столь резко судивший о стихотворной речи, но и столь проникательно ощущавший красоту ее, неоднократно придирался к поэтическим пушкинским формулам. Ему казалось, что Пушкин несправедлив к природе, называя ее равнодушной. Но тут же Толстому пришлось согласиться с Пушкиным, как он почти всегда соглашался с ним сначала упрекая его в чем-то.

В истинной поэзии истина имеет то преимущество перед логической истиной, что она предельно наглядна. Значит, и доступна всем людям, независимо от степени их образованности. Иной вопрос — в какой мере. Будь поэт, поэзия которого действительно совершенна, и самым образованнейшим человеком своего времени, в своих взглядах на окружающий мир он близок самым обыкновенным людям, с их непосредственным отношением к миру. Пушкину это было свойственно, как мало кому из гениальнейших поэтов мира. По словам замечательного русского композитора Игоря Стравинского, ни одна страна в мире не знает такого интимного отношения к своему национальному поэту, как Россия к Пушкину, — даже немцы, при беспредельнейшей любви к Гёте, видят в нем одновременно и олимпийца, отделенного от них бездной своего все-таки надменного величия.

Европейцы открыли для себя русскую литературу неожиданно, как Колумб Америку, приблизительно сто лет назад. Шум был огромный. Просвещенные народы Запада были потрясены, узнав, что рядом с ними живет народ, давно им известный, но плохо знакомый, который, оказывается, способен создавать величайшие духовные ценности, равные их собственным. Это было в полном смысле ошеломлением для западноевропейских народов.

Книга Мельхиора Вогюэ «Русский роман», вышедшая

во Франции в 1886 году, одних поклонников литературы привела в восторг, у других же вызвала яростные нападки, причем настолько неприятные для автора, что тот принужден был формально отречься от главных своих тезисов. Такое неустойчивое отношение к русской литературе продолжалось довольно долго. И не только во Франции. Ницше, признававшийся в огромном влиянии на него Достоевского, высказывал и весьма скептическое отношение к Достоевскому. То было в прошлом веке. Но с аналогичными фактами встречаемся мы и в начале нашего столетия. Когда Андре Жид заявил, что ставит Достоевского выше Бальзака, в него тоже полетели комья грязи: дескать, это не патриотично; будто все, что есть замечательного в Достоевском, он заимствовал у западноевропейских писателей и т. д. Правда, Флобер, на много десятилетий раньше, был покорен «Войной и миром», о чем писал Тургеневу. Однако в письме Флобера Толстой удостоивается похвал лишь за мастерство, но ведь и на Западе были писатели, не уступающие Толстому по мастерству, а вот в чем заключается особенность Толстого, как русского писателя, об этом Флобер не говорит ни слова.

В 1915 году в Петербурге вышла книга, одновременно на русском и английском языках, под названием «Русский дар миру», посвященная русской литературе. Название книги говорит само за себя. Похвал русским писателям здесь сколько угодно, а понимания, что же представляет собою русская литература в ряду великих и старейших европейских литератур, очень мало.

Мы и сами пока не можем похвастаться особыми достижениями в этой области. Говорить о литературе — все равно что говорить о народе. Народ же состоит из людей. Нельзя представить себе французского, немецкого или английского народа, не составив представления о французе, англичанине или немце. То же самое можно сказать о русском народе и человеке.

Французам и итальянцам, англичанам и немцам куда легче понять друг друга, чем им, вместе взятым, понять русских, ибо у них за спиною сотни лет культурного общения, при всех войнах и походах одной страны на другую. Культуры же русского народа и народов Запада были очень далеки, и когда Россия, воспользовавшись их культурными достижениями, встала в один ряд с ними, — от них требовались усилия, чтобы понять эту новую страну, вдруг обретшую культурную силу, не уступающую их

собственной. Этого не произошло. Потери были неизбежны. А мы не обращали на них внимания. Для своего времени такое положение вещей было исторически оправданно. В наше время оно нетерпимо.

В книге «Что делать?» Ленин писал о том, «что роль передового борца может выполнить только партия, руководимая передовой теорией». В подготовке передовой революционной теории, по мысли Ленина, немало сделали такие предшественники русской социал-демократии, «как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов...» Ленин призывает читателя подумать «о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература...» Несколько лет спустя, в 1910 году, Ленин писал о всемирно-историческом значении Льва Толстого. «Его мировое значение, как художника, его мировая известность, как мыслителя и проповедника, и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции». По Ленину, гениально изобразив эпоху подготовки революции в России, Толстой предстал перед миром, как «шаг вперед в художественном развитии всего человечества».

В Толстом воплощены лучшие традиции и особенности русской литературы. Это не просто одна из величайших литератур мира. Она проникнута насквозь революционным пафосом, стихийным или сознательным. Еще Пушкин писал: «И неподкупный голос мой был эхо русского народа». Он писал об этом на заре своей творческой деятельности. Таков был принцип всех великих русских писателей. Их литературное мастерство, как и мастерство замечательных русских критиков, неотделимо от русского освободительного движения.

Золотой век русской литературы требует от нас самых новых способов ее изучения. Тем более что авторитет ее во всем мире невероятно возрос. Наш долг — не только в том, чтобы уберечь ее от прямых искажений со стороны наших недругов, — также и в том, чтобы основательно разобраться в ее природе, соответственно сегодняшнему историческому моменту. Наши великие писатели — великие граждане своей родины, а также и всего мира. Для них как раз характерно соединение забот о своем отечестве с заботами обо всем человеческом роде. При этом они совершенно чужды какой бы то ни было национальной исключительности. В их произведениях сплавлено *современное с вечным*. Вечное и состоит в сопричастности

своего, значит сегодняшнего, ко всеобщему, имеющему значение для всех народов, как и для всех времен.

Величайшим русским писателям доступна была эта истина, хотя они платили за нее порою чрезвычайно дорогой ценой. Творчество и жизнь Гоголя и Толстого достаточно убедительно говорят об этом. Запад XIX века не знает ничего подобного. Разве это не показательно? И разве можно проникнуть в душу русской литературы, не считаясь с этим?

Главный наш враг — наша собственная методическая да и методологическая заскорузлость. Одна литературная эрудиция не решает вопроса. Д. Мирский был человеком весьма эрудированным, однако от его объяснений причин гибели Пушкина отдает изуверством. В статье «Проблема Пушкина» («Литературное наследство», 1934, № 16—18) он утверждает, что своей гибелью от пули Дантеса Пушкин искупил позорное угодничество перед Николаем Первым и его кликой. Другой автор, обладавший не менее широким литературным кругозором, И. Нусинов, в книге «Пушкин и мировая литература», которая вышла семью годами позже, в 1941 году, учинил не менее жестокую расправу над Достоевским. А ведь эра расцвета вульгарного социологизма была уже позади. Достоевский подвергся экзекуции со стороны И. Нусинова в статье «Пушкин против Достоевского». Одно заглавие статьи чего стоит!

«Трудясь на «русской ниве» литературы, — пишет И. Нусинов, — Пушкин боролся с Булгаринными, Гречами и всеми законопослушными писаками потому, что они были цепными собаками самодержавия. Для Достоевского же трудиться «на родной ниве» литературы означало защищать самодержавие».

Язык-то какой, боже мой! Какое убожество «мысли»! А ведь пишет литератор. Но характерно вот что: обвиняя Достоевского как раз в том, в чем обвинял Пушкина Мирский, предваряя пушкинский юбилей 1937 года, И. Нусинов даже не упомянул о развязной статье Д. Мирского.

Почему бы это? Очевидно, сказалась методологическая родственность.

Подобных набегов на великих русских писателей было более чем достаточно уже в наше время. К сожалению, и по сей день нашей литературной критике все еще не хватает подлинной литературности.

Да читал ли И. Нусинов речь Достоевского о Пушкине? Читал, конечно. Только ему нет ровно никакого дела

до благоговения Достоевского перед Пушкиным. Первый признак нелитератора, вторгшегося в литературу, — его самочинство в литературных делах. Вся статья И. Нусинова о Достоевском, как якобы враге Пушкина, сплошной набор таких самочинств.

«Так Достоевский искажал и унижал Пушкина. Унижал, представляя его в виде заурядного охранителя».

Просто своим глазам не веришь, читая подобное в книге видного советского литературоведа.

Достоевский будто искажил образ пушкинской Татьяны: «...превратив Татьяну Ларину в подобие Екатерины (кстати — *Катерины*. — *Б. Б.*) Ивановны или Грушеньки («Братья Карамазовы»), он тем самым унижил Татьяну». Казалось бы, есть всему мера. Оказывается, нет.

Разделавшись с Пушкиным, Достоевский, говорит Нусинов, добрался и до Льва Толстого. Он будто «третировал Левина, а заодно и великого создателя этого образа — Льва Толстого».

Надо же совесть иметь. Достоевский гордился Толстым, именно как русским писателем, как своим современником. Он утверждал, что Западная Европа второй половины XIX столетия не создала ничего равного «Анне Карениной», что этот роман явился новым словом во всей мировой литературе, которое произнес русский писатель. Это вовсе не исключает расхождений между Толстым и Достоевским, как и упреков Достоевского в адрес Толстого, в частности и по поводу «Анны Карениной». Разногласия — не унижения, не третирования. Кому это не ясно? Тургенев часто резко высказывался о Толстом, однако считал его гением. Некрасов и Салтыков-Щедрин даже писали на Толстого, в связи с выходом «Анны Карениной», язвительные эпиграммы и пародии. Но разве они не знали истинной цены Толстому?! Это было столкновение различных литературных позиций, без чего не может обойтись и не обходится ни одна литература в мире. Иначе — застои и безличность.

Я в высшей степени критически отношусь к литературно-эстетической программе Константина Леонтьева, который исключил из художественности человечность и свел художественность к одной только внешней красивости. Но он все-таки прав, когда говорит, что для историка и теоретика литературы главный вопрос в том, откуда взялись люди, способные написать гениальные книги, и в чем состоит суть этих людей. Были бы такие люди —

за книгами дело не станет. Нам будто нет дела до того, какими людьми были наши великие писатели. Отсюда и бледность наших рассуждений о природе русской литературы. Она гордость наша, но разве кто-нибудь задумывался, почему Пушкин мало привлекает к себе внимания зарубежных специалистов по русской литературе. Недооценка Пушкина равнозначна недооценке творческих возможностей нашего национального гения. Я не к тому, чтобы предъявлять какие-либо претензии к зарубежным специалистам по русской литературе, тем более — к читательской массе. Речь идет о путях и способах, которые позволили бы нам самим лучше разобраться в природе нашего национального художественного гения.

Пушкин *умел* все, что *умели* выдающиеся писатели, независимо от того, где и когда они жили. Этим своим качеством он доказал причастность России ко всем духовным завоеваниям человечества. Гекзаметры Гомера или терцины Данте, приобретая под пером Пушкина новую жизнь и русскую подлинность, выражали органические черты русской психики. Если русский поэт выходил с честью из состязания с Гомером и Данте, с Гёте и Байроном, это означало, что по своему внутреннему, духовному складу Россия была подготовлена к тому, чтобы идти в ряду передовых народов, да и задавать тон в духовном развитии человечества.

Вслед за Пушкиным появилась целая плеяда русских гениальных писателей всемирного масштаба. Еще при его жизни — Гоголь и Лермонтов, а семью, десятью, пятнадцатью годами позднее — Тургенев, Герцен, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Достоевский, наконец, Лев Толстой. С одной стороны, они невероятно расширили анализ социально-исторического и душевно-психологического опыта своего народа, но, с другой, никто из них не поднялся до художественного совершенства Пушкина, который навсегда остался эталоном русского искусства. Тем не менее с Тургенева, в особенности с Толстого и Достоевского начинается всемирная слава русской литературы.

Все великие русские писатели после Пушкина, следуя его примеру, ставили национальные проблемы и как общечеловеческие. Между тем для европейских писателей, скажем для Бальзака или Диккенса, русский опыт словно не существовал, совершенно не учитывался. Вплоть до конца XIX столетия, когда у нас уже были Толстой, Достоевский и Чехов, Россия знала Европу несравненно

лучше, чем Европа Россию. Это неравенство по-прежнему сохранялось.

Длительное время, с конца прошлого века, Толстой и Достоевский пользовались, пожалуй, одинаковой славой в Европе. Крупнейшие русские писатели наконец были услышаны на Западе. Мало этого. Вряд ли возможно назвать хоть одного значительного писателя Запада начала нашего века да и нынешнего времени, который прошел бы мимо Толстого и Достоевского, этих двух титанов русской литературы, ставивших национальные проблемы как общечеловеческие.

Но все-таки литературы Запада тянулись и продолжают тянуться к русской литературе, преимущественно побуждаемые стремлением овладеть ее художественными средствами. Это влияние русской литературы не приносит столь глубоких результатов европейской литературе, как это было с русской литературой, когда для нее так важен был опыт западноевропейских литератур. Пушкин извлек из изучения Байрона, Шекспира и Вальтера Скотта неизмеримо более значительные уроки, чем современные крупнейшие писатели из Толстого и Достоевского. Это не частность, а закономерность. Не только Жуковский мог бы сказать о Пушкине, как побежденный учитель о победителе-ученике. Пушкин перенимал у своих учителей не одно литературное мастерство, а и нечто другое, более важное — весь духовный кругозор. И это было дополнением к его собственному духовному кругозору, изначально самостоятельному. Он никогда не был ничьим подражателем в буквальном смысле этого слова. По словам Моцарта, напоминаю еще раз, гению принадлежит все, что было до него. Вообще ничто на свете не возникает из ничего. А если речь идет о гениальном писателе, в нем преломлена вся мировая литература, и вопрос заключается не в том, чтобы доказать его несходство с другими художественными гениями, а в установлении, чем он дополнил их. Как правило, дополнение является и поправкой. И повторяя других гениев, гений говорит свое и посвоему.

Русская литература — поправка небывалой силы к старейшим литературам мира. Весь мир заново увидел в ней и себя самого, а не только неведомое ранее духовное могущество России. Вероятно, задача эта далеко не решена — скорее ей только положено начало.

Пушкин отнюдь не стоял в стороне от общественно-политических движений своего времени. Он был певцом декабризма, лишь настаивая на том, что поэзия пользуется только своими собственными средствами, в какие бы дела ни вмешивалась. На такой линии трудно было до конца удерживаться, нигде не отступая от нее. Надо полагать, такие отступления имеются и у него самого, тем более и у его продолжателей, начиная с Гоголя. И все-таки принцип, согласно которому цель поэзии заключается в ней самой, спасителен для нее.

Как я думаю, наиболее верным хранителем пушкинских традиций был Достоевский, одновременно едва ли не в большей степени отступивший от них. Это самый мучительный русский гений. С одной стороны, проповедь принципов Пушкина о самоценности поэзии (например, статья «Г.— бов и вопрос об искусстве»), а с другой — гордость открытием подпольного человека. Это действительно величайшее открытие Достоевского, совместившееся, однако, с исключительной заданностью, столь чуждой Пушкину. Все берется под сомнение, не исключая и красоты, призванной спасти мир: но как же она может исполнить эту роль, если представляет борьбу бога с дьяволом, а «поле битвы — сердца людей». Пушкин полагается единственно на благоразумие и достоинство человека и человечества. Каким бы несовершенным ни был человек, равно и человечество, человеку и человечеству нечего бояться, если находятся под благословением благоразумия и достоинства.

Из отрицания всяческих, какие только были и есть на свете, программ преобразования человеческого общества у Достоевского вырастает теория всечеловеческого единства, осуществление которой он возлагал в значительной степени на русское самодержавие. Впрочем, с его отношением к самодержавию дело обстоит не так просто. Оно для него подобно соломинке для утопающего. Пожалуй, в большей степени полагался он на вмешательство космических сил в земные человеческие дела, раз люди сами не могут с ними справиться. Нагляднейшее свидетельство этому — рассказ «Сон смешного человека». В космосе, говорил он, другое исчисление времени по сравнению с земным: там на миллиарды и триллионы лет считают, а не на десятилетия или столетия. Недаром Белинского он иронически назвал самым торопящимся человеком в России. Торопится тот, кто уверен, что нужно делать, и знает

очередность дел, из которых складывается главное делаемое дело. Вот объяснение, почему Белинский торопился. Достоевскому некуда было торопиться, раз он положился на космос,— да, но ведь это тоже соломинка.

Пушкин проницательнее Достоевского. Он не хватается за соломинки. Его интересуют такие реалистические вопросы: разве способны несовершенные люди, навсегда лишенные возможности стать совершенными, создать совершенное общество? И разве есть разумные основания полагать, что при таком различии между собою они соединятся воедино? Достоевский, как автор теории всечеловеческого единства, закрывал глаза на реальное положение вещей, так хорошо ему известное. Пушкину никогда не изменял реализм мышления. В ранней молодости он, правда, примкнул к теории о *вечном мире*. Но это продолжалось так недолго. К концу жизни он писал в стихотворении, посвященном Мицкевичу:

Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.
Мы жадно слушали поэта...

Изумительно сказано. Однако здесь Мицкевич в изложении Пушкина. Пушкин прекрасно, в высшей степени поэтично, выразил мысль Мицкевича. Но верил ли он в нее так же, как Мицкевич, это вопрос. Верить и восторгаться — не одно и то же. Верю люди нередко прикрывают слабости свои, заслоняются от непредвиденных, но неизбежных опасностей. Это бывает и с великими людьми. Пример тому — Лев Толстой, с его поисками веры, с книгой «В чем моя вера?». Гоголь тоже искал свою веру и, не найдя, пережил трагедию, не переставая быть гениальным художником и мыслителем. Но, боже мой, какая путаница охватила его ум и душу! Духовный крах и преждевременная физическая смерть были неизбежны.

Пушкин верил только в человека, наделяя его, в некотором смысле, божественной силой. Пушкинский человек надеется только на самого себя, хоть и видит причины всех своих несчастий только в самом себе, в стечении известного рода обстоятельств, именуемых судьбой. Целиком полагаясь на человека, Пушкин ближе к человеку, чем кто-либо другой из русских великих художников, а может и всемирных. В «Заметках к переводам шекспи-

ровских трагедий» Борис Пастернак писал о *внутреннем реализме* Шекспира, будто ярче всего сказавшемся «в его римских драмах». И он задает вопрос: «Но почему вдохновительницей реализма явилась такая глубокая старина, как Древний Рим? Этому не надо удивляться. Именно своею отдаленностью предмет разрешал Шекспиру называть вещи своими именами. Он мог говорить все, что ему заблагорассудилось, в политическом, нравственном и любом другом отношении. Перед ним был чуждый и далекий мир, давно закончивший свое земное существование, замкнувшийся, объясненный и неподвижный. Какое желание мог он возбуждать? Его хотелось рисовать». Как здорово сказано: «...предмет разрешал Шекспиру» быть вполне реалистом, однако лишь *определенный* предмет. Не берусь судить, насколько это справедливо по отношению к Шекспиру. Но совершенно несомненно, что в иных случаях предмет ограничивает реалистичность художника. Это случалось с величайшими реалистами, с Шекспиром, как утверждает Пастернак, с Достоевским и Толстым. Невооруженному глазу видно, что в эпилоге «Преступления и наказания» реализм Достоевского ограничен заданностью эпилога. Подобно этому и Толстой не выдерживает до конца принципов своего реализма в эпилогах «Войны и мира» и «Анны Карениной». На реализм Пушкина никакого влияния не оказывает предмет изображения. Окончания «Цыган» или «Евгения Онегина», вне всякого сомнения, более реалистичны, если угодно, более жестки, чем сами эти произведения. В героях Пушкина человеческий потенциал всегда возвышается над историческими обстоятельствами, несмотря на прямую зависимость от них. Такими свойствами Пушкин наделяет, пожалуй, всех своих героев. Потому, в отличие от Толстого и Достоевского, не дает им поблажек, не внушает радужных иллюзий.

Мы так много пишем о протезизме Пушкина. Это — начиная с Гоголя, да и еще раньше. Но что такое пушкинский протезизм? Гениальность, что ли, его особенная? Но были же гении, которые по своим природным данным едва ли уступали Пушкину.

Десятки книг, сотни и тысячи статей написаны о протезизме Пушкина. Начало этому положил Гоголь, но зародыш этой мысли имеется у Ивана Киреевского, ранее Гоголя писавшего о Пушкине. Гоголь, однако, дал классическую формулировку того, в чем состоит пушкинский

протейзм. При рассуждении на эту тему обычно цитируют позднюю статью Гоголя о русской поэзии и русских поэтах. Нам также не обойтись без нее. Но и в статье «Несколько слов о Пушкине», написанной при жизни Пушкина, тема эта также присутствует. «Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами». Или: «Собрание его мелких стихотворений — ряд самых ослепительных картин. Это тот ясный мир, который так дышит чертами, знакомыми одним древним...»

В статье же «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», из «Выбранных мест из переписки с друзьями», — уже целая концепция пушкинского протейзма. Да простит меня читатель за длинные выписки — они совершенно необходимы.

«Что же было предметом его поэзии? Все стало ее предметом, и ничто в особенности. Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов».

«Как ему говорить было о чем-нибудь потребном современному обществу в его современную минуту, когда хотелось откликнуться на все, что ни есть в мире, и когда всякий предмет равно звал его?»

«Чтение поэтов всех народов и веков порождало в нем тот же отклик. Герой испанский Дон-Жуан, этот неистощимый предмет бесчисленного множества драматических поэм, дал ему вдруг идею сосредоточить все дело в небольшой собственной драматической картине, где еще с большим познанием души выставлен неотвратимый соблазн развратителя, еще ярче слабость женщины и еще слышней сама Испания. Гётев Фауст навел его вдруг на идею сжать в двух-трех страничках главную мысль германского поэта — и дивисься, как она метко понята и как сосредоточена в одно крепкое ядро, несмотря на всю ее разбросанность у Гёте. Суровые терцины Данте внушили ему мысль, в таких же терцинах, и в духе самого Данта, изобразить поэтическое младенчество свое в Царском Селе...»

«И как верен его отклик, как чутко его ухо! Слышит запах, цвет земли, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец, в полном смысле этого слова, с отжившим человеком он дышит стари-

ной времени минувшего; заглянет к мужику в избу — он русский весь с головы до ног...»

Чем объясняется такая особенность Пушкина? Не одной только гениальностью. В равной степени и тем, что Пушкин является русским гением. Но ведь ни у одного из русских гениев, кроме Пушкина, и до и после него, не было способности с равной художественной силой изображать все народы во все времена их исторического существования. Почему же именно Пушкин был наделен ею, этой способностью? Гоголь не дает ответа на такой вопрос. Ответ на него дан Достоевским. В «Подростке» он почти цитирует Гоголя, давая характеристику не Пушкину, а более или менее обыкновенному, хотя и очень просвещенному русскому дворянину, правда в полной мере сознающему свои национальные качества. Версильов говорит о себе: «Я во Франции — француз, с немцами — немец, с греком — грек...»

Перед нами слегка видоизмененные слова Гоголя о Пушкине. Достоевскому они потребовались для характеристики праздного русского дворянина, начиненного разного рода фантастическими идеями и теориями. К тому же он, в сущности, бездомен, что весьма знаменательно: нынче он в Петербурге, завтра в Москве, — с такой же легкостью переносится он из России в Европу и обратно. Отсюда его дар чувствовать себя везде как дома, в чужеземных людях видеть как бы своих соотечественников. Его отечество — вся земля, хотя он русский с головы до ног. Именно в силу своей *русскости* он всюду свой, ибо для него Россия — нечто вроде прообраза человеческого всеединства.

Всякий герой Достоевского в определенном смысле и шарж. Шаржем он прикрывает свои крайности, значит, и безмерную широту. Пушкин для Достоевского не просто гениальный писатель, но и образец русского человека. Характеристикой Версильова Достоевский обнаруживает глубочайшее понимание Пушкина. По Достоевскому, Пушкин велик не одной своей гениальностью, но и принципиальной, нисколько ненавязчивой русскостью своей гениальности. Это новое слово о Пушкине после Гоголя. Но раз Пушкин, как показывает Достоевский, постиг Россию, как никто другой, значит, он сам постигнут Достоевским, как никем другим. Нам остается видеть в Достоевском одного из величайших продолжателей дела Пушкина.

Разгадывая Пушкина как художника, Достоевский разгадывает его и как человека. О человеческих качествах, будь данный человек великим или обыкновенным, мы судим по направленности его интересов. Сблизив характеристику Версилова, из «Подростка», с характеристикой Пушкина, данной Гоголем, да и самим Достоевским, Достоевский подчеркнул, с одной стороны, русскость Пушкина, а с другой — его европеизм. Таким образом установил он слияние в Пушкине человеческих качеств с писательскими, прямую зависимость последних от первых. Тут-то и обнаружилось в самом Достоевском единство его свойств, как человека, писателя и литературного критика. Он не раз высказывался о Тургеневе, о Толстом, о Некрасове и об Островском, — и о каждом из них судил с тех же позиций, что и о Пушкине.

Другие замечательные русские писатели высказывались о своих собратьях сходным образом, хотя и не имели столь выстроенной теоретической площадки. Все они были необычайно придирчивы друг к другу, в первую очередь с человеческой точки зрения. От человека зависит все прекрасное на земле, хотя в то же время он является «творцом» зла. Но зло, я бы сказал, представляет собою следствие сложного движения людей к добру и красоте, а не результат их желания наполнить мир злом: оно от разности людей, обусловленной их природой.

Установка на добро и красоту основная и решающая для русской литературы XIX столетия, и в этом отношении она принципиально отличалась от современных ей западноевропейских литератур, с их блистательным прошлым. Западные литературы влекло более к исследованию актуальных общественно-психологических конфликтов, тогда как русская, очевидно, уступая им в этом отношении, особо выделила проблему духовных исканий. Она опиралась на западных авторов прошлых веков, но делала это по-своему, будучи эхом своего века. Запад не знает ни «Войны и мира», ни «Братьев Карамазовых». Это верно. Мы вправе этим гордиться. Но у нас, в свою очередь, отсутствует «Человеческая комедия» Бальзака, романы, подобные романам Стендаля, Флобера и Золя, Теккерея и Диккенса.

Я перечел статьи и письма крупнейших западноевропейских реалистов, посвященные современному им литературному процессу, участниками которого они являлись. И сопоставил это с тем, что писали выдающиеся русские

писатели того же времени, касался тех же вопросов. И я увидел, какая пропасть лежит между взглядами тех и других.

Особенно категорически формулирует свои мысли Бальзак. «Во Франции мысль заглушает чувство» («О художниках»). Это следствие исторического развития страны. В результате французские художники стали испытывать недоброжелательное отношение к себе и своему творчеству. Под этим углом Бальзак главным образом и рассматривает драму или трагедию французских художников своего времени. Социально приниженные, они, по Бальзаку, и обратили свои взоры на исследование основной болезни своей страны — социально-политических отношений. Вопрос в том, как, занимаясь этим, удержать завоевания французской литературы за предшествующие два века ее развития. Хотя Бальзак и обратился к этому вопросу, он не дал на него никакого ответа, так как не проявил интереса к красоте и совершенству искусства.

Напротив, для русских великих писателей, начиная с Пушкина, достижение красоты в своих творениях становится едва ли не главной задачей. Это относится и к Толстому. Если он и нападал на красоту, то уже после «Войны и мира» и «Анны Карениной». Но и поздний Толстой, возвысив нравственность над красотой, в самой нравственности видел красоту. Большинство гоголевских героев — монстры. Фафос Гоголя — в отрицании зла, но сама его действенная ненависть к злу зиждется на преданности красоте, означает тоску по ней. «Родник поэзии, — писал он в «Учебной книге словесности...» («О поэзии»), — есть красота. При виде красоты возбуждается в человеке чувство хвалить ее, песнословить и петь. Хвалить такими словами, чтобы и другой почувствовал красоту им восхваляемого. Поэт только тот, кто более других способен чувствовать красоту творения». Такого гимна красоте не найти ни у Бальзака, ни у Стендаля, ни у Диккенса, обобщенно говоря — ни у одного западноевропейского реалиста XIX века. А какая взыскательность к художнику, как к человеческой личности, в заметке Гоголя «О том, что такое слово». Здесь говорится, что писатель не имеет права «оправдываться какими-нибудь обстоятельством, бывшими причиной неискренности, или необдуманности, или поспешной торопливости его слова...» Нарушениям святых законов творчества со стороны писа-

теля нет никаких оправданий. «Потомству нет дела до того, кто был виной, что писатель сказал глупость или неленость, или же выразился вообще необдуманно и незрело. Оно не станет разбирать, кто толкал его под руку: близорукий ли приятель, подстрекавший его на равновременную деятельность, журналист ли, хлопотавший только о выгоде своего журнала». Ничего этого потомство не примет во внимание. Перед потомством несет ответственность один только писатель, при этом как человек, у которого хватило или не хватило человеческих качеств исполнить достойно свой писательский долг.

Что писал Пушкин о значении красоты в искусстве и о том, каким мужественным человеком должен быть писатель, не раз говорилось здесь.

О необходимости мужества художнику писали также на Западе. Тот же Бальзак: «Запомните, художник только тогда может быть художником, когда он человек мужественный». Впрочем, понятие о мужественности неоднозначно. Бальзак говорит о мужественности, как о противоположности отчаянию. Но ведь эти противоположные свойства человеческой природы могут и соединяться в одном человеке. Доказательством служит Достоевский. Его никогда не оставляло отчаяние. Однако тем больше мужества находил он в себе. Да и происхождение отчаяния не всегда одинаково. Бальзак пишет об отчаянии, порожденном бедностью и нищетой. Если брать Достоевского, то вечное отсутствие денег — лишь одна из причин его отчаяния. И не самая главная. Отчаяние входит в состав мировоззрения Достоевского. Оно — необходимое условие его творческих порывов, причем в определенном направлении.

По Бальзаку, только материальная состоятельность художника, даже богатство способно обеспечить ему успехи в творческой деятельности. «Рабле творил только в часы досуга. Рафаэль полными пригоршнями черпал из сокровищницы римской курии. Монтескье, Бюффон, Вольтер были богаты. Бэкон был канцлером. «Вильгельм Телль», величайшая опера Россини, относится к тому времени, когда этот прекрасный гений не знал нужды». Что касается Моцарта и Вебера, они «умерли в нищете, унеся с собой свои шедевры». Но ведь Моцарт и Вебер являются всемирно признанными художниками потому, что написали шедевры, а не потому, что только могли написать их.

Бальзак называет Сенеку, Вергилия, Горация, Цицерона, Кювве, Стерна, Попа, Вальтера Скотта, Байрона, создавших свои «лучшие произведения, когда пользовались почестями и богатством». Но ведь были величайшие художники, написавшие свои гениальные произведения, находясь в бедности, — Бальзак не отрицает этого. «Бетховен, Руссо, Сервантес и Камюэнс — спорные исключения». Уж слишком много исключений получается, если к названным здесь гениям, творившим в нищете, добавить ранее названных Бальзаком Моцарта и Вебера, которым нищета не помешала проявить мощь их гения.

Ход мысли великих русских художников о художественном творчестве в принципе отличается от рассуждений на эту тему их собратьев по перу, принадлежавших западноевропейским странам. Русские художники предъявляли взаимные требования друг к другу, совершенно не считаясь с материальными условиями, в которых находился тот или иной из них. Причины расхождений между собой они тоже объясняли по-своему. Тогда как Бальзак, касаясь этого вопроса, в сущности, сводит дело к конкуренции, Толстой или Достоевский выставляют на передний план различие человеческих натур и художественных дарований у различных писателей. Почему произошла ссора между Толстым и Тургеневым? Откуда такая взаимная ненависть у Тургенева к Достоевскому и у Достоевского к Тургеневу? Конечно же, это объясняется несходством их, как людей и писателей, а не конкуренцией.

Для русских писателей сама по себе их собственная жизнь «есть тоже художественное произведение». И это валагает на нас обязательство более пристально изучать биографию и личность каждого из них. Между тем биографический жанр у нас гораздо менее разработан, чем на Западе. Отчего это? Разумеется, и от известной нерадивости. Думаю, еще в большей степени от сложности задачи. Но, так или иначе, нам придется взяться за нее. Знатков отечественной литературы у нас немало. Но фактическая сторона дела здесь только начало. Самый хороший экскурсовод Эрмитажа еще не является настоящим специалистом по западноевропейскому искусству. Быть в русской литературе как дома — значит, проникнуть в ее душу и проникнуться ее духом. Один из героев «Подростка» говорит:

«Я решительно не знаю, для чего жизнь так коротка. Чтоб не наскучить, конечно, ибо жизнь есть тоже художественное произведение самого творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения».

Мы еще страшно далеки от способов, которые позволили бы нам увидеть и показать бесконечную художественную ценность самой жизни наших великих писателей, их неотразимую прелесть, как людей, как бы ни были они нам несимпатичны в тех или иных своих проявлениях.

В 1971 году мы справляли юбилей Достоевского — 150-летие со дня его рождения. Мне пришлось сделать несколько выступлений о Достоевском, написать о нем несколько статей. Перебирая теперь тексты их, я нашел, что некоторые из них будто взяты из этой книги, которая тогда еще не была задумана. Начинаю со вступительного слова на общегородском заседании в Большом драматическом театре имени Горького.

2

Русская всемирность Достоевского

Имя Достоевского в числе тех, кто создал золотой век русской литературы, давшей новые откровения о душе человека всему человечеству. Достоевский — продолжатель традиций высокого реализма Пушкина и Гоголя; его наставником, на пороге вступления на литературный путь, был Белинский. Он вскормлен опытом русского исторического процесса, всеми напряженными исканиями русского общественного сознания, замечательными плодами могучей русской культуры. И вместе с тем именно как русский художник он представляет собою величайшее явление всего художественного развития человечества.

Достоевский жил и творил в тот исторический период, в течение которого, как указывает Ленин, Россия выстрадала марксизм, жадно впитывая достижения лучших умов человечества, всемирный опыт освободительной борьбы. В сочинениях Достоевского подвергнуты испытанию все социально-исторические и философские системы переустройства мира в интересах каждого отдельного человека и всех людей, вместе взятых. Таких теорий было множество, но — ни одного реального воплощения.

Вследствие этого Достоевский, писатель исключительно русской темы, с одной стороны, наполняет свои романы всечеловеческой проблематикой, а с другой — складывается как один из самых трагических художников мира.

Высокая трагедия всегда очищает и возвышает души человеческие. Эту задачу выполняет и Достоевский, несмотря на мрачные краски своего повествования.

Трагизм Достоевского многогранен и многослоен, сочетает в себе историческую и национальную конкретность с актуальностью в любую историческую эпоху и всеобщей применимостью. Недаром ныне Достоевский едва ли не самый читаемый писатель на целом свете.

Через все произведения Достоевского проходит проблема России и Европы в ее историческом ракурсе. Достоевский надеялся, что России было предназначено осуществить всечеловеческие идеалы, зародившиеся в Европе, но и дискредитированные Европой. Какого трагизма исполнена эта тема у Достоевского, можно судить по образам Версилова и Ивана Карамазова.

В более глубоком слое художественной ткани и мысли Достоевского мы сталкиваемся с трагизмом понимания самой сути человеческой природы, как она заявила о себе на протяжении веков. «Человек есть тайна», — сказал семнадцатилетний Достоевский. Много лет спустя он написал: «...убеждения меняются, а сердце остается одно». Мукой для многих героев Достоевского является недоступный их сознанию разрыв между запросами человеческого духа и способами их осуществления. Достаточно назвать «Легенду о Великом инквизиторе» — это грозное напоминание человеку о его высоком предназначении и не менее грозное предостережение о том, как велика для него опасность превратиться из свободного духовного существа в раба своего земного благополучия.

Пожалуй, самый глубокий пласт трагизма Достоевского — это смещение в человеческой душе границ между добром и злом, когда гуманист превращается в демона, настаивая на своем гуманизме, чему примером являются Раскольников или же Иван Карамазов.

Один из героев Достоевского утверждает: «...коли человек живет, все в его власти». А что, если на месте воображаемой *власти* у него реальное *бессилие*, — так ведь обычно бывает? Тогда буря и смятение в душе, полная путаница в нравственных критериях, — этим заполняется вся человеческая история.

Венчает повествование Достоевского патетическая нота, звучащая в каждом его произведении. С юных лет и до конца жизни его не покидает мечта о золотом веке, о рае на земле, как творчестве человеческого гения, восходящего к народному корню.

Легко понять, почему на протяжении вот уже целого столетия ведется ожесточенный спор вокруг Достоевского, выдвигаются многочисленные толкования его творчества, часто взаимоисключающие. Еще и теперь встречаются попытки приписать ему поэтизацию зла. Но, как сказал Пушкин, любимейший поэт Достоевского, гений и злодейство вещи несовместные, — поскольку гений остается гением: если Наполеон или Петр Первый совершают зло, они изменяют своему гению, точнее: отступления того и другого от их гениальности — ее оборотная сторона.

Достоевский с теми, кто несет миру свет правды, добра и красоты. Своеобразным девизом его были три слова: красота спасет мир!

Мысль о русской всемирности Достоевского более развернуто высказана мною в те же примерно дни в разговоре с профессором Сорбонны Жаком Котто. Интервью, которое он взял у меня, напечатано в сборнике, посвященном Достоевскому и выпущенном Сорбонной лишь в 1973 году. Подсчитав вопросы Жака Котто, обращенные ко мне, я назвал нашу беседу —

*16 вопросов о Достоевском **

— Почему вы занялись изучением личности Достоевского?

— Особенности личности Достоевского привлекали внимание многих исследователей его жизни и творчества — Мережковского, Шестова, Булгакова, Бёма, Бердяева. Я внимательно изучил работы этих авторов. Все они, при несомненных различиях, конструируют личность Достоевского по его произведениям. Бердяев, например, вообще пренебрегал его эпистолярным наследством. А ведь письма Достоевского — самый верный путь к познанию его личности. Он не любит писать писем и писал их, на-

* См.: «L'erne Dostoievski», Париж, 1973, с. 139—143.

ходясь в крайности, тем самым раскрывал в них себя в крайних состояниях. Но начнем с него, ибо он создал своих героев, а не они его. Я обратился к изучению личности Достоевского, будучи убежденным, что в его человеческих качествах — «тайна» его искусства. Приступая к своей работе, я следовал принципу незаданности. У меня не было никакой схемы, более того, я шел к этому вопросу ощупью. Я стремился к возможной полноте охвата фактов, изучал биографию Достоевского, его письма, записные книжки, письма к нему и воспоминания о нем его современников. Я принимал во внимание даже легенды, которые витают над его именем, жизнью и творчеством, в значительной своей части недобрые. Достоевский не отказывал в удовольствии и самому себе сочинять их. Да и повод давал к этому. Этого не следует забывать. Я бы считал предумышленностью умолчание об историях, получивших широкую известность, как бы они ни были неприятны.

— Что же более всего привлекает вас в личности Достоевского?

— То, что Достоевский был человеком открытым для увлечения всеми веяниями своего века. Но как бы ни впитывал в себя их, он ничего окончательно не принимал и ни во что окончательно не верил, и этим отличается от всех великих людей, может быть, даже всех времен, в чем лично я усматриваю его особую привлекательность, но здесь же причина, почему в каждом идейном лагере он был либо не совсем *свой*, либо вообще *чужой*. Какая у него удивительная — вместе прекрасная и жестокая судьба. Гражданская казнь на Семеновском плацу в Петербурге, еще у начала литературного пути, — и шумный триумф речи на Пушкинских торжествах в Москве, на исходе жизни. То же и в творчестве: забившийся в угол жалкий чиновник г-н Прохарчин, из одноименного раннего рассказа, — и поднявшийся на бунт против самого творца вселенной Иван Карамазов, из последнего романа. Между прочим, бунтарь притаился и в Прохарчине. Достоевский сразу и жесток по отношению к человеку и полон милосердия. Чем он более верит в человека, тем строже спрашивает с него, выковыривает в нем всякие зернышки, которые способны породить и весьма неприятные плоды.

— Можно ли вообще отделить жизнь Достоевского от его творчества?

— Невозможно. Флобер говорил, что мадам Бовари — это он сам в юбке. Все увиденное в мире каждый большой писатель пропускает сквозь собственную душу. Одни из них в своем творчестве отправляются преимущественно от наблюдений за происходящим. Таков и Флобер. Таковы у нас, например, Гончаров или Тургенев. Но есть писатели, которые в своих произведениях прежде всего разрешают вопросы собственного внутреннего, духовного бытия. Достоевский всегда занят собою. И в то же время целым миром. Разгадывая собственную личность, он разгадывает судьбу всего человечества. Как и Толстой, Достоевский — автобиографический писатель. Это не потому, что им было заманчиво поведать людям о своей жизни, как представляющей общий интерес, а потому, что на самих себе они уясняли смысл человеческого бытия. Об автобиографизме Толстого писать удобно и приятно. Находить сходство между Толстым и такими его героями, как Николенька Иртеньев из «Детства» или Константин Левин из «Анны Карениной», — значит увеличивать наши симпатии к самому Толстому. Иначе обстоит дело с автобиографизмом Достоевского. В главных героях его главных произведений так много неприятного и неприемлемого. Между тем создатель их, в известном смысле, является и их прототипом. Раздражение против героев Достоевского переносится и на него самого. Недаром так много хороших страниц написано об автобиографизме Толстого и так невнятно говорится, что Достоевский — автобиографический писатель. Автобиографизм того и другого не мог не принять форму исповедальности. Потому что в основе их автобиографизма — личные искания смысла человеческого бытия.

— Следует ли отсюда, что поступки его героев могли бы быть его поступками?

— У Достоевского действительно много общего с его героями. Это отмечали многие исследователи. Но суть дела не в этом. Перед Достоевским, с момента его сознательной духовной жизни, вставали неразрешимые вопросы. Отсюда его тяготение к экспериментированию над человеческой природой. По своей изначальной природе герои его весьма близки ему, но уже потом, отпочковавшись от него, они живут своей особенной жизнью, и хотя он им не судья, но и не несет ответственности за их вызывающие поступки. разумеется, сам ни за что не совершил бы их.

— В чем заключается «раздвоенность» жизни и творчества Достоевского?

— «Раздвоенность» его жизни в том, что он, отдаваясь тому или иному увлечению, всегда и сомневался в нем. Например, в кружок Петрашевского вошел добровольно. Никто его насильственно не втягивал и в радикально законспирированную часть кружка, в группу Спешнева. Тем не менее он сваливает вину за свои действия как члена этой группы на Спешнева, якобы подчинившего его своей властной, мефистофельской натуре. Разве это не двойственность? То, что он принимал, — нередко и отрицал, а с другой стороны, бывало, что и отрицал то, что было не совсем чуждо ему. Достоевский едва ли не самый концепционный писатель во всем мире, ибо всякий герой его — носитель определенной идеи, мыслитель и философ. Его романы насквозь проблемны, хотя ни одна проблема, поставленная в них, не получает завершающего решения. Как правило, он не навязывает читателю никаких окончательных выводов. Сам раздваиваясь в жизни, он и героев создавал таких, которые двоились или даже троились. Достоевский показывает многослойность человеческого сознания и души. Благодаря ей, один человек может узнать себя в разных лицах. Отсюда и появляются двойники, которые нередко, в свою очередь, дwoятся, ненавидят друг друга за свою несхожесть, а еще больше за схожесть, — что может быть страшнее, чем увидеть себя в другом, естественно, в искаженном обли-
чи?

— Какими человеческими качествами обладал Достоевский?

— Человеческие качества Достоевского исключали возможность, так сказать, стабильного восприятия его личности. Его трудно было не только понять, но и, поняв, принять, как принимают близких родных и хороших знакомых, мирясь с их человеческими слабостями. Достоевский не был ни плохим, ни злым. Он во всем сомневался, всех подозревал во враждебном к нему отношении. Это делало его неуживчивым, тяжелым, несмотря на все его прекрасные человеческие качества. Самой своей натурой, своими неожиданными выходками Достоевский настраивал против себя даже людей, преклонявшихся перед его гением.

— Какова, на ваш взгляд, главная тема его произведений?

— Главная тема его произведений — это человек и история, человек и человечество; как человек, живя в определенных исторических условиях и общаясь с другими людьми, значит, все время, так или иначе ограничивая свою личность, должен при этом сохранить ее во всей неприкосновенности. Характерно, что его герои столь же склонны к примирению, как и к бунту. Эта тема проходит во всех его произведениях, в разных вариантах.

— Надо думать, вы исследуете также и мироззрение Достоевского. Как бы вы сформулировали главную философскую мысль писателя?

— Что вам сказать на это? Достоевский весь в исканиях и сомнениях. Главная для него проблема — человек и человечество. Каков закон их существования? С одной стороны, человек оправдывает свое предназначение, лишь поскольку автономен, т. е. свободен в выборе мыслей и действий; с другой, существует, только общаясь со всеми другими людьми, также имеющими право на автономию; отсюда — глубокие противоречия и конфликты между ними. Как примирить автономию человека и единство людей? Достоевский не нашел ответа на этот вопрос, но сами его искания представляют величайший интерес для нас, людей совсем другой эпохи, никогда не утратят своего всечеловеческого значения.

— Считаете ли вы Достоевского философом?

— Достоевский — величайший русский философ, который философствует как художник. Его философия, несмотря на то что он был прекрасно знаком с западной философией, предопределена опытом и традициями русской философии. Я нахожу, например, общие черты у Достоевского, как у философа-мыслителя, с украинским философом XVIII века Григорием Сковородой и со своим современником Н. Федоровым, автором книги «Философия общего дела». Как мыслитель, т. е. как философ, Достоевский ставил на первый план вопросы о законе, соединяющем личность и общество, и о законе, определяющем взаимное духовное понимание и сотрудничество народов. Для Достоевского как философа существуют те же проблемы, что и для Достоевского как художника, но если как художник он избегает окончательных решений, то в чисто философских рассуждениях стремится к ним, что противоречит всему пафосу его гения. Из этого вытекает, что и как философ Достоевский велик прежде всего в

своих романах, хотя я считаю, что и его публицистика, в частности «Дневник писателя», заслуживает самого глубокого внимания и самого пристального изучения. Собственно, это не чистая публицистика, но в такой же мере и искусство.

— В чем заключается по-вашему религиозность Достоевского?

— Если внимательно читать Достоевского, то можно заметить, что его меньше всего занимает потусторонняя жизнь человека. Толстой всегда был занят проблемой смерти, этому вопросу отводит он большое место в своем творчестве. Достоевского же интересует не проблема смерти, а проблема бессмертия, как гарантия достойной жизни человека на земле. Такой характер имеют, например, в романе «Братья Карамазовы», поучения старца Зосимы.

— Можно ли считать Достоевского человеком верующим?

— Достоевского можно назвать *верующим*, который тем не менее не верит, или же *неверующим*, всеми силами рвущимся к вере. Всякую слепую веру он начисто отрицал, как унижающую достоинство человека. Но человека, не верующего ни во что, он уже не считал достойным своего человеческого звания.

— Можно ли рассматривать творчество Достоевского вне его моральных, философских и религиозных взглядов?

— Вся духовная деятельность Достоевского представляет собой единое целое. Поэтому его художественное творчество невозможно отделить от его моральных, философских или религиозных взглядов. Все его герои — моралисты и философы. По-своему философствует, в частности рассуждает о боге, и Смердяков, а не только Иван Карамазов. Лебедев («Идиот»), будучи мошенником самого низкого пошиба, одновременно является замечательным истолкователем апокалипсиса.

— Почему современность так интересуется Достоевским? Что в нем ищет и что в нем находит?

— Достоевский изображает своих героев так, что чем бы они ни занимались, все-таки в конце концов оказываются перед лицом вопросов, поставленных всей человеческой историей, актуальных в любое время и в любой стране. Его герои самые тревожные, самые беспокойные, каких когда-либо изображала художественная литература.

ра. Читая Достоевского, погружаешься в атмосферу тревожности, которой проникнута как отдельная человеческая судьба, так и судьбы всего мира. Ни один писатель не передает эту тревожность с такой силой, как Достоевский. Этим объясняется все возрастающий интерес к Достоевскому в наше тревожное время,— и на всех континентах.

— Что вам дал, как человеку и ученому, Достоевский?

— К Достоевскому я пришел через Толстого. Много лет я занимался Толстым. Тогда я говорил, что Толстой более необходим людям, чем Достоевский. Сейчас я этого не сказал бы. С Достоевским можно не соглашаться, можно многого не принимать,— да он и ничего не навязывает. Но от Достоевского нельзя отвернуться тому, кто хочет понять и человека вообще, и самого себя. Достоевский дал мне, как человеку и ученому, больше, чем какой-либо другой великий писатель, исключая Пушкина. Он не боится погружаться в любые противоречия жизни, в частности потому что для него не обязательно разрешение всех этих противоречий.

— Какими чертами должен обладать человек, занимающийся исследованием жизни и творчества Достоевского?

— Это трудный вопрос: вроде я должен говорить о себе. Попробую отвлечься от себя: по-моему, исследователь жизни и творчества Достоевского должен уметь идти совершенно оригинальным путем, не бояться парадоксальных выводов, не рассчитывать на сколько-нибудь единодушное признание своей точки зрения, быть готовым встретить резкую критику, да и несправедливые нападки, что вовсе не должно привести его к христианскому смирению: надо уметь постоять за себя, как умел это делать Достоевский.

— Возможна ли вообще объективная оценка творчества и жизни Достоевского?

— Я в этом убежден. Для этого требуется откровенность, ибо жизнь Достоевского окружена легендами, в том числе и весьма неприятными, к тому же не поддающимися проверке. Та же ведь и в его романах: часто тому или иному герою приписывается какой-либо чудовищный поступок, который нельзя ни доказать, ни опровергнуть. Я хочу сказать, что в жизни Достоевского, как и в его произведениях, немало проблематичного. Нельзя от этого

открещиваться,— это необходимо понять. В противном случае невозможна объективная, т. е. научная, оценка жизни и творчества Достоевского.

...Полагаю, что читатель изрядно устал, блуждая вместе со мною по извилистым переулкам моей мысли. Но все-таки это не так страшно: я не Вергилий, а читатель не Данте, и моя мысль не имеет ничего общего с местом их прогулок. Как бы там ни было, предпочтительнее, хотя бы и очень медленно, приближаться к какой-то цели (по крайней мере, лелеять себя такой надеждой), чем быстро двигаться по хорошо наезженной дороге в пикуда, иначе сказать, к общеизвестным истинам. Ах, уж эти общие места — какая наша беда.

Вероятно, у меня здесь найдется немало повторений. Вот в этом я как раз не вижу особенной беды. Повторение, говорят, мать учения. Но, конечно, не в том смысле, чтобы затвердить какую-то мысль, не одному тебе принадлежащую, и без конца долдонить ее. Все живое развивается, повторяясь, однако, уже в новых, обогащенных формах.

За последние годы я часто встречался с иностранцами, главным образом по поводу Достоевского. Как видно из только что приведенного интервью с Жаком Котто, профессором Сорбонны, иностранцы спрашивают меня и обо мне самом, задавая вопрос о Достоевском. Их интересует отношение русского, советского специалиста по Достоевскому также к самому себе. Летом 1975 года меня посетили два американских журналиста, разъезжавших по нашей стране, с тем чтобы потом написать книгу о ней. Они сказали, что хотят познать нашу страну и через ее великих людей, поэтому и сочли нужным поговорить со мной о Достоевском. В какой-то степени заинтересовал их и я сам. Из встреч с иностранными писателями мне запомнились встречи с Джоном Чивером, американским писателем, хорошо известным у нас, и с Альбертом Моравиа, не нуждающимся в рекомендациях. С Моравиа мы даже немножко поспорили.

В 1967 году я дважды побывал в Париже. Газета «Советская культура» предложила мне поделиться с ее читателями своими впечатлениями от этих поездок. Мне кажется, разговор с другим человеком на тему, к которой уже не раз обращался,— это и новый поворот темы.

О Дюнонде, Достоевском и о том, что такое атомный век

В тех разговорах о русской литературе, которые привелось вести мне, над всем главенствовала тема о Достоевском. Я слишком мало был во Франции и не берусь в целом судить об успехах французских литераторов в изучении Достоевского. Но мне кажется, что им еще не удалось освободиться от некоторых преувеличений и односторонностей в понимании его творчества. Например, такое рассуждение: Достоевский выразил 50 процентов русской души, Толстой — 35 и 15 — все остальные русские писатели. Достоевский «обогнал» всех будто бы тем, что показал хаос русской природы, ее глубины и тайны. В том же разговоре я был удивлен еще раз, когда лучшим среди романов Достоевского был назван «Подросток». Почему «Подросток»? Потому, как я понял, что он ближе всего модернистской презе по манере, по способу повествования.

Конечно, нельзя, основываясь на отдельных случаях, строить большие обобщения. Но дело в том, что приведенный случай напомнил мне старые французские работы о русской литературе. Очевидно, их дух еще жив. О любви к русской литературе теперь говорят всюду. Мы гордимся этим всеобщим признанием. И на нас в первую очередь лежит обязанность раскрыть истинный смысл и современное значение сокровищ нашего классического наследия.

Однако чем все-таки объяснить тягу именно к Достоевскому? Почему Достоевский, а, например, не Толстой?

Мне думается, увлечься Достоевским в известном смысле легче, нежели Толстым. Толстой, с его идеей самосовершенствования, требует особой приверженности, налагает на человека, увлекшегося им, груз моральных обязательств. Что же касается Достоевского, он тревожит вашу душу, но ни к чему определенному не обязывает. Напротив, он рисует глубочайшие духовные пропасти и находит в этих безднах человеческое. Он говорит о человеке, отпущенном на свободу. Все дозволено — ответ и расплата потом. Такова форма, в которой воплотилась «общая мысль» писателя. Именно форма. Идеалы, к которым он зовет человечество, высоки, они сообщают его творчест-

ву притягательную силу, делают его бессмертным. Вместе с тем раскрепощенность героев от моральных норм, их двойственность, противоречие мышления кажутся иным заманчивыми сами по себе. Это становится предметом спекулятивного использования.

Достоевский, говорили мне, художник атомного века. Известно, например, из биографии Эйнштейна, что Достоевский был его любимым писателем. Достоевский — огромная интеллектуальная сила, величайший диалектик, полемист. Мысль его всегда остра, часто дуалистична. От одного героя могут идти взаимоисключающие суждения, одинаково убедительные и в конце концов несостоятельные. Видимо, это важно было Эйнштейну, погруженному в глубины человеческого духа, и вряд ли имело отношение к теории относительности, скорее, к личным чертам характера. Эйнштейн, как свидетельствуют биографы, сделал книжную закладку из денежного чека. Есть ли это черта человека атомного века?

И мы спрашиваем себя: что же такое вообще атомный век? Век торжества человека, поставившего себе на службу могучие силы природы, или век, когда над человечеством нависла угроза атомной войны?

Видимо, следует иметь в виду обе эти стороны разом. Но вряд ли и они целиком исчерпывают понятие.

На Западе модны такие рассуждения: надо, чтобы современный художник смотрел на мир глазами современной точной науки. При этом подразумевается, что современная наука воспринимает мир в его атомистической раздробленности. С этим нельзя согласиться. Научные и художественные истины не одно и то же.

«Земля недвижна, неба своды, творец, поддержаны тобой...» К этим своим словам из «Подражаний Корану» Пушкин сделал примечание: «Плохая физика, но зато какая смелая поэзия!» Поэзия сохранила всю свою силу, хотя давно перестала соответствовать научной истине. Наука должна учиться у искусства борьбе за цельного, гармонического, духовно-возвышенного человека.

Я далек от мысли, что современное модернистское искусство Запада не совершает открытий. Несомненно, Кафка — выдающийся писатель нашего столетия, значит, и многому учит нас. Но все-таки его дорога — в никуда. Вспоминается диалог в одной из притчей Кафки: «Куда, сударь, идете?» — «Не знаю, только подальше отсюда! Как можно дальше отсюда — только так можно достичь

цели». — «Значит, ты знаешь свою цель?» — «Да, я же говорю тебе: подальше отсюда — вот моя цель».

Достичь цели, удаляясь от нее — это, на мой взгляд, весьма характерная черта именно модернизма.

Другая сторона атомного века — угроза бомбы, угроза войны — порождает рассуждения: зачем углубляться в психологию, зачем заниматься духовным миром человека, когда от личности ничего не зависит, когда человек стал игральным надличных сил. Это достаточно модная, хотя и не новая теория. Ее подхватил модернизм. Личность обесценивается, человеческая натура лишается цельности, расщепляется, разрушается. Отсюда, в частности, так называемый «новый роман» с его схематизмом, рационализмом и бездуховностью.

Попад в Париж и начав знакомство с его музеями, я прежде всего пошел в Лувр на свидание с двумя «дамами» — Венерой Милосской и Джоконой. Я уходил и снова возвращался к потрясающей человеческую душу картине Леонардо да Винчи. Через 10—15 минут возникает ощущение, что стоишь перед живым человеком. Ее загадочность притягивает, то ли она горда за людей, то ли сострадает им в чем-то, то ли презирует их за что-то. Возможно, в ней есть и то, и другое, и третье. Это зависит от того, кто на нее смотрит и как смотрит. Она заставляет думать обо всем радостном и мучительном на нашем человеческом пути. После Лувра — Музей импрессионистов. Я обожаю Ван-Гога и предвкушал встречу с ним. Я не ошибся в своих ожиданиях, увидел много великолепных вещей, но все-таки мне показалось, что я спустился этажом ниже. В Лувре легче дышалось. Переход от Леонардо к Ван-Гогу — это переход в другое состояние. Я не хочу сказать, что это шаг назад. Нет. Совсем нет. Ван-Гог — великий трагический художник. Он ближе к природе, к человеку массы. Но его трагизм — не столько трагизм духа, сколько трагизм борьбы за право на самую жизнь. Это громадное завоевание в познании мира и человека. Но рядом с завоеванием — и утраты. Таков один из законов развития искусства. Потому что каждый большой художник неповторим. Вершины идеалов искусства Возрождения в XIX веке достигали разве лишь некоторые русские писатели — Пушкин, Толстой, Достоевский.

Третьим был Музей современного искусства. Я впервые увидел массу полотен сюрреалистов. По-моему, это

настоящая гримаса атомного века. Не думаю, что сюрреалисты имели сознательное намерение глумиться над человеческой душой, но душа поистине сжимается от страха перед самою собой, когда смотришь на их полотна. После них — опять Лувр, и все его шедевры видятся уже совсем по-другому. Выходя из Музея современного искусства, я твердил две строчки юного Пушкина:

Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем...

И может быть, именно в атомный век проблема классического искусства стоит острее, чем когда бы то ни было. Но не потому, как утверждают некоторые, что те или иные великие художники прошлого сумели в чем-то уловить черты распада и разрушения, а по причинам как раз обратным. В классическом искусстве есть опора, есть идеалы, есть гармония.

Когда человек приходит в картинную галерею или берет в руки книгу, его встреча с художественным произведением происходит один на один. Трактовка, восприятие, прочтение — все зависит от него.

Вечное чудо искусства состоит в том, что произведение существует десятки лет, существует века, но каждая эпоха прочитывает его по-своему. Все значительное в искусстве неисчерпаемо, как сама жизнь.

В искусстве, как и в жизни, все начинается с самого начала, одновременно является продолжением предшествующего. Поэтому то, что было открытием для своего времени, остается для нас вечно новым, а в новом, если оно отличается настоящей глубиной, мы видим перспективу не только вперед, но и назад. Не думаю, что для героя нашего времени будет обидным сравнение его с Гамлетом или Андреем Болконским.

В искусстве существует множество путей. Если за дело берется настоящий художник, он идет своей дорогой и способен опрокинуть все прежние представления. Не может быть места лишь халтуре, спекулятивности, приспособленчеству. Право на эксперимент имеет каждый. В одних случаях эксперимент оправдывает себя, в других — нет. Буквализм может быть более губителен, чем самая крайняя вольность.

Еще несколько слов о нас грешных.

Чего нам больше всего не хватает, так это личного отношения к писателям, о которых мы пишем. Мы смотрим на Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова не

непосредственно своими глазами, а через восприятие их литературоведами предшествующих поколений.

...Интервью окончено. Далее — статья. Свободный разговор имеет свои преимущества перед статьей, которая налагает более строгие обязательства. Но из этого проистекают и преимущества статьи. Разнообразие в приемах и средствах спасительно для нас.

Над вечными страницами

Хотя всемирная слава за Достоевским утвердилась давно, но никогда еще не было к нему такого устойчивого, точнее все нарастающего интереса, как теперь, когда все так неустойчиво в нашем тревожном мире.

Наконец необходимо задуматься над тем, почему все это происходит. Хочется сравнить властную славу Достоевского со славой других всемирных писателей, со временем входившей в свои берега. Достоевский задумывался над подобными случаями, будто загадывая себе загадку о своей судьбе в смене времен и поколений. В 1877 году, всего за три года до смерти, он писал о байронизме, некогда потрясем весь культурный мир. Выбор байронизма был не случайным. «Новый исход еще не обозначился, новый клапан не отворился, и все задыхалось под страшно понизившимся и сузившимся над человечеством прежним его горизонтом. Старые кумиры лежали разбитые. И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт. В его словах прозвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и в обманувших его идеалах. Это была новая и не слыханная еще тогда муза печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, и все оно откликнулось ему. Это именно был как бы отворенный клапан; по крайней мере, среди всеобщих и глухих стонов, даже большей частью бессознательных, это именно был тот могучий крик, в котором соединились и согласились все крики и стоны человечества».

Все это было прекрасно. Было — и прошло, по мнению Достоевского, не оставив глубокого следа в духовной жизни человечества. Достоевский не называет прямо причину преходящести байронизма, но подразумевает: муза «печали, проклятия и отчаяния» не способна длительное время утолять духовную жажду человечества, которое обраща-

ется к проклятиям ради возбуждения новых надежд и идеалов. Достоевский соединял в себе то и другое. Но, вероятно, мрачный тон его писаний порою внушал ему опасение за их будущую судьбу.

В своем отечестве и в свое время он после громадного успеха «Бедных людей» не встречал особого одобрения. Впервые великая слава пришла к нему на Западе — уже после его смерти. Но утверждение славы Достоевского, как и вообще русской литературы, на Западе сталкивалось с резким сопротивлением. Бурю негодований вызвали и похвалы Достоевскому, исходившие со стороны Андре Жюда, в нашем двадцатом столетии. Но Андре Жюд не отступил от своего мнения, хотя и сделал разъяснение, что по разнообразию типов Бальзак превосходит Достоевского. Французам не хотелось признать первенство русского писателя, да и вряд ли они были в то время способны на это. Говорят, что пророки не получают признания в своем отечестве. Можно привести доказательства обратного порядка. Никто не знает так пророка, вообще великого человека, как его отечество. Как бы ни восхищались Достоевским на Западе, лишь у себя на родине он может получить истинную оценку своих достоинств и недостатков.

Вогюэ — только популяризатор русской литературы, в частности Достоевского, на Западе. Другое дело Фридрих Ницше. В книгах «Сумерки идолов» и «Антихрист» он объявил, что нашел в Достоевском единомышленника, у которого многому научился. Ницше ставит имя Достоевского рядом с именем Христа, называя последнего декадентом. «Можно пожалеть, что вблизи этого интереснейшего декадента не жил какой-нибудь Достоевский, т. е. кто-нибудь, кто умел бы ощущать захватывающую прелесть такой смеси возвышенного, больного и детского». В Достоевском Ницше увидел соратника по переоценке всех ценностей, отвергнув его искания положительных гуманистических идеалов. Ницше невероятно преувеличил свою близость к Достоевскому, но все же некоторые основания у него были для этого.

Популярность Достоевского особенно быстро росла в нашем столетии. Едва ли хоть один значительный западный художник нашего времени не испытал влияния с его стороны. Тут и Андре Жюд, и Стефан Цвейг, и Кафка, и Камю, и Томас Манн, и Фолкнер, и многие, многие другие.

Воздействие Достоевского распространяется на все западноевропейское искусство, да и на Восток проникает. По его романам ставят фильмы, их переносят на театральные подмостки, они вдохновляют композиторов на сочинение опер, балетов и симфоний. Отражение его идей, образов и стиля ощутимо и в живописи, — без него ничего не понять, например, в экспрессионизме. Особенно глубоко проник Достоевский в кино. Великолепный фильм сделал знаменитый японский кинорежиссер Куросава по роману «Идиот». Столь же блистателен фильм, поставленный режиссером Висконти по «Белым ночам»; нет сомнения, что тот же Висконти, делая фильм «Рокко и его братья», читал и перечитывал «Идиота»; в его же фильме «Сумерки богов» мы обнаруживаем целый эпизод, заимствованный из «Бесов».

Подражатели бывают разные. Одни, как Пушкин, подражая Байрону, Шекспиру и Вальтеру Скотту, или Толстой, подражая Стерну, Руссо и Диккенсу, пользовались образцами в целях развития собственных огромных и по существу ни от кого и ни от чего не зависимых дарований, как и для обогащения своего творчества; другие — это относится к большинству подражателей Достоевскому в разных странах мира, частично и у нас — либо оказывались в полной зависимости от него, либо восприняли от него отдельные стороны художественного мастерства, часто те или иные его литературные приемы. Неудивительно, что никому из них не по силам соперничество с Достоевским. С гением можно уравниваться, лишь восприняв от него суть его главных творческих установок и одновременно выйдя за их пределы. Какая для этого нужна дерзость!

Ныне Достоевский современен, как никогда, но он продолжает оставаться проблемой для всего современного мирового искусства. Его проблематичность с течением времени возрастает. Эпоха Достоевского была несправедлива к нему. А разве уж так часто гении по достоинству оцениваются при их жизни? Эпоха, какой бы она ни была, всегда имеет известные права на гения, хотя бы по той причине, что породила его. В свою очередь, каждый гений наделен правом предъявлять свои претензии к эпохе, таким образом готовя почву для следующей эпохи.

Премирательства Достоевского с историей начались сразу, как начался он, принимая конфликтный характер. Опресвергая гения, целиком или частично, история в то же

время как бы и оправдывается перед ним. Ибо что она представляет собою, если не с гениями заодно? Достоевский оказался исключением среди гениев, ибо нелады его с историей не сглаживаются. Я не за то, чтобы мы приняли ультиматумы Достоевского, предъявляемые всем временам, а за проникновение в суть его ультиматумов. В конце концов он обязывает нас к редкостному самопостижению. Вся суть наших столь резких расхождений с Достоевским в том, что он предлагает для достижения указанной цели такие способы, которые, если буквально придерживаться их, порочат человеческую природу. Достоевский предостерегает нас от возможности самоунижения, а не зовет к самоунижениям. Его гений можно было бы назвать предостерегающим.

Современность, да и история, сурово обошлись с Достоевским.

Всю жизнь пришлось ему бедствовать, получать гонорары в два-три раза меньше, чем Тургенев или Гончаров, не говоря уже о Льве Толстом. Да и этими малыми суммами он не умел распоряжаться надлежащим образом, будучи *непрактическим* человеком. С критикой у него почти сразу начался разлад, продолжавшийся всю жизнь. Его теснили и слева, и справа. Наконец, даже став по политическим убеждениям монархистом, что случилось довольно рано, он продолжал находиться на подозрении у царского правительства.

Нигде и ни в какое время он не чувствовал себя собственнo среди своих, и все оттого, что тянулся сразу к противоположным политическим лагерям.

Многие герои Достоевского, начиная с Макара Девушкина, осознают свое положение как тяжбу с судьбою. Подозрения в неблагожелательности судьбы скрещиваются с подозрениями в неспособностях подчинить себе судьбу, а главное — в неверности собственным же устремлениям.

Все это утверждало в Достоевском такие природные свойства, как замкнутость, недоверчивость, подозрительность. Эти качества накладывались на гениальную натуру, с ее гордостью, сознанием собственного предназначения.

Для Достоевского нет более чуждой природы, чем натура Наполеона, — и, однако, червячок наполеонизма сидел в Достоевском. Он шел к своим вершинам, понимая, как зыбка почва у него под ногами. Тут и сходство и различие его с Наполеоном. Раскольников соединяет в себе

«тварь дрожащую» и Наполеона,— в нравственном, конечно, смысле. Он стал убийцей, хотя это решительно противоречило его душевным качествам. В нем соединилось несоединимое. Этим он потрясает нас: ангел и дьявол. Отдаленный предшественник Раскольникова — жалкий чиновник господин Прохарчин из одноименного рассказа 40-х годов. Этого обитателя угла, оборванного и голодного, его приятели, такие же жалкие, как и он, называют Наполеоном — и не в шутку, а всерьез. Потому что он замкнулся в самом себе, порвал связи со всеми людьми, значит, преисполнился, в своем роде, гордости. Страх оборачивается гордостью — так как все в нравственном мире погранично. Приятелям Прохарчина страшен не он, а то, что случилось с ним. Почему же такое не может случиться с кем-нибудь из них, вообще с кем-нибудь?

То, что реальный Наполеон был гениальным полководцем, это для Достоевского не имело ровно никакого значения. Он видит в Наполеоне нравственную, общечеловеческую проблему.

Наполеону, между прочим, принадлежат следующие слова о Гёте: «Я думал увидеть *немца* (иначе сказать, личность, ограниченную рамками национальной принадлежности. — *Б. Б.*), а на самом деле встретился с *настоящим мужем*» (т. е. личностью, исполненной всечеловеческих достоинств. — *Б. Б.*). Может, потому Наполеона привели в такое восхищение высокие человеческие качества Гёте, что он презирал их, редко встречая их в людях. Наполеон, по его собственным словам, плевал на миллионы, зная их беззащитность и отсутствие у них истинного человеческого достоинства.

Личность Наполеона наложила свою печать на целую историческую эпоху. Западноевропейские литературы XIX столетия, в первую очередь французская, исходили из наполеоновских духовных и нравственных качеств при создании самых значительных своих образов. Это делал Стендаль, это делал Бальзак. Созданные ими подражатели Наполеону обычно терпят крушения во всех смыслах, — несмотря на это даны в поэтическом ореоле. В конце концов потерпел крушение и сам Наполеон, что несколько не помешало созданию его культа на Западе.

Русская литература не была единодушна в своем отношении к Наполеону. Были и гимны ему со стороны Лермонтова, даже и Пушкина. Пушкин поэтизирует в Напо-

леоне гения, будто неподвластного законам истории, порабощающим человеческую личность, одновременно обличая его, как злодея и тирана («...Чего, добра или зла, ты верный был свершитель?»)

Толстой и Достоевский показали Наполеона как носителя тех качеств исторического процесса, из-за которых история выглядит для основной человеческой массы с самой невыгодной стороны; наряду с этим подчеркнули в нем психологические склонности человека, растаптывающего достоинство всех других людей. Первое делал преимущественно Толстой, второе — главным образом Достоевский.

Искусство держится на частных случаях, которым оно способно придать всеобщий смысл. Потому оно и доступно всем людям, совершающим частные случаи, непрерывная цепь которых, в их типологическом значении, образует всемирную историю.

Достоевский обнаруживал в частном случае связь времен, сразу различие в смене поколений и событий и единство всего происходящего. Если и признавал вечный круговорот, горячим сторонником которого вскоре сделался Ницше, то видел в нем дурную сторону в человеческом существовании, а также в изначальном бытии вселенной. Черт в «Братьях Карамазовых», думая о том, что наша планета, именуемая Землей, вероятно, успела миллиарды раз измениться, вовсе не завидует тем, кому довелось видеть все это: «Какая скука!»

Люди вертятся в заколдованном кругу, бесплодно и бессмысленно, поскольку оказались во власти суеты и бессодержательности. Бессодержательность всегда одинакова. Достоевского удивляет эта слепота людей, имеющих такое высокое предназначение и отдавших ее во власть опустошающей чепухи. С горькой иронией он шутит над неспособностью людей взглянуть истине в лицо.

«Всего чудеснее бывает весьма часто то, что происходит в действительности. Мы видим действительность всегда почти так, как *хотим* ее видеть, как сами, *предвзято*, желаем растолковать ее себе. Если же подчас вдруг разберем и в видимом увидим не то, что хотели видеть, а то, что есть *в самом деле*, то прямо принимаем то, что увидели, за чудо; о, это весьма не редко, а подчас, клянусь, поверим скорее чуду и невозможности, чем действительности, чем истине, *которую не желаем видеть*. И так всегда бывает на свете, в том вся история человечества».

Достоевский любил крайние выражения, вовсе не считая их окончательными, вернее, единственно правомерными. Напротив, придавая крайностям значимость, обнажал односторонность их. *Наполеон* представлялся ему чем-то без начала и конца, но, с другой стороны, он столь же твердо верил в наличие в человеческой жизни и в истории принципов, противоположных наполеоновским. Крайности Достоевского — и ненависть к крайностям.

Если великое искусство вечно, — понятно, что каждый век выносит свое суждение о каждом великом писателе и его творениях. В результате встает вопрос о бессмертности искусства. Оно бессмертно, поскольку изображает бессмертное в человеке. Как бы история не меняла человека, природа его вечна. Люди живут в настоящем, непрестанно думая о прошлом и мечтая о будущем. К пророчествам склонен вообще всякий человеческий ум, жаждущий предвидений, без которых невозможны никакие намерения. Назначение искусства — представить человека во всей полноте его переживаний и возможностей. Нет истинного художника, который не желал бы быть и пророком.

Достоевский ставит своих героев перед дилеммой: либо одним взмахом превратить весь мир из несовершенного в совершенный, либо безотказно подчиниться бесчеловечным законам несправедливого мира. Его герои, как правило, максималисты. Каждый из них действует от имени человечества, будь это Раскольников или князь Мышкин, — разница между убийцей или святым, в сущности, стирается. Оба терпят крах, но это объясняется несостоятельностью не целей, а средств. У одного они компрометировали идею, стало быть, отвергались идеей, у другого же обнаруживали свою беспомощность. Один из героев «Идиота» обращается к князю Мышкину: «Милый князь, рай на земле не легко дается, а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу». Но если суть дела в том, что «рай вещь трудная», значит, мысль о рае неотъемлема от человека.

С нарастанием революционной ситуации в России возрастал интерес к Достоевскому. Завязалась острая борьба вокруг его наследия. Тут и нашумевшая книга Д. Мережковского «Толстой и Достоевский», и спектакли МХАТа по Достоевскому, и выступления Горького против этих спектаклей, и т. п. Столкновение различных мнений

по поводу того или иного значительного художника имеет громадное значение для постижения смысла его творений. Само внимание к художнику всегда знаменательно. А почему он интересовался *тем*, а не *этим*? А почему писал *так*, а не *этак*? А почему возбуждал такие симпатии у *одних* и такие антипатии у *других*?

Спор о Достоевском вознес Достоевского на высоту, собственно и соответствующую его гению. В его гениальности теперь уже никто не сомневался. Именем гения недопустимо спекулировать, как это делал тот же Мережковский, прикрывая гением Достоевского свое неприятие революции; с другой стороны, возражения гению имеют силу лишь в случае, если они учитывают, сколь он важен и для несогласных с теми или иными его убеждениями.

Каждый роман Достоевского, как и романы Тургенева или Толстого, вызван к жизни состоянием определенного исторического момента, с обязательной постановкой проблемы изменения всего миропорядка. Мысль тургеневского Базарова, даже и приобретая общенациональное или всемирное значение, остается прикрепленной к *своему* времени. Совсем иное происходит с Раскольниковым. Он тоже, конечно, человек 60-х годов, но его дух свободно витает по всем странам и эпохам. Он и о Наполеоне, и о Магомете рассуждает, как о своих современниках. Он ставит себя в ряд людей, обиженных самой судьбою, а судьба всегда была и всегда будет. Он восстает против несправедливости своего времени, касающейся его самого и близких ему людей, однако воспринимает несправедливость и как вечную категорию в человеческих отношениях. Вся его духовная работа протекает в его единичном сознании, в полном разъединении с современниками, что в результате и ставит его в положение единоборства с миром зла его же средствами.

Гений — всегда великая цель. Об этом замечательно сказал Гёте: лишь овладевая миром, человек овладевает и собою, делает из себя то, чем является в действительности. Гений всегда таков. Единством цели проникнуто творчество такого противоречивого художника, как Лев Толстой, — смысл человеческого существования в совершенствовании себя, как необходимого условия всеобщего совершенства.

Пафос Достоевского в постижении тайны человеческого бытия, а к ней, к этой тайне, нельзя приближаться, не выяснив возможных связей человеческой личности со

всем, что есть, что когда-нибудь было и что когда-либо может возникнуть в мире.

Гений служит вечности, значит, и каждому поколению, в первую очередь той его части, на плечах которой лежат основные задачи эпохи.

У каждой эпохи есть потребность по-своему прочитать творения художественных гениев. Подумать только, какой силой воздействия наделены они: все, что было перед их глазами, давно прошло и отшумело, а новые и новые поколения меряют себя их мерою, пускай во многом не соглашаясь и споря с ними.

Н. К. Михайловский свел все значение Достоевского к достоверному изображению зла, что будто само по себе облегчало борьбу со злом. Вслед за Михайловским и многие другие прогрессивные деятели так же думали о Достоевском. Между тем сам Достоевский — непримиримый противник зла. Это он провозгласил: красота спасет мир. Соответственно этому заключению о красоте дается и характеристика ей, как олицетворению гармоничности и спокойствия.

Как бы высоко ни ставил Достоевский красоту, он придал ей в некотором смысле служебное значение, раз она, по его мнению, должна спасти мир. Он потому так и налегал на ее преобразовательную роль, что сомневался в том, доступно ли ей спасение мира. За одним сомнением возникает другое: теряется реальное ощущение разницы между красотой и безобразием, как и между добром и злом. Обе противоположности у Достоевского притягивают к себе человека. Такая постановка вопроса сразу и законна и сомнительна: мы и углубляемся в постижение природы красоты, и сомневаемся, является ли она на самом деле противоположностью безобразия.

Стало быть, мир в опасности, если так настойчиво указывается на средство его спасения. Красота спасет мир, как вечность, ибо сама представляет собою лучшее, что есть в вечности. Герои Достоевского неизменно предстают перед ее ликом, но эти лики различны и изменчивы, вплоть до разлада с самими собою. Свидригайлову, например, рисуется вечность в виде деревенской законченной бани с пауками. Кому неуютно на земле, тот и потусторонний мир воображает в весьма непривлекательном виде.

Как страшно жить человеку — вот первое впечатление, производимое Достоевским. Это касается и Макара

Девушкина из «Бедных людей», и господина Прохарчина из одноименного рассказа, и Голядкина из «Двойника», и Раскольников, и Аркадия Долгорукого, и Ивана Карамазова. В пределах своего кругозора каждый из них видит несовместимость собственных сил с теми, что ему противостоят. Погиб Вася Шумков из раннего рассказа «Слабое сердце», потеряв уверенность в способности отблагодарить своего начальника за подаренные пятьсот рублей. Не удалось избежать гибели такому богатырю в физическом и духовном отношении, как Ставрогин, который располагал безмерными силами, но не нашел точки для их благоразумного применения. Остается жить Раскольников после совершения убийства, однако с отвращением к жизни. Да и для Ивана Карамазова собственное существование превращается в тяжкое бремя. Ивану Карамазову, как и Раскольникову, не раз приходила мысль о самоубийстве.

Тема самоубийства тянется через все творчество Достоевского. Своеобразным разрешением ее является рассказ «Сон смешного человека» (1877). Решив застрелиться, герой рассказа неожиданно заснул с револьвером в руке. Во сне он побывал на другой планете, где царит истинное братство между людьми, — и это вернуло его душе идеалы, без которых невозможно человеческое существование, хотя он и успел заразить обитателей другой планеты болезнями духа, свойственными земным людям.

Итак, герой Достоевского находится в своеобразном поединке с целым миром, зараженным ядами зла и неправды. Зараза переносится на него самого. Ненавидя всякие формы тиранства, он и сам вступает на путь, ведущий к тирании.

Мы встречаем в произведениях Достоевского, так сказать, злодеев чистой воды. Таков, например, Мурин из ранней повести «Хозяйка». Близок к нему и князь Валковский из романа «Униженные и оскорбленные», написанного сразу после возвращения из Сибири. Куда более сложен образ Орлова в «Записках из Мертвого дома». Прежде всего он исполнен особой духовности: «...полная победа над плотью». И в такой же степени горд: «...не было существа в мире, которое бы могло подействовать на него одним авторитетом». Сознает себя высшим существом по сравнению с остальными людьми. Но не только презирает их: «Что-то вроде жалости ко мне изобразилось в лице его...»

Тут, я думаю, зерно, из которого много лет спустя произрастет плод, именуемый Великим инквизитором.

Значение всякого изображения у Достоевского выходит за рамки времени и места изображаемого, олицетворяет вечный конфликт человека и истории, несмотря на то что человек творит историю, сам создаваемый историей, — постоянно меняя себя и ее.

Мир наш отягощен тревогой и смятением, какие прежде были ему неведомы. Новая техническая революция, не идущая ни в какое сравнение с прежними, в корне изменила связи и отношения между нациями и государствами. Сейчас даже самая маленькая война непременно отзовется на всех странах, как бы далеко ни находились они от нее, скажется на сознании всех народов. Атомное вооружение буквально перевернуло психику современного человека. А есть еще другие научные открытия, не менее настораживающие людей относительно их будущего.

В Достоевском до предела развито восприятие всемирной истории как единого целого, как некоего существа, вечно озабоченного своей судьбою. Об этом, говорит Достоевский, свидетельствует вся история человеческого духа, в каких бы формах он ни выражался. Есть «умы, которые по вековечным законам природы обречены на вечное мировое беспокойство, на искание новых формул идеала и новых слов, необходимых для развития человеческого организма...»

Достоевский — из числа этих умов.

Почти все герои Достоевского тоже не чужды такого рода настроениям. Но все они — неудачники. Удачливым не был и их творец, однако он был именно *творцом*, — в этом суть его, тогда как они, при самом большом сходстве с ним, только его *творения*.

За свою неудачную жизнь возлагают они ответственность раньше всего на самих же себя и, углубляясь в свою сущность, видят злой умысел судьбы по отношению к ним, понимая судьбу, как нечто внеличное, извечное, коренящееся в самих основах человеческой природы и человеческого бытия, иными словами, во всей всемирной истории.

Достоевский — один из величайших гуманистов во всей истории человеческой мысли. Одновременно с проповедью гуманистических идеалов в его произведениях эти идеалы подвергаются величайшему, иногда почти недо-

пустимому испытанию. А это последнее выглядит и как сомнение в возможности их осуществления. Один из героев Достоевского так характеризует себя: если я верю, то не верю, что верю; если же не верю, то не верю, что не верю. Он не один так думает.

Понятно, что противники революции имели возможность изобразить себя сторонниками и продолжателями Достоевского.

Понятна запальчивость, с какой Толстой иногда высказывался о Достоевском. Толстому, вероятно, казалось, что Достоевский доходит до глумления над человеческой природой. В действительности он подчеркивал ее неподатливость всякого рода усовершенствованиям, т. е. насколько она прочна сама по себе, а также ее склонность к опасному своеволию. Толстой больше верит в человека, но вера, которой не сопутствует сомнение в ней, не может ли порою обернуться самообманом?

Не во всем оправданная критика духовного содержания творчества Достоевского даже со стороны таких людей, как Горький или Толстой, служила основанием к неоправданным же упрекам в его художественном несовершенстве: в однообразии его героев, в растянутости повествования, в небрежности языка, в неправдоподобии ситуаций. До сих пор продолжают писать об этом у нас, писали в свое время и на Западе. Известный датский критик Георг Брандес называет Достоевского «одним из величайших поэтов», но при этом оговаривается, что Достоевский «не был великим художником».

Действительно, в конечном счете во всех великих романах Достоевского речь идет об одном и том же — о начале и смысле человеческого бытия. Между тем — никакого однообразия. Люди Достоевского, столь схожие друг с другом по своим духовным интересам, бесконечно разнообразны в своих конкретных жизненных проявлениях.

Критиковать Достоевского за несовершенство формы романов — все равно что видеть недостаток их героев в безудержности мысли и ненормальности поведения.

С тех пор как стоит мир, человек ищет благообразия. Не было бы у него опасности впасть в неблагообразие, не стал бы он так беспокоиться о благообразии. Романы Достоевского перенасыщены неблагообразием. Так почему же они так прельщают нас? Наш век уже познал столько

неблагообразий! Отнюдь не одним неблагообразием замечателен Достоевский.

Странная картина: крупнейшие, нередко и весьма прогрессивные художники нашего века, идущие по пути Достоевского и несомненно совершающие новые большие художественные открытия, все-таки не достигают его силы, даже и не приближаются к нему по уровню. Сила гения — и в направленности его гениальности. Никто из его последователей не заглядывал в бездны, изведанные им, не поднимался на вершины, на которые только он один способен был взойти. Дело не только в гениальности Достоевского самой по себе, а и в качестве ее, как и в особенностях его эпохи.

Многое может пояснить нам работа Достоевского над романом «Идиот». Начиная этот роман, как и всякий другой, Достоевский не был уверен, что вполне подготовлен к работе над ним. На этот раз сомнения его в возможности осуществить грандиозный замысел оборачивались и сомнениями в правильности замысла.

«Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся из нее сделать роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не подготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю ее. Идея эта — *изобразить вполне прекрасного человека*. Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно. Вы, конечно, вполне с этим согласитесь. Идея эта и прежде мелькала в некотором художественном образе, но ведь только в *некотором*, а надобен полный. Только отчаянное положение мое принудило меня взять эту невыношенную мысль. Рискнул как на рулетке...»

Привычка рисковать — его вторая натура, но никогда ему не приходилось идти на такой риск, как при написании «Идиота».

Его поняли слишком буквально. Между тем он был противником буквализма. Даже такой знаток Достоевского, как Мочульский, пишет о недостаточной телесности образа князя Мышкина, объясняя ее невыношенностью его идеи. Тут недоразумение в чистом виде. Князь Мышкин мог появиться либо таким, каким появился, либо, если бы автор погнался за большей телесностью, его совсем не было бы. Время и усилия не могли изменить положения дела. Достоевский вспоминал Дон-Кихота и Пикквика, принимаясь за князя Мышкина. Но Дон-Кихот был полоумный, а Пикквик смешной, значит, оба недостаточ-

но реалистичны. Впрочем, это зависит от того, как понимать реализм.

Как правило, дух времени более мобилен, чем художественный гений. В нем, т. е. в художественном гении, мудрость прошедших и будущих веков, почему он нередко несправедливо придирчив к передовым идеям настоящего, которые в большей степени испытывают себя опытом, чем опираются на опыт.

...Это была статья, написанная по заказу нашего журнала, издающегося в Америке, параллельно опубликованная в «Вопросах литературы». А теперь она переведена на ряд других иностранных языков. Мне было интересно ее писать. Тогда же я должен был взяться за статью для краевых и областных газет. Очень боялся повторений и популярщины. Наконец, меня увлекла задача сказать кратко и просто о чрезвычайно сложном, ни в коем случае не упрощая сложности. Для нас, по-моему, особенно важно всякий раз правильно оценить дело, к которому приступаешь, — так, будто ты в первый раз его делаешь. Усилие бесполезно, если отсутствует ощущение новизны.

Гениальный писатель-гуманист

Достоевский принадлежит к числу наших национальных гениев, творения которых образуют золотой век русской литературы. Он начал свою литературную деятельность в середине 40-х годов прошлого столетия, непосредственно продолжая традицию Пушкина и Гоголя. Гоголь тогда еще был жив, а со смерти Пушкина не прошло и десяти лет. Достоевского принято называть петербургским писателем. Вся его творческая жизнь прошла в нашем городе, куда его привез отец пятнадцатилетним подростком для обучения в Главном инженерном училище весной 1837 года. В Петербурге же он закончил и свой земной путь на шестидесятом году жизни, в начале 1881 года. Петербург дал ему главную литературную тему, сделавшись как бы героем многих его крупнейших произведений. В этом отношении Достоевский шел по пути, проложенному Пушкиным. Как новая столица русского государства, Петербург устанавливал более тесные общении России с Западной Европой, оказался на перекрестках всемирной истории. Здесь формировалась передо-

вая русская мысль, могучее русское искусство, ставившее русские проблемы, как имеющие всемирное значение. Это делал прежде всего Пушкин, за ним Гоголь, а потом Достоевский и ряд других гениальных русских писателей.

Первый роман Достоевского «Бедные люди» — программное произведение натуральной школы, вдохновителем которой был Белинский, собравший вокруг себя такие выдающиеся дарования, как Герцен, Гончаров, Некрасов, Тургенев, Достоевский. Это была школа русского реализма огромной психологической глубины, исключительного социального размаха и накала. Это была, пользуясь названием более позднего романа Достоевского, громогласная защита униженных и оскорбленных. Русская литература шла рука об руку с русским освободительным движением, которое как раз в 40-е годы вступило на путь, впоследствии приведший к утверждению марксизма в России. В этом движении России к марксизму русской литературе принадлежит исключительная роль.

Дружба Достоевского с Белинским продолжалась недолго. Насколько Белинский пришел в восторг от «Бедных людей», настолько ему не понравились тут же написанные Достоевским повести «Двойник» и «Хозяйка». Уходя от Белинского, Достоевский не порвал с его идеями и ушел не куда-либо, а в кружок Петрашевского, занимавшийся пропагандой идей утопического социализма. Вместе со всеми другими петрашевцами он был арестован в апреле 1849 года и приговорен к расстрелу, замененному каторгой. Достоевского не сломил арест. Он выдержал страшные минуты ожидания расстрела. В тот же день, именно 22 декабря 1849 года, вернувшись в одиночную камеру, написал полное духовной силы и веры в будущее письмо к брату. Он отправлялся на каторгу уже сложившимся писателем, знавшим свое особое призвание. Его не устрасила каторга. На каторге он встретился с людьми, либо пострадавшими за свои убеждения, либо действительно сбившимися с пути и совершившими тяжкие проступки, даже преступления.

Достоевский вернулся в Петербург лишь в конце 1859 года. Ему было 38 лет. И планы у него были гигантские. Сразу приступил к изданию журнала «Время», потом замененного «Эпохой», так как «Время» было закрыто по представлению цензуры, не разобравшейся в статье Н. Страхова, посвященной русско-польским отношениям.

Среди русских журналов первенствующее место занимал «Современник» во главе с Чернышевским, Некрасовым и Добролюбовым. В качестве журналиста Достоевский сначала в общем оказывал поддержку «Современнику», не будучи его союзником. Достоевского тянуло больше к примирению противоположных мнений. Ни «Время», ни тем более «Эпоха» не имели какого-либо определенного общественно-политического направления. Достоевский стремился выработать платформу, которая выражала бы интересы всей нации. Успеха он тут добиться не мог. Оттого, между прочим, и как журналист, и как теоретически мыслящий человек бросался из одной крайности в другую, но как художник не отклонялся от пути высокого гражданского реализма.

Мы часто критикуем Достоевского за его идейное непостоянство, за уступки, делаемые консервативной, даже реакционной идеологии. Не надо только забывать, что Достоевский никогда не сливался ни с одним идейным течением. Между прочим, будучи петрашевцем, довольно критически относился к Петрашевскому. Даже и на самые близкие и дорогие ему убеждения не смотрел как на программные, подлежащие практическому выполнению.

Непрактичные люди, как правило, и его герои. Вспомним хотя бы мечтателя из раннего романа «Белые ночи». Однако мечтательность их совсем не беспредметная. Они мечтают о золотом веке, о рае на земле. Потому с такой страстью рвутся к реальной действительности, в то же время боясь ее.

Жизнь мечтателя без надежды на воплощение своей мечты мучительна. Такая мечта доводит человека до отчаяния, способна толкнуть на ошибочные, даже опасные действия. Об этом свидетельствуют как «Записки из подполья», так и «Преступление и наказание». Эти произведения написаны в середине 60-х годов, когда Достоевский успел уже побывать в Западной Европе. В Западную Европу он всегда охотно ехал, часто и много писал о ней, подобно некоторым своим героям считал ее своей второй родиной. Как никто другой из великих русских писателей, кроме Пушкина, видел преемственность между Западной Европой и Россией в решении общечеловеческих проблем, предвещая России особую роль в этом отношении.

Вскоре после возвращения из Сибири Достоевский почти одновременно написал два больших произведения —

роман «Униженные и оскорбленные» и «Записки из Мертвого дома». Первым произведением, кстати воспроизведшим историю создания «Бедных людей», заявлял о своей верности программе натуральной школы, традициям Гоголя и заветам Белинского. «Записки из Мертвого дома» также продолжали эту традицию. Но в них было и нечто новое. Величие «Записок» не только в почти невообразимой картине ужасов Мертвого дома, хотя и в этом отношении их приравнивали к дантовскому «Аду», — Достоевский, наряду с этим, раскрыл здесь человеческий дух в его возможностях, как он говорил, подняться до мадоннского идеала, а с другой стороны, в опасностях сорваться в содомские бездны.

Достоевский возобновлял свою литературную деятельность, прерванную каторгой и ссылкой, в 60-е годы. Это было время величайшего подъема русского романа, составившего эпоху в истории мировой литературы. В 60-е годы написана «Война и мир» Толстого. В предисловии к этому произведению Толстой относит к высочайшим образцам русского романа «Евгения Онегина» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Записки из Мертвого дома» Достоевского. Гениальные русские романисты, озабоченные судьбою своего народа, раскрыли с небывалой дотоле силой его духовное могущество и душевную красоту, и в связи с этим в их произведениях в новом свете представало и все человечество, наделенное высочайшими эстетическими и нравственными идеалами.

В середине 60-х годов Достоевский создает «Преступление и наказание», определив в нем свой дальнейший путь. Его собственная трагедия помогла ему с необыкновенной остротой понять трагический элемент вообще во всей человеческой истории.

Достоевский не смог ни окончательно осудить Раскольникова, как имеющего право на бунт, ибо как не бунтовать, когда в мире царит такая несправедливость, ни окончательно оправдать, потому что как же оправдать человека, совершившего убийство. Проблема осталась неразрешенной. Отсюда все возрастающая страсть Достоевского к изучению текущей русской действительности, доводящей до ужаса мыслящих русских людей, подобных Раскольникову, и одновременное погружение ума и души гениального писателя в историю человеческой мысли, которая давала столько примеров для создания общечеловеческих идеалов — и ни одного примера достойного их во-

площения. В романах Достоевского, вследствие этого, соединяется реалистичность воспроизведения картин современной ему русской жизни с предельной психологической глубиной и постановкой, как он любил говорить, вековечных вопросов, — по значению и неразрешимости.

За «Преступлением и наказанием» последовал «Идиот», писавшийся за границей, куда Достоевский поехал с молодой женой Анной Григорьевной весной 1867 года. Рассчитывали пробыть там несколько месяцев, а пробыли четыре года, бедствуя, переезжая из одной страны в другую в поисках более дешевой жизни. «Идиот» не имел большого успеха при своем появлении, но Достоевский с особенной любовью относился к нему. Герой романа князь Лев Николаевич Мышкин, из-за своей эпилепсии прозванный идиотом, сплошное олицетворение правды и доброты. Это как бы духовный рентгеновский луч, делающий столь очевидным зло этого мира, порожденное людьми и пагубное для них. Отчасти он напоминает Христа, отчасти Дон-Кихота. Практически князь Мышкин ничего не добился. В финале вместе с Рогожиным сидит у трупа Настасьи Филипповны, которую зарезал Рогожин. Но при этом роман вовсе не безнадежен. В этом мире, каким увидел его князь Мышкин, правда и добро не умерли, никогда не умрут и, значит, обязательно восторжествуют, хотя беда людей в столь же сильной склонности к другим, прямо противоположным началам.

Так один роман Достоевского, не решив поставленной проблемы, передает ее следующему роману, а этот также не находит решения. Проблема углубляется и разрастается. Достоевский сделал из этого соответствующий вывод, задумав цикл романов под общим заглавием «Жизнь великого грешника». Частичными осуществлениями этого грандиозного замысла явились последние три его романа — «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы». Все они написаны в 70-е годы. «Братьев Карамазовых» он намерен был продолжать, но в январе 1881 года скончался. Лебединой его песнью была речь о Пушкине при открытии памятника Пушкину в Москве в июне 1880 года.

«Бесы» были задуманы как политический тенденциозный роман, направленный против народнического движения, принявшего заговорщический и террористический характер. Надо сказать, что лжереволюционер Петр Верховенский, хотя и занимает большое место в романе, не является его главным героем. В качестве главного героя

предстает перед нами Ставрогин, лицо, весьма родственное Раскольникову. Это еще более сильный характер, человек, решительно всем недовольный, с колоссальными порывами души, — и в то же время не имеющий никакой цели, что заставляет его бросать свои незаурядные силы куда пошло. В итоге — окончательный крах и самоубийство. «Бесы», воспринятые как выпад Достоевского против передового общественного движения, подорвали репутацию великого писателя. Действительно, в первой своей редакции, судя по воспоминаниям А. Г. Достоевской, роман этот представлял памфлет на освободительное движение. Но первая редакция «Бесов» была уничтожена Достоевским. Работая далее над романом, он сделал главным героем его Ставрогина, родственного всем другим основным героям Достоевского, каковы Раскольников, ранее написанный, или Версиков и Иван Карамазов, написанные впоследствии. В результате «Бесы» приобрели философскую и нравственную глубину, свойственную всем великим романам Достоевского, хотя и остались не свободными от реакционной тенденциозности. Ныне, сто лет спустя после выхода романа, мы не можем отнестись к нему так же, как относились к нему его современники.

В начале 70-х годов Достоевский идет на службу к князю Мещерскому как редактор журнала «Гражданин». В этом реакционном органе он, однако, пытается отстаивать свою независимую линию. Заводит отдел под названием «Дневник писателя», где помещает личные отклики на примечательнейшие события русской жизни, чтобы войти в прямой контакт с читателем. На примере общедоступных фактов он поднимал актуальные проблемы общерусского развития, обращался все к тем же вековым вопросам. Русские вопросы Достоевский одновременно понимает и как общечеловеческие. На посту редактора «Гражданина» находился чуть побольше года. Освободившись от этой тягостной обязанности, в середине 70-х годов пишет роман «Подросток». Этот его роман еще более, чем предшествующие, связан с текущей действительностью. Вначале он назывался «Беспорядок» — прямая переключка с тогда же писавшейся Толстым «Анной Карениной», в которой русская жизнь показана с точки зрения, что все перевернулось и неизвестно как уложится. Этим хаосом, захватившим русскую действительность, захвачены и оба главных героя «Подростка» — помещик Версиков и его незаконный сын Аркадий Долгорукий.

Оба вместе с тем мечтают о пришествии на землю золотого века. К «Подростку» положительно отнеслись Некрасов и Салтыков-Щедрин, редакторы журнала «Отечественные записки», где он и был напечатан.

Последние годы своей жизни Достоевский поднялся на самую высокую волну, которая доступна только величайшим гениям, каковым и был его всеобъемлющий гений. Он издавал «Дневник писателя», выпуская его в виде журнала, где помещал только свои собственные произведения. Он писал обо всем том, что считал примечательным в русской жизни. Много места отводил международным делам. И все эти события и факты преподносил, как лично касающиеся всякого человека. Потому что, с его точки зрения, в мире, к которому принадлежит человек, ничто не может быть безразлично человеку. Рядом с публицистическими статьями помещал художественные произведения, в частности такие шедевры, как «Сон смелого человека» или «Кроткая». Выступал и с литературно-критическими статьями, напечатав блистательный разбор «Анны Карениной» и проникнутый высокой мыслью и глубокой сердечностью анализ творческого пути Некрасова. До всего ему было дело, на все он откликался, как лично заинтересованный в судьбе своего народа, в судьбах всего человечества.

«Дневник писателя» Достоевского — это, помимо прочего, и лаборатория, в которой он закалял свой гений к воплощению замысла «Братьев Карамазовых». Исходный пункт последнего романа Достоевского — проблема отцов и детей. Она поставлена уже в «Подростке». В «Братьях Карамазовых» главные действующие лица — помещик Федор Павлович Карамазов и четыре его сына, включая Смердякова, прижитого на стороне. Тут кровавая война между отцом и двумя его сыновьями: со старшим, Дмитрием, отец на ножах из-за женщины — из-за Грушеньки. Иван ненавидит отца за его полную аморальность, однако сам впадает в неменьший аморализм, заразившись теорией, будто «все позволено». К тому же заражает ею Смердякова, который и убивает Федора Павловича. Алеша, младший из братьев, будучи монахом, страдает за всех сразу. Ему одинаково дороги и отец и братья. В этом глубочайший смысл: в данном случае позиция Алеши равнозначна позиции автора романа. Перед нами эпопея, почти равная «Войне и миру» по объему, надо полагать, и по художественной силе и значению.

Несмотря на общий чрезвычайно мрачный колорит романа, на наличие в нем таких сцен, как встреча Ивана с Чертом и Великого инквизитора с самим Христом, которого тот отправляет в темницу, в романе звучит победный гимн человеческому духу, сохранившему свою свободу и непокорность любым внешним силам.

Достоевский безмерно велик, но столь же и противоречив, — не в смысле неполной согласованности различных мнений и образов, что бывает у каждого гениального писателя, а в смысле своего рода равноценности различных идей или образов, отрицания того, что утверждается, и признания, что отрицается. Критика была сбита с толку этим обстоятельством, приписывала Достоевскому поэтизацию людей, совершающих весьма неблагоприятные поступки, а то и преступления. Это было совсем не так. Наиболее яркое доказательство — Раскольников, совершивший тяжкое преступление, но сберегший при этом лучшие свои человеческие качества — склонность к добру, правде и красоте.

Всякая практическая деятельность чужда как самому Достоевскому, так и его героям. А при этом он звал людей к осуществлению всего того лучшего, что выработали ум и сердце человеческое за всю историю. Он верил, что красота спасет мир, а потребность в красоте развивается у человека, «когда наиболее живет, потому что человек наиболее живет именно в то время, когда чего-нибудь ищет и добывается...»

...Как-то я написал, что хочу, чтобы мои писания являлись по жанру своего рода диалогами между мною и читателем. Спустя примерно полтора года ту же мысль высказал один известный московский поэт, выступающий и в качестве литературоведа. Именно в литературоведческих работах он ставит своей задачей обращаться к читателю, вступая с ним в диалог. Не знаю, читал ли этот поэт мои рассуждения на ту же тему. Впрочем, это не так важно. Суть дела в другом. Ознакомившись с близкими мне мыслями в чужом изложении, я вдруг понял, что они чрезвычайно условны. Хотя литераторы, тем более известные, встречаются с читателями и получают письма от них, все-таки читатель, как они представляют его себе, есть создание преимущественно их воображения. Он не сидит за столом рядом с нами, когда мы пишем свои

книги. Нам остается только воображать, каков он на деле, хотя и основываясь на встречах с ним. Иными словами, это наше второе «я», поскольку для нас так важны его духовные запросы и отношение к нашим работам. Главное для нас то, насколько мы близки в нашем воображении к реальному положению вещей. А потом, далее: наша задача вовсе не сводится к тому, чтобы угодить воображаемому читателю. Не менее существенно другое — вызвать его на спор. Как мы знаем, только в споре рождается истина. Писать, воображая перед собой своего читателя, — значит видеть в своих писаниях стороны, которые могут быть оспорены, и, предвидя это, ненавязчиво возражать на возможные возражения. Это все структура нас самих, наших личностей.

Поэт сказал, что ориентация на читателя относится лишь к литературоведческим работам, но никак не к стихам. В стихах же он рассчитывает только на свой вкус. Здесь явное переложение слов Пушкина: я пишу для себя, а печатаю для денег. Но Пушкин не говорит, что он имеет в виду только стихи. Он полагается на свой вкус во всех своих писаниях. А что это означает? Он верит себе, веря в себя, в то, что он лучше, чем кто-либо другой, знает, как делать свое дело. А это что означает? Истинно знает свое дело тот, кому доступно знать, как оно подействует на других, для чего другие должны быть ему известны в полной мере, какая только доступна.

Такое теперь у меня представление о построении своих работ в форме диалога с читателем. Думается, я впервые приблизился к этой цели, еще не вполне осознав ее, в статье 1968 года, явившейся вехой в моей литературной работе,—

*Вечерние думы**

В нашей критике заметны новые веяния. Это хорошо понимают даже те из критиков, которые сами не особенно склонны изменяться. Критика хочет быть личной, даже интимной. «Я думаю», «я считаю» — такими оборотами пестрят современные критические статьи. Прежде было не так. Вообще тон в критике нередко был какой-то изрекательный. Иногда попадались, правда, фразы вроде сле-

* Как я уже сказал, статья эта напечатана в 1968 году. В ней уделено большое внимание Шукшину, Битову и Белову, которые за прошедшее время встали в первый ряд наших прозаиков.

дующих — «мы убеждены...», «наша мысль состоит в том...», «у нас сложилось мнение...». Дальше этого доверительность не шла. В моде была надличная, вернее — безличная манера. Основным достоинством критики считалось утверждение бесспорных истин. Главное, чтобы они были бесспорны.

И вот — теперь... Берешь в руки критическую статью или книгу и читаешь о том, например, как у критика появилась мысль написать свою работу. Ага, думаешь, вот сейчас я познакомлюсь с интересным человеком, с его своеобразными мыслями. Прочтешь начало — и почешешь затылок. Вывеска новая, а товар старый. Так еще бывает, правда, не всегда, тем не менее довольно часто.

Личная манера изложения сама по себе не может спасти критика от безличности. Достоинства писателя всегда индивидуальны, и тем более общезначимы, чем достовернее они. Для обнаружения этого критику необходимо обнаружить собственную индивидуальность. Вот тут прояснится, есть она у него или нет. Совсем другие требования к критику, когда он либо хвалит, либо ругает писателя, исходя из того, насколько его произведение соответствует или не соответствует общеизвестной истине. В этом случае ему не нужны индивидуальные качества.

Ничего не поделаешь. Личный способ суждений труден. Может быть, даже опасен, если критик выражает собственное мнение, не сообразуясь с движением литературного процесса, с пониманием его закономерностей. Бывает и такое. Хороши лишь те личные суждения, которые улавливают в частном общее и сами являются моментами общего, но не повторением общеизвестного, а необходимым и непрерывным движением мысли, не терпящей топтания на месте. Только такая критика действительно соответствует своему назначению.

Никакие перемены не проходят безболезненно. Но не будем унывать. Дело в конце концов в нас самих. Как мне кажется, наши критики оказывались иногда оторванными от истории литературы. Литературоведы, бесспорно, все еще недостаточно связаны с живым литературным процессом.

Сейчас классика звучит с такой силой актуальности, как никогда прежде. Почему — это другой вопрос, и нам необходимо отвечать на него. Интереснейшие процессы происходят в советской литературе. Всмотритесь в наших наиболее талантливых писателей. От их произведений

веет духом истории, несмотря на то что они посвящены сегодняшнему дню. Правда, подлинная литература всегда так или иначе погружена в историю, — все дело в том, как именно. Современность есть не что иное, как момент исторического процесса. Нельзя изобразить драматическую судьбу человека, пренебрегая связью времен. Из всех литературных направлений реализм наиболее последовательно применяет принципы историзма, ибо в его изображении человек сам способен изменять условия своей жизни, изменяя вместе с ними и самого себя. Историзм реализма меняется во времени. И он особенный у каждого большого художника. В искусстве все индивидуально. И чем более общее значение имеет творчество художника, тем индивидуальнее его облик. Принципы историзма применяют в своих романах Тургенев и Достоевский. Но какая разница между одним и другим историзмом! Тургенев — в первую очередь исследователь данного исторического момента, который формирует вот эти, а не другие характеры передовых людей. Достоевский акцентирует в современности те черты, которые тянутся через всю человеческую историю. Раньше всего — столкновение сознательного стремления человека со стихийными силами истории, ломающими человеческую волю, но не переламавающими ее. Ломающими, поскольку человек не считается с историческими законами, не переламавающими потому, что в истории нет ничего другого, кроме действий людей. Взаимоотношение человека с историей — вечная проблема, но Достоевский, естественно, решает ее как проблему своего времени.

Белинский называл роман Пушкина «Евгений Онегин» историческим произведением. В этом определении заключен глубокий смысл, именно тот, что Пушкин в своем романе, нигде не отступая от темы современности, подходит к ней и освещает ее как исторически мыслящий художник. Историзм Пушкина сознателен, а не стихийен. Я уже сказал о некоторых особенностях историзма в романах Тургенева и Достоевского. Достоевский необычайно популярен на Западе. Там его нередко пытаются представить отцом современного модернизма. Быть может, какая-то доля истины в этом и есть. Но Достоевский при всем при том — величайший реалист. Ему принадлежит исключительная роль в развитии реалистической литературы. Его традиции, несомненно, находят известное преломление у нынешних наших лучших писателей.

В текущей литературе мы все чаще встречаемся с персонажами, настолько взыскательными к себе, что они мелят себя и общечеловеческими мерками. Я уверен, здесь не обходится без Достоевского.

От литературы всегда хотят больше, чем она может дать, хотя нередко, даже большей частью, литература дает куда больше, нежели от нее требуют. Эта двойная диспропорция между требованиями и результатами — едва ли не общий закон литературного развития, благодетельный и для народа и для литературы.

Назначение искусства состоит в том, чтобы воспринимать и воспроизводить свое время как момент вечности. Тем самым оно служит и будущим поколениям, а не только своим современникам. Суд литературы над жизнью, как можно заключить, сохраняет свою силу на протяжении веков и тысячелетий. Сама литература, в свою очередь, вечно стоит перед судом старых и новых поколений, но такая судьба лишь у писателей, служащих своему времени, как вечности. В этом смысле время все ставит на места.

Литература — всегда борьба мнений и направлений. Потому что каждый писатель сразу и сам по себе, и вместе со всеми.

Критика тоже возможна как живой процесс. Не надо бояться критических поединков. И в наше время они необходимы, ибо только таким путем можно совершенствовать и оттачивать наше единое эстетическое кредо.

Я помню нашу ленинградскую секцию критики с довоенных времен. Нет, она не сделалась сильнее. Не моя задача дать ей качественную оценку. Меня интересует другой вопрос. Разумеется, и прежде были такие критики, которые одновременно являлись литературоведами, а с другой стороны, литературоведы, выступавшие также в роли критиков. Покойный Борис Михайлович Эйхенбаум — одновременно и крупный литературовед, и выдающийся критик. Все же к середине 30-х годов, когда я узнал его, он практически отошел от литературной критики. Но я говорю не просто о совмещении критика и литературоведа в одном лице как о требовании современности. Я имею в виду неразъединимость задач критики и литературоведения в наши дни. Мало того что Б. М. Эйхенбаум ушел или уходил из критики с середины 30-х годов. Его монография о Толстом, над которой он продолжал работать в те же годы, писалась в академи-

ческом духе в старом смысле этого слова. Ныне такой подход к Толстому, при всей талантливости его исследователя, выглядел бы старомодно. Каждого классика мы теперь рассматриваем как нашего современника, творения которого так необходимы нам для нашего сегодня.

Теперь мы отчетливо чувствуем, как сократилась дистанция между современностью и историей. Как сейчас жива история! Вообще говоря, люди всегда призывали себе на помощь прошлое, в какую бы эпоху ни жили. В этом отношении наша эпоха принципиально почти ничем не отличается от эпохи, скажем, французской революции XVIII столетия. Но, по существу, как мало похожи их отношения к истории. История по-разному служит людям разных времен. Современный французский драматург Ануй часто обращается к событиям далекого прошлого, переиначивая античные сюжеты и образы. Но в отличие от его соотечественников XVIII века цель его не в том, чтобы преподать примеры героического поведения, а в том, чтобы продемонстрировать достойный или недостойный тип человеческого поведения. Мы также боремся за нравственную чистоту и духовную возвышенность человека. И опираемся на классическую литературу. Но у нас это происходит по-другому. Наша литература верна принципам историзма. Мы призываем классика не столько для суда над современностью, а, напротив, скорее для служения нашему времени, устанавливая связь и общность различных эпох. Ведь в классике заключен духовный и нравственный опыт человечества за всю его историю, столь необходимый нашему народу в наше время.

Все подвластно времени. Весь вопрос в том, насколько сознаем мы его повеления.

Чертовски трудно жить и работать, как подумаешь обо всем этом, а думается об этом чаще всего вечером. Не случайно эти заметки я назвал вечерними размышлениями.

Есть в нашей профессии некоторые очень неприятные особенности. Всякое твое положение всегда можно оспорить. И ты никогда не уверен до конца, то ли ты пишешь и так ли пишешь. Надо быть слишком самонадеянным, чтобы подобные вопросы не возникали перед тобой. Другая особенность не лучше. Нам самим приходится и хвалить и ругать себя. Я подразумеваю профессиональную оценку нашего труда. Не говоря о других качествах, нам

необходимых, сколько требуется от каждого из нас твердости характера и чистоты духа! Выходят и выходят в свет новые и новые книги о классиках и современных выдающихся писателях. Если вникнуть в дело, станет ясно, что даже самые лучшие из них не могут быть построены на совершенно новых материалах, не могут состоять из совершенно новых мыслей. Как разобраться во всем этом?

В мире мысли и духа ничего не бывает абсолютно нового. И вместе с тем все настоящее всегда является новым. Пушкин писал в рецензии на книгу Сильвио Пеллико: «Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет, мысли же могут быть разнообразны до бесконечности».

Все писатели и мыслители, включая и критиков, непременно чем-то обязаны друг другу. Заимствования неизбежны. В этом нет никакой беды. Это необходимость и закономерность. Тот, кто, создавая *свое*, берет и у других, достоин похвал, а не упреков. Надо уметь отличать его от тех, у кого нет ничего *своего* и кто живет чужим добром, лишь повторяя давно известное. И надо не бояться сказать об этом.

Нам еще недостает взыскательности к самим себе и в другом смысле. Мы буквально утопаем в терминах и определениях. Без них нельзя обойтись. Но всякая чрезмерность вредна. Напомню некоторые определения по поводу одной только современной прозы. Вот какая она бывает: лирическая, публицистическая, очерковая, мемуарная, документальная, аналитическая, исповедальная и т. д. и т. п. Классики русской критики показывают нам пример как раз обратного порядка. Белинский обходился без термина «реализм», будучи теоретиком реализма. Чернышевский и Добролюбов всего лишь по несколько раз прибегали к этому понятию, — разве от этого их критика становилась менее глубокой?

Меня, если говорить откровенно, смущает несколько распорядительный тон критики: пиши про то, пиши так. Словно предвидя советы такого свойства, отчасти отвечая на них, Маяковский декларировал: «Я буду писать и про то и про это...» (хотя дальше и сам не обошелся без регламентации: «Но нынче не время...» и т. д.) Конечно, в литературе неизбежна та или иная регламентация, но регламентация приносит вред, а не пользу, если не выведена из литературного процесса. Всякие количественные

критерии здесь не годятся. Они могут только ввести в заблуждение. Сейчас некоторые наши критики встревожены появлением большого количества произведений о деревне. Такой многоопытный критик, как Ф. М. Левин, бьет тревогу: хватит с нас благородных старичков и старушек, с ними далеко не уйдешь; изображая их несложный духовный мир, не поставишь актуальных проблем современности. Я не стану напоминать о крестьянах из рассказов и романов Толстого и Тургенева. Но вот «Тихий Дон». Герой этого, может быть, самого великого произведения нашего века — всего только простой крестьянин, не учившийся ни в каких университетах. В свое время Белинский настаивал на том, что лишь изображение передовых дворян позволило Пушкину в «Евгении Онегине» поднимать проблемы общенационального значения. Но жизнь быстро и решительно меняется. Не стоит на месте и литература. Перенесемся в наш век, в наше время. Рабочий и крестьянин, совершившие революцию, а затем приступившие к строительству социализма, сделались основными героями советской литературы. Сейчас модно говорить об интеллектуальном герое. И в самом деле нужен такой герой, человек думающий обо всем, что касается нас самих и всего нашего времени. Все же, как мне представляется, на эту роль пригоден не только инженер или доцент, владеющий иностранными языками, а, скажем, бригадир на заводе или в колхозе, простой рабочий и колхозник. Конечно, интеллектуальный герой есть человек мыслящий, значит, и обладающий определенной суммой сведений и знаний. Но мы, безусловно, впадем в односторонность в рассуждениях на эту тему. Нельзя сводить дело к эрудиции. Даже в XIX веке интеллектуальному герою, помимо образования, необходимы были другие, не менее важные качества. В первую очередь способность применять высокие нравственные мерки к самому себе и ко всем окружающим людям. Мне остается сослаться на Толстого или Достоевского. Но ведь и герои тургеневских романов вошли в сознание русских людей совсем не как эрудиты. У самого Рудина, наиболее эрудированного тургеневского героя, налицо пробелы в образовании. Да и не образованием пленил он сердце Наталии Ласунской. Приняв его не совсем за того, кем он был в действительности, она скорее ценила в нем отзывчивость сердца, исполненного порыва ко всему высокому и прекрасному. Всякое время знает своего интеллектуаль-

ного героя. Касаясь здесь этого большого и болезненного вопроса в самом общем плане, я решаюсь высказать то мнение, что в нашей стране и в нашу эпоху эрудиция, может быть, вообще не принадлежит к главным качествам интеллектуального героя. Наше образование не является привилегией единиц. С другой стороны, теперь даже академик, пускай творец в определенной отрасли науки, часто имеет более или менее смутное представление о других науках. Все дело в широте интереса ко всему происходящему в современном мире и в нравственной, тем самым и идейной оценке всего этого. Отвлеченного интеллекта не бывает. Интеллект всегда направлен преимущественно на что-либо. Когда мы говорим о современном интеллектуальном герое, я уверен, мы, вольно или невольно, подразумеваем человека, у которого душа болит обо всех нас, о делах, связанных с судьбами всех людей и всех народов. Этими качествами, думается мне, ныне может обладать в такой же степени рабочий и колхозник, как и человек умственного труда. Подумаем о том, как вырос духовно наш советский человек. Для его изображения необходимы художники большого таланта и большого сердца.

Талант — это правда, но всякий раз найденная особым путем, значит единожды открытая. Потому всякий истинный талант требует для себя особой мерки, которая определяла бы его общезначимость и единственность. Без единственности нет и общезначимости, хотя, с другой стороны, нас интересует лишь общезначимая единственность.

Мы не всегда соблюдаем это правило. Слишком большое значение придается внешним приметам.

Некоторых наших писателей, пишущих о деревне, вдруг переименовали в деревенщиков. Это своего рода намек на их неонародничество. В действительности ничего народнического в них, на мой взгляд, нет. Иное время — иные песни. Это вовсе не какое-то особое литературное направление, каким, скажем, была литература народничества. Присмотримся внимательно к нынешней литературе — и мы обнаружим немало случаев, когда так называемый деревенщик окажется ближе к так называемому горожанину, чем к другому деревенщику. Я нахожу много общего у «деревенщика» Василия Белова и «горожанина» Андрея Битова.

Значение талантливое литературное произведения

всегда выходит за рамки материала, из которого оно построено. «Записки охотника» Тургенева, по своей тематике деревенские, чуть ли не с момента своего появления стали фактом национального и мирового литературного развития. Да и Писемского с его «Плотничьей артелью» нельзя свести к областничеству.

Деревня была одной из главных тем всей старой русской литературы. Это общеизвестно. Меня огорчили некоторые рассуждения молодого способного критика В. Гусева в его статье «О прозе, о деревне, о цельных людях». По его мнению, Толстой шел к народу, побуждаемый своими философскими и религиозными убеждениями, всем грузом культуры. Вследствие этого деревня для него будто бы имела некое побочное значение: он накладывал на нее заранее выработанные философские и религиозные схемы. Другие русские писатели XIX столетия, как, видимо, думает В. Гусев, еще более внешне подходили к деревне. В отличие от них, полагает наш критик, советские писатели показали деревню изнутри. Достаточно было бы вспомнить неоспоримую мысль Чернышевского об умении Толстого переселяться в душу поселянина, чтобы увидеть всю несправедливость такого сопоставления советских писателей с классиками.

Выбор темы не бывает случайным. Толстой писал преимущественно о деревне. Достоевский — почти исключительно о городе. За этим очень многое стоит. Хотя бы то, что именно в первую очередь Толстому было суждено непосредственно отразить сильные и слабые стороны русской революции, стать зеркалом ее: на повестке дня первой русской революции стоял крестьянский вопрос.

И все-таки кто же решится назвать Толстого деревенщиком?

В наше время и город стал не тот, и в еще большей степени деревня изменилась. Конечно, есть специфические проблемы и для нашего города, и для нашей деревни. Но еще больше у них общих проблем. Я оставляю в стороне то, что в особенности относится к городу или к деревне, и остановлюсь на некоторых общих для них проблемах, как они освещаются в текущей литературе.

Но еще одно замечание в связи с деревенской темой. Едва ли стоит так поспешно и радостно отрешиваться от деревни, хотя бы даже и старой, доколхозной. Мы слишком многим обязаны ей. Взгляните на нашу интеллигенцию. Очень большая часть ее — выходцы из деревни.

Нельзя же, в самом деле, думать, что мы вынесли из нее одно только плохое, с чем надо навсегда распрощаться. Да и не в нас дело. Я не могу себе представить нашу отечественную культуру без, так сказать, деревенского элемента.

Снова — о Битове. Кто сомневается в Битове, вероятно, сомневается не в таланте Битова, а в направленности его таланта. Основной упрек Битову — увлечение литературностью в ущерб социальности. Покойного В. В. Ермалова никто не может обвинить в том, что он забывал социальность. А между тем он не раз вступался за Битова. Талант всегда несет с собой непредвиденное, а тем, кто обзавелся готовыми литературными мерками, так легко и просто не заметить таланта.

Битову тридцать лет. У него вышли четыре книги. Но берет ли Битов одним умением? Да, Битов — писатель умелый, даже изощренный. Однако чистого умения в литературе не бывает. Умение — сестра таланта, хотя и не то же самое, что талант. Если это настоящее умение, оно всегда ради чего-нибудь. Талант не только великая радость, но и великая мука, потому что великое обязательство. Умение — поиск, в противном же случае превращается в бездыханное ремесленничество. Где поиск, там и риск. Где риск, там возможны просчеты. Даже гениев не бывает без просчетов. Я допускаю, что у Битова есть просчеты. А у кого их не бывает? Но это просчеты, как мне кажется, не по причине уклонения от обязательств, возлагаемых на талант, а скорее по причине просчета в понимании их. Как писатель Битов изобретателен, а мне иногда боязно оттого, не слишком ли он полагается на свою литературную изобретательность в ущерб глубокому анализу жизни.

Битов — автобиографичен. Автобиографичность бывает разная. Она особенная у каждого писателя, если этот писатель особенный. Опять придется сделать отступление, и опять — Толстой и Достоевский. Все герои Толстого в большей или меньшей степени воспроизводят жизненный путь создателя. Напротив, биография Раскольникова и Ставрогина едва ли имеет что-нибудь общее с биографией Достоевского. Я разумею эмпирическую биографию. Как известно, Толстой всю жизнь бился над тем, чтобы стать совершенным человеком. То же самое делали его любимые герои. У Достоевского наблюдаем иное. Для него человек был загадкой, и он до конца дней пытался разга-

дать эту загадку, зная, что не разгадает ее. Тем же занимаются герои Достоевского. Однако в отличие от своего создателя они не ограничиваются этими теоретическими рассуждениями, а пытаются применить их на практике. И дело доходит до чудовищных экспериментов, вроде тех какие проделывают Раскольников или Ставрогин.

Все это не к тому, чтобы зачислить одних нынешних писателей, склонных к автобиографизму, в группу последователей Толстого, а других — Достоевского. Я хотел лишь сказать, что само по себе указание на автобиографизм писателя ничего в нем не определяет. Вся суть в том, каков этот автобиографизм, чем вызван и чему служит.

Битов не делает своих автобиографических героев производными от собственной личности. Он лишь проверяет на них свои излюбленные представления о нормах человеческого поведения. У Битова крайняя неприязнь к подмене анкетным знанием подлинного знания человека.

Напомню один эпизод из его повести «Путешествие к другу детства». Самолет остановился в пути из-за метели. Огромный аэровокзал. Масса людей. Многие на скамейках, а еще больше — под скамейками. Среди этих последних и герой-рассказчик. Он спит и не спит, и сквозь сон слышит рассказ молодой женщины с грудным ребенком на руках о том, как ее обольстил лейтенант, затем куда-то исчезнувший и не написавший адреса, и как все-таки ей удалось добыть его адрес. Теперь вот она едет к нему и сама не знает, стоит ли ехать. Никто не может дать ей совета, как поступить лучше. Вдруг из-под скамейки вылезает человек с заспанным лицом и говорит: не надо ехать! Он взял женщину за руку и повел ее сдать старый и купить новый билет, чтобы ехать с ним вместе. Герой-автор завидует этому незнакомому мужчине, совершившему истинно мужской поступок. Человек принял участие в судьбе другого человека. Тема человеческого участия — едва ли не основная для Битова.

«Поступок» — великое слово. И великое дело. Так рассуждают герои Битова.

О его рассказе «Пенелопя», когда он появился, много писали. Понятно: это — начало Битова. Рассказ и в самом деле заслуживает внимания. У входа в кино, в темной подворотне, столкнулись парень и девушка. Завязалось знакомство. Довольно странное, впрочем. Активной

стороной была девушка. Разглядев ее при свете, парень смутился. Девушка была плохо одета. А парень немного пижонистый. Ему не хотелось уронить себя в глазах публики, хотя никого из знакомых он не видел. Он был пижонистый малый, но совсем не пижон, он знал различие между хорошим и плохим поступком. И не хотел сделать плохого поступка, то есть просто оттолкнуть от себя девушку, тем более что уже до этого успел пообещать ей помочь устроиться на работу. Словом, наш герой вел себя фальшиво. Девушка почувствовала, в чем дело, и прекратила неловкую сцену, уйдя от парня. И тут парень понял, как скверно, подло поступил он.

Если в рассказе и есть наивность, не забудем, что он написан двадцатипятилетним.

Человек многомерен и многогранен. Всегда ли мы об этом помним? Порою отодвигаются в сторону нравственные критерии. Обычно все плохое в человеке приписывается только его идейной незрелости, приверженности к мещанским вкусам. А это не всегда так бывает. Мещанин не всегда подлец. С другой стороны, случается, что и совсем не мещанин совершает недостойный поступок. Разве это не проблема, не задача для писателя? Или, может быть, мы полностью избавились от человеческих слабостей? Но не будет ли такое представление обеднением и упрощением нас самих?

Следовало бы тщательно разобраться в нравственных исканиях, которые заняли видное место в современной литературе.

Нравственность — отнюдь не внеисторическая категория. Она не стоит вне политики. В истории нравственные проблемы тесно переплетаются с политическими. Не был же Чернышевский отвлеченным моралистом, а между тем с каким пафосом писал он о чистоте нравственного чувства у Толстого.

Где имеются высокие нравственные критерии, там расцветает психологизм. То и другое представляет собою углубление в человеческую индивидуальность. Это еще не нравственное направление в литературе, если перед нами лишь изобилие рассуждений на нравственные темы и о нравственных обязательствах. Все мы делаем наше общее дело, в котором каждый из нас создает и свою собственную личность. Успеха в этом последнем достигает только тот, кто применяет к себе строгие нравственные критерии. Нет людей на общую мерку, и чем больше лю-

ди связаны общей целью, тем строже должен быть каждый к самому себе.

Нравственное направление связано с личностью самовзыскующей.

У нас много разговоров о психологическом анализе. Все же эти разговоры большей частью носят чересчур общий характер. В литературе встречается немало психологических штампов, писателям явно мешают некоторые однобокие, упрощенные эстетические представления. Например, представление о положительном герое, у которого будто бы не должно быть ни колебаний, ни сомнений, ни чего-либо другого в этом роде. Разумеется, не слабый, а сильный духом человек может служить для нас примером. Но в духовном мире сила не есть прямолинейность. Вообще прямая линия разве только в одной геометрии хороша. Прямота, как духовное качество, не имеет ничего общего с прямолинейностью. Трудно вообразить себе более прямого человека, чем Толстой. Да и лучшие герои его отличаются тем же. Читая книги Толстого, мы воспитываем в себе прямоту и стойкость, каждый раз убеждаясь в том, какие это чрезвычайно сложные и трудные вещи. Слава богу, у нас начинают откровенно говорить об этом. Как-то я смотрел по телевизору процедуру вручения молодым ученым, удостоившимся премий имени Ленинского комсомола, соответствующих дипломов. Было произнесено достаточно хороших, но более или менее однотипных речей. В конце дали слово совсем еще молодой поэтессе, которая сказала приблизительно следующее: вам желали новых больших научных успехов, смелого дерзания и крепкого здоровья — я вам хочу пожелать бессонных ночей, сомнений и разочарований, даже ошибок и неудач, так как без всего этого нельзя представить себе путь настоящего ученого с его настоящими открытиями. Золотые слова!

Нашим суждениям о психологическом анализе, вообще о художественности часто не хватает конкретности. Здесь еще немало схематизма. То и дело попадаются статьи и рецензии с названиями вроде следующих: «Замысел и его воплощение», «Вопреки замыслу» и т. д. Получается, что замыслы у всех хорошие, кто только берется за перо, а вот с воплощением не все справляются. Удивительно наивные рассуждения. Нельзя же, в самом деле, называть замыслом, например, намерение написать хороший роман о хорошем колхозе. Замысел — это уже творчество. Мы

знаем случаи, когда и гениальные писатели не доводили своих замыслов до конца или же совсем не осуществляли их. Гоголь завершил лишь первую половину «Мертвых душ». Достоевский не довел до конца романа «Жизнь великого грешника». Полностью не осуществленным оказался у Л. Н. Толстого замысел романа о Петре Первом.

Надо, очевидно, признать, что и гениальные идеи далеко не во всех случаях осуществимы, — вообще и в особенности в художественном творчестве. Если бы все они воплощались, давным-давно установился бы рай на земле. Ибо художественный гений, как правило, ратует за справедливость в человеческих отношениях. Между тем исторический путь человечества совершается своим порядком. Гений потому и гений, что, проникая в суть истории, стремится подчинить ее своим идеалам, из нее же выведенным. Но возможно ли здесь полное соответствие? И неосуществленные замыслы гениальных художников говорят нам об очень многом. Они как раз и показывают, как может возникнуть конфликт между великими запросами человеческого духа и реальным ходом истории. Задумаемся над этим.

Таким образом, замысел является действительно замыслом, когда он результат творческого напряжения. Мы же нередко называем замыслом никак не обоснованное намерение.

Все значительное в литературе возникает на большом личном опыте писателя.

Несомненно, Василий Белов — одна из больших надежд нашей литературы. Я верю, что он оправдает ее. Такие таланты появляются нечасто. Его признали единодушно. Его все хвалят. Но похвалы — еще не самое важное в судьбе писателя. Иногда я чувствую что-то расплывчатое в похвалах Белову. На это стоит обратить внимание. Мы, критики, все время ожидаем появления новых талантов. И создаем себе представление о том, какими они должны быть. А талант — всегда неожиданность. И горе критике, если своими заранее выработанными представлениями о таланте она дорожит более, чем самим вновь появившимся талантом, опрокинувшим ее представления. Талантов по заказу не бывает. Я замечаю, как критики постепенно охлаждаются к Белову, прикрывая свое охлаждение высокопарными и туманными комплиментами. Дескать, да, конечно, талант, но, к сожалению, пишет не совсем о том, о чем бы нам хотелось. Таков

смысл некоторых оговорок относительно Белова в упоминавшейся статье Ф. М. Левина. Отношение В. Гусева к Белову уже совсем двусмысленно. В. Гусев называет Ивана Африкановича утопией и пасторалью, мечтою художника, тоскующего по цельности деревенской жизни. Нам будто бы тем и нравится Иван Африканович, что он сказка, отходная деревенской цельности. Не понимаю, как это можно радоваться такой невеселой музыке, как отходная? Да и какую отходную может петь Белов старой деревне, если сам он родился в 1933 году?

Наши люди делают разные дела. Большие, всемирно-исторические. И обыкновенные, рядовые, будничные. Но каким бы делом ни занимался наш человек, его главное дело — быть человеком, достойным своего времени.

В этой связи интересен и Василий Шукшин. Вот его рассказ «Волки». Тесть и зять поехали в лес за дровами. В дороге на них напали волки. Зять думал о том, как бы вместе с тестем отбиться от волков, вооружившись топорами, которые были в саях тестя. Тесть же бросился наутек, едва успев кинуть зятю топор. Дело кончилось тем, что волки загрызли лошадь зятя. Зять потом хотел поучить тестя, «как надо быть человеком». Милиционер не допустил преподать этот урок, со своей точки зрения хорошо понимая несостоятельность такого метода перевоспитания.

Из всех обязанностей человека самая трудная — быть человеком. Не в наше время возникла она. Но и не исчезла при нас. Слабости и пороки, сказал Пушкин, есть «неизбежные спутники человечества». Не каждый человек доходит до этой мысли, хотя она очевидна. Время меняет людей. Но люди остаются людьми. И чем выше идеалы общества, тем острее стоит задача борьбы с человеческими слабостями. Как раз лучшие из людей — сознающие это.

Прописная истина: писателю надо много видеть и знать. В этом смысле совершенно оправданы так называемые творческие командировки. Но, как известно, нельзя стать энциклопедически образованным человеком, читая лишь одни энциклопедии. Энциклопедия хороша лишь для справок, мне думается, и творческая командировка — тоже.

Изучение человека возможно везде и всегда. Наша собственная литературная среда, которую каждый из нас

повседневно наблюдает, дает сколько угодно поучительных примеров человеческого поведения. Одни наши собрания и заседания чего стоят! Идет, например, заседание, на котором утверждается издательский план. Обсуждается вопрос важный и одновременно деликатный. Затрагиваются и личные интересы многих присутствующих. Я уже не говорю об интересах их друзей и знакомых. Не все работы, заслуживающие издания, оказались в плане. Разговор напряженный, с подспудными течениями. Кто-то не выдерживает. Этот кто-то — человек известный, автор талантливых книг. Его очередная работа не попала в план. Он обрушился на интереснейшую работу своего товарища, которая оказалась в плане. Всем было ясно, чего он добивается. Зададим себе вопрос: что это такое? Мещанство? Пережиток наследия проклятого прошлого? Конечно же, ни то, ни другое. А что же?

Мы призываем наших писателей учиться у классиков художественному мастерству. Взглянем на это дело шире. Художественное мастерство нельзя сводить к одной литературной технике. Большой художник — непременно сложный, самовзыскующий человек, стремящийся к правде, но непрерывно испытывающий себя, действительно ли он к этому стремится. Однажды, находясь в Петербурге, Толстой получил приглашение от своей родственницы прийти к ней на вечер, но так как ему было уже известно о смерти брата, он ответил ей, что не сможет прийти. Причина, в самом деле, достаточно уважительная. Каково же было удивление хозяйки дома, когда в самый разгар вечера она увидела среди гостей Льва Николаевича. Он ей тут же сказал, что написал ей в записке неправду: не в том смысле, что брат не умер, а в том, что не может прийти, — вот пришел, значит, солгал, что не в силах этого сделать. Где правда перемещается в сторону лжи? Напротив, где ложь соприкасается с правдой? И как мы расплачиваемся, путая эти понятия?

Правда в искусстве, как и в жизни, есть непрестанная проверка себя, значит, и непрестанное преодоление себя. Хороший человек редко бывает доволен собою. Тем более это относится к художнику, взыскующему с себя и за себя, и за своих героев.

Наша советская литература борется за нового человека. Можно представить себе, какая внутренняя переработка требуется от самих наших писателей, если вспомнить опыт классиков. Хотелось бы знать, как расценива-

ет свой поступок тот известный литератор, который у всех на глазах так усердно топил своего товарища. Да и были ли мы все на высоте в той ситуации?

Нет сомнения в том, что повышение интереса к нравственным критериям — свидетельство роста нашей современной литературы. Вспоминается рецензия Ефима Дороша на повесть Белова «Привычное дело». В общем-то я согласен с ней. И все-таки считаю ее недостаточной. Верно, что изображение человека у Белова отличается многосторонностью. Но это еще никак не характеризует Белова. Многосторонность человеческого образа — признак, что перед нами большой художник, скажем, Бальзак или Толстой. Но каждый из больших художников, решая свою проблему, решает ее по-своему, и задача критики — увидеть в этом особенность именно его, а не кого-либо иного. Белов пишет не вообще хорошего человека, а нашего прекрасного современника — прекрасного не какой-то первозданностью, а тем, что он прекрасен в наше время и в условиях нашей действительности.

Очевидна и автобиографичность Белова. Он, конечно, мало похож на Ивана Африкановича. Их соединяет общность нравственной позиции. Нет, не забывая ищет Белов в Иване Африкановиче. Не тоску свою по деревенской цельности воплощает в нем. Все это не то. Да, конечно, Белов любит Ивана Африкановича. Очень дорожит им. Мне представляется горизонт Белова достаточно широким, его писательская мысль — весьма емкой. Это мысль о трудной судьбе человека нашего времени, который, как это было всегда свойственно человеку, хочет быть прекрасным человеком. Думают об этом сейчас все люди, а не только эрудиты. И крестьянину, нашему советскому колхознику, не может не быть доступной эта мысль. Напомню очень хорошие слова из статьи В. Белова «Красна пзба углами»:

«Зачастую многие из нас думают, что если крестьянин, то уж обязательно собственник. Если деревня, то обязательно и бескультурье и темнота. В оценке моральных, духовных качеств современных крестьян мы зачастую руководствуемся критериями времен Подьячева и Глеба Успенского. Вспомним выведенного во многих кинофильмах этакого то наивно-хитренького, то яростного и дремучего мужичка, которого ничто больше не интересует, как собственная ржаная коврига, и которому ничего не стоит из-за колны сена убить родного брата. Что ж

говорить о колхозной молодежи, если взгляд на деревню, как на нечто ущербное, так живуч?»

Будем же судить о писателе не столько по тому, о чем он пишет — о городе или о деревне, — сколько по тому, как он служит своему времени, людям нашей эпохи, нам с вами.

Насколько мне помнится, никто из критиков не укорял наших молодых писателей за автобиографизм. Такие укоры прозвучали бы странно, так как сразу вспомнились бы «Былое и думы» Герцена, и «Детство» и «Отрочество» Толстого, и «Детство» и «В людях» Горького.

Но вот быт в литературе — это совсем другое дело. Это будто бы приземление, мелкотемье. Между тем у тех же Битова и Белова довольно много быта. Еще больше его у Шукшина.

Надо восстановить в правах изображение быта в литературе. Не мешает вспомнить опыт классиков. Могут указать на Тургенева, — дескать, парит над бытом. А ведь это неверно. Даже в тургеневских романах бытовые сцены играют немалую роль. О Толстом и говорить не приходится. Романы Достоевского насыщены до предела бытом. Что же касается Чехова, так его основным строительным материалом был именно быт. Изображение быта не мешало нашим классикам подниматься на вершины поэтичности, ставить в своих произведениях проблемы общенационального и всечеловеческого значения. Не только не мешало, но было необходимым условием. Герой Толстого — человек-творец, понимающий и преображающий быт как человеческое бытие. Достоевского влечет тайна человеческой личности, и, разгадывая ее, он рисует внутренний мир человека как хаос, порожденный и непрерывно порождаемый, наравне с общими историческими проблемами, и повседневной действительностью, то есть бытом, столь же загадочным, как и мировая история. В отрыве от быта невозможно представить себе ни героя Толстого, ни героя Достоевского. Без старухи-процентщицы Раскольников превратился бы в умозрительную фигуру, художественно бескровную. То же самое произошло бы и с Левиным без косьбы сена с мужиками, без собаки Ласки и коровы Павы.

Быт не противопоказан писателю и при постановке самых сложных философских и исторических проблем. Вся мировая литература, от Гомера до Толстого, неразлучна с бытом.

Разумеется, и к вопросу об изображении быта надо подходить с учетом всех особенностей времени и обстоятельств.

У многих наших современных писателей — стремление к максимальному приближению к герою. Дистанция между писателем и героем сокращается до минимума. Тому пример — Битов и Белов. Их повести и рассказы в сильной степени проникнуты автобиографическим элементом, а герои совершают поступки, насквозь просвечивающие авторскими представлениями о нормах человеческого поведения. У Битова это гораздо более заметно. Открытая тенденциозность дает известные преимущества, но и таит в себе кое-какие опасности. Новые его рассказы, в частности «Бездельник», показывают, как зреет талант Битова, мужают его силы. Он, конечно, очень начитан. Современный писатель не может не быть человеком широко образованным, если хочет идти в ногу со временем. Битов где-то пишет о своей любви к Толстому. Как видно из его рассказов, он «берет уроки» и у Достоевского. Лошадь в рассказе «Бездельник» заставляет сразу вспомнить и Достоевского, и Некрасова, и Маяковского. Но Битов остается Битовым. У него всегда своя тема — пробуждение участия к судьбе другого. Если этого нет как дела, то это подразумевается как требование.

Наше социалистическое общество создается новым социалистическим человеком, само создавая его. Мы жаждем видеть, каков он в быту, а не только на производстве. Здесь в особенности раскрываются те его свойства, о которых он, может быть, и сам не подозревает. В быту человек выступает раньше всего с нравственной стороны. Контролируемые центры здесь работают слабее. И мы, таким образом, узнаем о человеке многое такое, чего бы не знали, если бы ограничились наблюдением за ним в деле. Дома, в семье, среди друзей, наконец, наедине с собой человек как бы отпускает на свободу стихию своей натуры.

Быта много и у Белова и у Битова, которых сближает интерес к нормам человеческого поведения. Василий Шукшин интересуется несколько другой стороной дела, тоже строя свои рассказы преимущественно на бытовом материале. Он имеет пристрастие к неудачно сложившимся судьбам.

У нас произведения о неудачах и неудачниках обычно не в почете. Здесь тоже сказывается сила предубеждений, очень крепкая в нашей критике. Нам, говорят, требуются вдохновляющие на подвиг произведения. А кому нужна эта мрачность? Долой ее!

Тут что-то неладно. Какой-то элементарно ложный ход мысли. Слов нет, неудачи нежелательны. Но без них, к сожалению, дело не обходится. Всякое движение вперед связано с выбором пути. Не всякий путь есть правильный. Из многих необходимо выбрать один-единственный, отвергнуть остальные как неподходящие. Принятие решения тоже есть выбор. Поэтому всякое действие, рассчитанное на большой эффект, невозможно без преодоления больших трудностей, без боязни натолкнуться на неудачи, без риска. Для этого необходимы смелость, умение подняться над собой, преодолеть себя, возвыситься над страхом и опасностью. Слишком хорошо известно, какая бывает расплата за страх.

Но это еще только одна сторона дела. Сама духовная природа человека требует от него, чтобы он поступал не только правильно, но и справедливо. Выбор пути и способа действия всегда есть и нравственная проблема. Думая о себе, человек не имеет права забывать о других. Только тогда он действительно может называться духовным, нравственным существом. В общем смысле нравственность есть не что иное, как высокая требовательность к самому себе, а потому и к другим. Стремление быть не виноватым в глазах других людей — вот одна из причин духовных исканий и нравственных страданий героя Толстого. Та же самая проблема, но особым образом повернутая, составляет существенную сторону трагических коллизий у Достоевского.

Понятно, что высокая требовательность к человеческой личности входит составной частью в художественный талант. А раз так, талант — не только дар, но и характер. Лев Толстой искал для себя в жизни наиболее трудные положения и ситуации, которые дали бы ему возможность испытать силу природы, нравственную стойкость. Испытывая, он воспитывал ее. То же и Пушкин. Один из современников Пушкина вспоминает:

«Пушкин всегда восхищался подвигом, в котором жизнь ставилась, как он выражался, на карту. Он с особенным вниманием слушал рассказы о военных эпизодах; лицо его краснело и изображало радость, узнав какой-

либо случай самоотвержения, глаза его блеснули, и вдруг часто он задумывался».

Мы судим о людях не только по результатам их деятельности. Не менее важно для нас, какими способами они достигнуты.

Благодаря сознанию нравственной правоты человек иначе переносит постигшие его неудачи, нежели тот, у которого нет этого чувства. То же и с народом. Для исполнения своего исторического предназначения народу также необходимо сознание, что он прав в своих деяниях. И тогда никакие неудачи не сломят его.

Писать о неудачах — не значит благословлять неудачи, проповедовать примирение с ними. Как раз напротив. И об этом свидетельствует вся мировая литература. Лев Толстой, работая над «Войной и миром», одно время приурочивал начало этого романа к 1812 году. 1812 год — великая победа России, разгром наполеоновской армии, до того считавшейся непобедимой. Но Толстой отказался от такого начала и начал роман не с 1812, а с 1805 года. В 1805 году русская армия потерпела поражение в своем столкновении с армией Наполеона. Но, говорит Толстой, сильный характер человека и народа более ярко дает себя знать во время неудач.

Однажды на писательском собрании в Ленинграде, высказывая мысль о праве писателя изображать и неудачи, я попросил сидевших в зале назвать среди великих романов такой, который описывал бы удачную любовь. Кто-то, то ли в шутку, то ли всерьез, сказал: «Старосветские помещики» Гоголя. Мне осталось ответить: вот то-то и оно-то!

Я говорю не о том, что мировая литература воспевала неудачников в любви или в чем бы то ни было другом. Этот сорт людей никогда не вызывал ее сочувствия, да и сейчас не вызовет. Великие художники показывают нам, как невероятно труден путь человека к счастью, во что он обходится ему, как прекрасен человек в этом своем стремлении.

У Пушкина имеется строка:

На свете счастья нет, но есть покой и воля...

И. Эренбург однажды обратился к Маршаку с просьбой разъяснить смысл этой строчки, и Маршак ничего не ответил на его просьбу, а Эренбург заключил, что для Маршака тут тоже была загадка, как и для него самого.

Между тем мне представляется, что в пушкинском афоризме нет ничего загадочного. Как ни представляй себе счастье, все-таки нельзя представить себе его иначе, нежели как какую-то остановку, а жизнь не терпит остановок. «...покой и воля» — совсем другое дело, и, не будучи счастьем, они все же могут как-то заменить его в том смысле, что человек, достигший покоя и воли, сразу и свободный, ни перед кем и ни перед чем не виноватый. Иначе сказать — прекрасный, хотя это не значит, что он во всем безгрешен.

А что лучше — быть счастливым или прекрасным? В иных случаях говорится: какой счастливчик! Вдумаемся в эти слова. Во всяком случае, смысл их совсем не в том, что мы восхищаемся тем, о ком идет речь. Совсем другое содержание вкладываем мы в слова: какой замечательный человек! Здесь явное восхищение. А ведь путь замечательного человека не обязательно без сучка и задоринки, скорее — наоборот.

Но мысль гения, как и сама жизнь, сложна. И у Пушкина есть такие строки:

Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан!

В книжечке молодого писателя Грачева «Дом стоит на окраине» меня заинтересовали три рассказа — «Частные дрова», «Мария» и «Дом стоит на окраине». Героини первых двух рассказов очень похожи одна на другую. Одна работает табельщицей на маленьком заводике, и зовут ее Паша. У нее большое сердце. Вдобавок из-за высокой трудовой дисциплины табельщица оказалась не нужна. Пашу ожидает необеспеченная старость. Но она не думает об этом. И не нуждается в утешениях. Мы называем разные таланты, свойственные людям. Но едва ли не главный из них, в равной степени нужный всем нам, занимающим большие или малые посты и вовсе никаких постов не занимающим, — уметь талантливо прожить свою жизнь. Ну, если не талантливо, то, по крайней мере, с достоинством. Эту черту и находит Рид Грачев у своих героев, а главным образом — героинь. Она есть и у Паши и у Марии из одноименного рассказа. Обе несчастливы, но каждая по-своему. Однако и у той и у другой мы видим нечто такое, что не хуже счастья. Может быть, привычка, заменяющая людям с чистой совестью счастье. Не имел ли в виду

Белов известные строки Пушкина, называя свою повесть «Привычное дело»? Кто знает, может, и имел.

Рид Грачев изображает и женщину с судьбой, напоминающей судьбу Паши или Марии, но подавленную своими несчастьями и обозлившуюся на все и на всех. Это дворничиха в рассказе «Дом стоит на окраине». Вот она действительно несчастлива. Недаром говорят: каждый человек — кузнец своего счастья. Это, по всей видимости, следует понимать и так, что и при всех неудачах человеку дано не считать и не чувствовать себя несчастным и, напротив, при всех удачах думать, что ему не везет, что он все еще не достиг положенного ему. Он удачлив или неудачлив, говорим мы, тем самым признавая, что могут быть незаслуженные неудачи, как и удачи. Сколько мы знаем примеров и того и другого!

Жаль, что Грачев не изобразил героини, противоположной дворничихе. Это было бы интересно.

Толстой сказал, что счастливые семьи похожи одна на другую. В духовной и нравственной жизни, как и вообще всюду, всякая окончательность подразумевает остановку процесса, безжизненность.

Грачев в рассказе «Дом стоит на окраине» в противовес дворничихе вывел Деда — одинокого человека, готового всегда поступиться собственными интересами ради других людей, может быть этого и не достойных.

Если герои Грачева соединяют в себе честность, доброту и человеческое достоинство со смиренностью, то Шукшин любит изображать и буйных неудачников. Таковы зять из упоминавшегося рассказа «Волки», герой рассказа «Начальник», в свое время разделивший со своим начальником срок заключения по статье «сто шестнадцать пополам». Очень беспокойно ведет себя Иван, герой рассказа «В профиль и в анфас». Он шофер, за выпивку его лишили водительских прав на год. Он не хочет с этим смириться, хотя в глубине души, конечно, понимает, что в данном случае виновен. Однако суть дела не в этом случае самом по себе. Проступок Ивана не был только халатностью. Вообще Иван парень хороший. У него «три специальности в кармане да почти девять классов образования». Надо думать, он человек собранный, целеустремленный, дисциплинированный. И вот такие срывы. А причина в том, что его бросила жена, причем так, что нанесла смертельную обиду. Они поженились на Дальнем Востоке, где она «за техникум отработывала». А потом,

отработав положенный срок, уехала «к мамочке в Ленинград». И дочку увезла, и вскоре еще раз замуж вышла.

На уже упоминавшемся литературном собрании я назвал имя Шукшина как писателя не только талантливого, но и очень характерного для наших дней. Один из выступавших, возражая мне в этом пункте, сказал: Шукшин не делает открытий, он старомоден. Шукшину были противопоставлены С. Львов с его повестью «Жизнь и смерть Петра Рамуса» и Ю. Трифонов с его романом об отце. Вещи Львова и Трифонова, сказал мой оппонент, новаторские. В чем же именно? В том, что они представляют нам необыкновенные человеческие судьбы, насыщенные богатством самых разнообразных событий, на основе которых и складываются такие значительные и такие поучительные характеры. Мне представляется такой довод неубедительным. Я тут же вспомнил протопопа Аввакума. Вот жизнь, полная приключений и героизма! Дело не только в характере, но и в способе сцепления характера с эпохой. В мои планы не входит как-либо анализировать вещи Сергея Львова или Юрия Трифонова. Отличие этих писателей (различных и между собой) от Шукшина не может служить доводом, что они новаторы, а Шукшин — эпитим.

Новаторство и традиционность в литературе — вещи отнюдь не противоположные. Все живое в этом мире рождается в муках разрыва и продолжения. Сам человек таким же образом появляется на свет. Что касается литературы, она — такое же дело человеческое, как и всякое другое. То есть всякий писатель является писателем, когда ставит себя в ряд со всеми другими писателями и находит в этом ряду свое место — и общность с ними и отличие от них. По общему мнению, Достоевский принадлежит к величайшим новаторам в мировой литературе. Но, кроме Пушкина, едва ли можно найти другого гениального писателя, который имел бы столь обширный, почти необозримый круг учителей среди писателей разных времен и народов, причем его учителями были как самые большие мастера, так и второстепенные и даже третьестепенные беллетристы. Достоевский, конечно, полностью отдавал себе отчет в новаторской природе своего творчества. Но всюду, где он касался этого вопроса, его занимает не литературная техника, а новый подход к человеку, способ, при помощи которого только и можно открыть чело-

века в человеке. Это относится не к одному Достоевскому. Всякий большой писатель, какие бы творческие цели он ни ставил, стремится к обнаружению человеческого в людях. Щедрин ненавидит Иудушку Головлева и все же обрадовался, когда Иудушка вспомнил, что он тоже человек. В каком-то смысле человеческое содержание неизменно у людей. Всегда люди говорили и всегда будут говорить: этот человек хороший, а этот — плохой. Так было, так есть и так будет.

Романы учат знать людей, как-то заметил Толстой. Но люди, оставаясь людьми, непрестанно меняются. Не могут не меняться и романы, оставаясь романами. Наташа Ростова или Андрей Болконский невозвратимы, однако это не мешает нам мерить наших современников их духовной и нравственной высотой. Все еще ждут новую «Войну и мир». Разве она возможна? И более того — разве нужна? А между тем уже Достоевский мечтал о написании романа масштабов «Войны и мира». Толстой именно задал масштаб романа. Писатели разных эпох, вообще различные писатели, могут соизмерять масштабы заданий, которые возможно осуществлять каждый раз индивидуальными средствами. В духовной сфере нет ничего внешнего. И если у Достоевского была мысль написать роман, равный по масштабу «Войне и миру», то, я уверен, он имел в виду соперничество с Толстым, — значит, не только противопоставление себя ему, но и обнаружение связующих линий. Литературное дело непрерывно. Стало быть, без традиций нельзя сделать и шагу. И без новаторства тоже. Сочетание того и другого — сложнейшая проблема.

Литературная техника — не самоцель, а средство достижения цели. При умении по-своему поставить литературную задачу находятя и подходящие средства.

И вот вопрос: а не бывает ли иногда так, что писатель, будучи истинным новатором, способен утвердить свое новаторство, лишь придерживаясь сугубо традиционных форм и приемов? Над этим стоит задуматься. Особенно если перед нами такой писатель, как Шукшин, ибо никто не усомнится в его обостренном внимании к актуальным проблемам и одновременно в крайней приверженности к испытанным художественным средствам — при очевидном большом изобразительном даре. Как всегда, все дело в людях. Писатель — не писатель, если у него нет своего героя. А что значит — герой того или иного писателя?

Нельзя же, в самом деле, представлять себе положение таким образом, что одна какая-то часть населения принадлежит к героям Леонова, другая — к героям Паустовского, третья — героям Пановой и т. д. Конечно, даже самый гениальный писатель, Толстой или Достоевский, сосредоточивает внимание преимущественно на том или ином круге людей, однако не упуская из виду весь свой народ, да в какой-то мере и все человечество. Под открытием своего героя тем или иным писателем, очевидно, следует разуметь то, что ему удалось, рисуя избранный им круг людей, воспроизвести заново некоторые характерные черты своих современников. И если Шукшин имеет своего героя, значит, он обратил наше внимание на нечто существенное, что есть в нас самих, или, во всяком случае, мимо чего нам невозможно пройти. Даже если бы Шукшин и не поставил своего имени под тем или иным рассказом, то и в таком случае каждому, кто уже читал его, нетрудно было бы определить, кому принадлежит анонимный рассказ.

Я ранее сказал о герое Шукшина, что он бунт. Вернее было бы сказать вспылчив. Он непримирим к несправедливости. Это какой-то стукот воли, жаждущий возмездия, затаенная надежда на восстановление справедливости. Очень грустна миниатюра «Вянет, пропадает». Поначалу кажется, что обездоленные встречаются, лишь испытывая потребность во взаимном утешении. Пожилой одинокий мужчина регулярно навещает к пожилой одинокой женщине, видимо, не только для того, чтобы отвести душу, слушая грустные переборы гармошки ее сына-подростка. Во всяком случае, она по-другому понимает его посещения. Что он думает, остается неизвестным. Вероятнее всего, она угадывает его состояние и возмущена его нерешительностью. Очевидно, оба они и правы и неправы. Ковцовка неожиданно взрывает мнимую идиллию. Под пелюлом оказывается настоящий, еще не угасший жар.

Или — «Рассказ». Как мне представляется, здесь Шукшин более чем где бы то ни было раскрывает свои карты. Живет на свете шофер, обыкновенный русский человек. И имя у него самое русское — Иван. Ни стар, ни молод — сорок лет. Воевал. Три ордена и четыре медали. Хороший человек и хороший работник. Но, как он говорит о себе, «у меня есть одна слабость: как выпью, так начинаю материть всех. Это у меня тоже не укладывается

в голове, трезвый совсем другой человек. И за рулем меня никто ни разу выпившим не видел и никогда не увидит». Уход жены он воспринял как непоправимую беду и незаслуженную кару. Он не допускает мысли, что жена его полюбила другого. Дурь на нее нашла, совесть потеряла — вот как он думает. Он ставит себя в ряд тех людей, о которых частенько читал в газетах, что их «обидели ни за что». И он садится писать «расскас». Потом несет его в газету. Поразителен разговор Ивана с редактором газеты. Редактор серьезно отнесся к Ивану, понял его состояние. Но никак не может понять, для чего тот хочет напечатать «расскас»:

« — Что это даст? Облегчит ваше... горе?»

Иван ответил не сразу.

— Пускай они прочитают... там.

— А где они?

— Пока не знаю.

— Так она просто не дойдет до них, газетка-то наша,

— Я найду их... И пошлю.

— Да нет, даже не в этом дело. Что это даст?

— Им совестно станет».

У человека должна быть совесть. И ее надо пробуждать подходящими для этого средствами. Предложение редактора, чтобы Иван обратился к жене с письмом, решительно не устраивает Ивана. Сила рассказа в публичности. Это уже эстетическая и нравственная позиция Шукшина.

Да, если угодно, Шукшин старомоден, как старомодны нравственные категории вроде стыда, совести и т. д. Я уже сказал — и герой Шукшина старомоден. Шукшин возвращает нас к истокам. И он, как некоторые другие современные писатели, делает это вполне сознательно. Его «Расскас» начинается так: «От Ивана Петина ушла жена. Да как ушла... Прямо как в старых добрых романах — сбежала с офицером». И мы вспоминаем Куприна и Чехова. Но Шукшин совсем не так наивен, чтобы повторять кого бы то ни было. Есть вечные сюжеты. Не обязательно масштабов «Ромео и Джульетты» или «Фауста». Вечна также будничная повседневная жизнь, которая способна рождать и мировые философские драмы и трагедии. Вечна — не значит неизменна. Сходство, даже тождество ситуаций, с которыми люди сталкиваются в разные времена, отнюдь не лишает их своеобразия. Тоже и с людьми: они всегда люди, но каждый раз особенные. Шукшин

мастерски показывает особенное в привычном. По всей своей неброской наружности, обыкновенности поведения и способу мышления Иван Петин напоминает нам простых людей, которых с такой любовью изображали едва ли не все замечательные русские писатели прошлого века. Но его ни с кем нельзя спутать — он русский советский человек 60-х годов XX столетия. Что изображение такого человека одна из важнейших задач нашей советской литературы и что применяемые Шукшиным средства для этого вполне пригодны — в этом едва ли можно сомневаться. Бывают случаи, когда как будто внешняя старомодность на самом деле является истинным новаторством.

Русская литература издревле отличалась высотой своих нравственных требований. Этим она выделяется среди других литератур мира. Мы с радостью отмечаем наличие нравственного пафоса и у советских писателей. В талантливых произведениях последнего времени явно заостряется постановка нравственных вопросов. И это заставляет нас более пристально присмотреться к тому, как связана нравственность с художественностью. Ведь сила художественного слова именно в том, насколько оно художественно.

Художественность не есть какой-то довесок к другим слагаемым художественного произведения. Это их органическое сращение и целокупность. Художественность — универсальное качество искусства, без чего искусство перестает быть искусством. Но в каждом отдельном случае оно совершенно конкретно. Художественны и лирика Катулла и лирика Анны Ахматовой. Тем не менее качества той или иной художественности двояко различны: как принадлежащие двум разным поэтам и как сложившиеся в столь различные и отдаленные одна от другой эпохи.

Нас интересует здесь то, как влияет нравственность на художественность.

В одной своей статье Достоевский берет такой невозможный случай. XVIII столетие. Лиссабон. На другой день после лиссабонского землетрясения появляется номер журнала, и оставшиеся в живых с жадностью набрасываются на него в надежде найти в нем сообщение о погибших и пропавших без вести. И вдруг — на самом видном месте листа бросается всем в глаза что-нибудь вроде следующего:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет почтой, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря.

Как отнеслись бы пережившие величайшее землетрясение к поэту, который написал бы в те страшные дни это высоколиричное стихотворение?

Вероятно, поэт был бы казнен публично на городской площади — за оскорбительное равнодушие к беде и горю современников. И это было бы правильно. Но через тридцать или пятьдесят лет на месте казни поэта уже другое поколение жителей Лиссабона воздвигло бы ему памятник. И в этом тоже была бы своя справедливость.

Какая все-таки беспримерная дерзость мысли! С каким блеском доказывается положение о вечном и повсеместном значении произведений искусства, которые могут рождаться лишь в определенное время и в определенном месте! Но в статье Достоевского есть спорные, есть и просто неправильные мысли, как, например, мысль о том, что искусство само по себе безошибочно, ошибки возможны лишь со стороны художников. Все-таки искусство делается художниками, и странно было бы говорить о художниках и искусстве раздельно, да и сам Достоевский, за исключением только одного этого случая, так не высказывался. Напротив, требовал строгого контроля над талантом. Я уверен, Достоевский первым признал бы кошунственным появление на другой день после лиссабонского землетрясения стихотворения типа фетовского «Шепот, робкое дыханье...» Суть дела в другом: искусству нельзя навязывать служебную роль, а если художника наказывают за верность принципам искусства, то все равно историк восстановит справедливость. Я склонен думать, что в полемических целях Достоевский здесь скорее сознательно смешивает карты, нежели ошибается или заблуждается в элементарном смысле слова.

Человек видит себя в искусстве как единственную, со всеми ее слабостями, личность. Поэтому у него всегда такие претензии к искусству. Ему все кажется, что оно не

воспроизводит всех его стремлений и духовных мук. Искусство бесконечно, как бесконечен человек. Искусство обладает волшебной силой соединения для человека прошлого, настоящего и будущего. Как писал тот же Достоевский, если мы поймем прошедший идеал и то, чего он стоил человечеству, «мы выкажем чрезвычайное уважение ко всему человечеству, облагородим себя сочувствием к нему, поймем, что это сочувствие и понимание прошедшего гарантирует нам же в нас же присутствие гуманности, жизненной силы и способность прогресса и развития».

Вособще-то говоря, всякое подлинное искусство несет в себе нравственный заряд огромной силы. Безнравственное искусство перестает отвечать своему назначению. Все это не нуждается в особых доказательствах. Я говорю здесь о том, что происходит с литературой, когда она сознательно ставит на первый план нравственные проблемы, как подлежащие неотложному художественному решению.

Такой была русская литература, в особенности в XIX столетии. Такими писателями были прежде всего Гоголь, Достоевский и Толстой.

Слишком однообразно все мы пишем о наших величайших писателях. Например, в книгах о Гоголе основной мотив — Гоголь был гениальным обличителем. Отмечается, правда, гоголевский вдохновенный лиризм, его возвышенная мечта о России, удоболюбимой птице-тройке. Большое место отводится слабостям Гоголя, причинам, по которым он не закончил второго тома «Мертвых душ», сбившись на незерный путь и выпустив реакционную книгу «Выбранные места из переписки с друзьями»... Но художественный гений, как, очевидно, и всякий другой, неделим, и слабости Гоголя невозможно отсечь от его сильных сторон. Все живое неделимо. Без своих слабостей Гоголь — не Гоголь. Да, второй том «Мертвых душ» у него не получился и не мог получиться, сколько бы ни работал он над ним. Чернышевский был прав разве только в том отношении, что никакого упадка таланта у Гоголя не было. Это доказывают сохранившиеся главы второго тома «Мертвых душ». Но едва ли можно согласиться с утверждением Чернышевского, что свое величайшее произведение Гоголь не довел до конца из-за упадка сил, из-за болезни. В Гоголе человек настолько неотделим от писателя, что его болезнь, которая свела его

в могилу, можно понять только как следствие духовного недуга.

Гоголь обладал уникальным даром видеть пошлость в жизни и в людях. Отсюда ни с чем не сравнимая яркость и наглядность гоголевского реализма, затеняющая его идеальную сторону. Интересно, что Гоголь не казнит ни Плюшкина, ни Коробочку. Тема пошлости разрешается у него в каком-то лирическом, я бы даже сказал, возвышенном плане; несмотря на весь гнев обличения, он неравнодушен и к своим отрицательным персонажам. В каждом из них, в его освещении, еще теплится человеческая душа. Люди в большинстве своем пошлы, но бессмертны, а потому неизбежно должны возродиться — вот тема Гоголя. И она сделала всю его жизнь вос торгом и одновременно мукой. Гоголь, может быть, самая трагическая и таинственная фигура среди великих людей XIX столетия. Он сжег не только второй том «Мертвых душ». Он сам сгорел на том же огне. Если нет средств для возрождения человека, то и жить не стоит, — мы не знаем, была ли эта мысль у Гоголя в таком виде, но вел он себя так, будто она у него была. К концу жизни он сомневался в том, правильно ли сделал, избрав для себя литературную деятельность.

В нашей критике немало принципиальных неувязок. Мы считаем советскую литературу по методу выше ее предшественницы, а по художественному уровню — ниже. Действительно, у нас нет современных Пушкиных и Толстых. Нет спору, гении не появляются по чьему-либо повелению или желанию.

Сами писатели, конечно, лучше нас знают, как брать уроки у великих мастеров прошлого. Но, может быть, есть смысл обратить внимание на одно упущение. Как нетрудно заметить, часто соблазняются структурой толстовской фразы. А ведь за этой фразой стоит личность Толстого. Как можно об этом забыть!

«Разгром» Фадеева — книга, стоящая у истоков советской литературы. Зависимость от Толстого предельно обнажена. Тем не менее — произведение вполне самостоятельное и оригинальное. Толстовская фраза в «Разгроме» — дело привходящее. Фадеев нашел внутреннее родство своего таланта с толстовским гением. Очевидно, учиться у классика можно успешно, лишь принимая что-то в его подходе к людям и вещам и оставаясь самим собою.

Литература познает человека. Эти способы познания столь же бесконечно многообразны, сколь бесконечны проявления человеческой личности в ее историческом движении.

Тургеневский герой, при всей его рефлексии, обращен к проблемам данного исторического момента, которыми он и испытывает свою личность и перед которыми он в конце концов так или иначе пасует. Раскольников Достоевского также обладает огромным историческим чутьем. Не случайно первая часть «Преступления и наказания» так высоко была оценена Тургеневым. В дальнейшем, однако, Достоевский повел своего героя по пути, который не мог получить одобрения у Тургенева. После того как Раскольников совершил свое страшное преступление, теоретически обоснованное убийство человека, он уже целиком отдается познанию своего собственного духа, как человеческого духа вообще. Социально-исторический анализ в романе вследствие этого отступил на задний план. Как соблазнительно было бы указать на слабость Достоевского в сравнении с Тургеневым, который действительно более последовательно осуществлял социально-исторический анализ! Я за то, чтобы устанавливать подобные различия между великими художниками, однако при условии, что будут выясняться «сильные» и «слабые» стороны каждого. Если Тургенев превосходит Достоевского исторической конкретностью, то Достоевский, в свою очередь, неизмеримо возвышается над Тургеневым в смысле выявления глубины и противоречий человеческого духа.

Достоевский освобождает своего героя от какой-либо деятельности. Напротив, герой Толстого совершенно не способен жить без дела. Но его дело — всегда сугубо личное. Даже Андрей Болконский, отправляясь на войну и мечтая о том, что ему в конце концов выпадет доля возглавить русскую армию и одержать величайшую победу над Наполеоном, во всей этой несбыточной, да и не нужной для него карьере видит, говоря строго, лишь возможность раскрыть внутренние богатства собственной личности, иначе сказать, это есть извращенная форма самосовершенствования. И, конечно же, если сопоставлять «Анну Каренину» с поэмой Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», которая и заканчивается приблизительно одновременно с романом Толстого и тематически, в смысле изображения русской пореформенной деревни, близка ему, то в определенном смысле сопоставление будет не в

пользу «Анны Карениной». Деревня, нарисованная Некрасовым, богаче по деталям и краскам, исторически много конкретнее. Но недостатки толстовского романа в сравнении с некрасовской поэмой с излишком перекрываются проникновением Толстого в страну, именуемую человеческим духом. Помещик Левин, не переставая быть помещиком, хочет установить с крестьянами равноправные человеческие отношения. Это позволяет ему открыть истину целой исторической эпохи: «У нас теперь... все это перевернулось и только укладывается...» Мысль Толстого здесь, как, пожалуй, и всюду, движется от индивидуальной ситуации к данной исторической обстановке в целом, а потом — к тем или иным законам, вообще определяющим поведение человека. Левин возводит в общее правило человеческого поведения свой личный принцип, обусловленный всем его образом жизни — поступать так, чтобы чувствовать себя невиновным в глазах всех других людей.

Советская литература поставила в центре внимания революционного борца и строителя социалистического общества. За эту гигантскую и совершенно новаторскую работу она взялась, опираясь на традиции своей предшественницы — русской классической литературы, исполненной великих гуманистических верований. Преемственно с ней связанная, советская литература является одновременно и литературой великих деяний. В частности, такие писатели, как Гоголь, Достоевский и Толстой, искали стимулы, под воздействием которых могли бы обновиться и возвыситься человеческие души. С первых лет революции советским литераторам выпало счастье наблюдать за процессом могучего духовного и нравственного возрождения человеческой массы в горниле борьбы за революцию и ее завоевания.

В дальнейшем, с возмужанием нашего общества, нравственные качества советских людей подвергались самым разнообразным испытаниям, напряжение которых отнюдь не ослабевало. Было это до войны. Тем более в военное время. Продолжается и в послевоенные годы.

3

Ну, а теперь — нечто вроде заключения.

Нам всем не хватает одной жизни. Достоевский утверждал, что если бы Пушкин прожил долее, то русская литература была бы не совсем такой, какой она стала после

его преждевременной смерти. Но то была бы уже вторая жизнь Пушкина, оставшаяся нам неизвестной. Маяковский писал: «Я свое земное не дожил...» И опять-таки жизнь Маяковского мы воспринимаем, как в своем роде завершенную. Правда, оба поэта слишком рано, к тому же в одном возрасте, завершили свой земной путь. И однако Пушкин говаривал про себя, что он не умрет, не закончив «Бориса Годунова», а про Гнедича — что тот будет жить, пока не закончит главный труд своей жизни — перевод «Илиады». Поэтому неправ мудрец, сказавший, что человеку необходимо дважды жить: первый раз, чтобы узнать, что такое жизнь, второй — чтобы прожить ее умеючи. На самом деле все было бы не так. В первый раз человек думал бы, что он не живет, а лишь готовится к жизни, а во второй — мучился бы сознанием, что так и не научился правильно жить. Жизни без ошибок не бывает. Наука жизни — сама жизнь.

Мы живем, сразу и живя в полном смысле этого слова и отдавая себе отчет, как это у нас получается. Право на жизнь неотделимо от обязательства суда перед нею. Литератору следует понимать это лучше, чем кому-либо другому. Пушкин утверждал: слова писателя суть дело его. Утверждая это, он поправлял Державина, который проводил грани между писательским словом и делом, как бы освобождая писателя от ответственности за свои слова. Я пошел бы дальше Пушкина в оценке отношения писателя к своему слову. Занятия Толстого в Яснополянской школе, т. е. дела его, не идут ни в какое сравнение с писанием «Войны и мира» — работой над словом. Яснополянская школа была и прошла, и мы знаем о ней, потому что ею руководил автор «Войны и мира».

Слово писателя является делом, возведенным в энциклопедическую степень. Оно изображает дело данного человека или данной группы людей, как позитивное или негативное проявление исторических закономерностей и человеческой природы, получает нравственную и эстетическую оценку, в своем роде рекомендацию или антирекомендацию для современного и последующих поколений, может быть то и другое, в виде некоторой смеси.

Литератор так или иначе сознает это, берясь за перо. Я не к тому, что нас, таких, как я, людей что ни на есть обыкновенных, будут когда-то, когда нас не станет, читать. Но ведь мы пишем, предназначая свои писания для чтения, — хотя бы только теперь, в наши дни. Мы, лите-

ратуроведы, беремся за истолкование слов непреходящей ценности. Этим определяется наше отношение к собственному слову. Наше слово — это мы сами, наша способность, степень ее в понимании тех слов, которые стали для людей их первой необходимостью. Нам, следовательно, необходимо вглядываться в самих себя, — и все с большей требовательностью относиться к себе и к собственному слову. Естественно, в наших писаниях о великих классиках проглядываем и мы сами. А если этого нет — тем хуже для нас. Известная мера автобиографичности уместна, даже необходима и нам. Между тем наше перо не приспособлено к душевным признаниям, которые порою необходимы.

Пора, кажется, нам понять: мы хорошо знаем только то, что изучили как единственное. Мне представляется дело таким образом: все большие писатели похожи друг на друга, поскольку они являются действительно большими; у больших писателей одной и той же страны есть нечто свойственное только им одним, пишущим на одном и том же языке и разрабатывающим, в общем их виде, одни и те же специфические проблемы; каждый большой писатель сам по себе представляет всеобщую и национальную литературу, только являясь самим собою; и понять его в меру наших сил — значит воспроизвести образ единственной личности, принадлежащей всему человечеству, начиная со своего народа.

Отсюда вывод: критика может исполнять собственное назначение, понимая свои специфические задачи как общелитературные. Критик, не ставший литератором, в действительности не является и критиком. А именно таких критиков у нас большинство.

Моя собственная литературная судьба, как бы ни была она мала, окончательно убеждает меня в автобиографичности литературной работы! Иначе говоря, человеческая жизнь литератора — непрестанная попытка ответить на вопрос, для чего он нужен в этом мире; заодно — и что представляет собою этот мир. А как же иначе? Наш дом — это мы сами. Говорят: в своем доме стены помогают. Потому что они твои, часть тебя самого. Надо, чтобы и мир, хотя бы в какой-то мере, стал твоим домом. Тогда несколько легче жить.

Но с вопросом об автобиографичности творчества дело обстоит много сложнее, чем это часто представляется даже выдающимся писателям и критикам. Томас Манн,

будучи еще совсем молодым, писал: «Я утверждаю, что творчество Толстого по меньшей мере столь же автобиографично, как и мое крошечное». В принципе это так и есть. Но необходима конкретность. В противном случае неизбежны односторонние заключения и выводы. Иначе каждый писатель таков, какова его жизнь, раз он автобиографичен. На самом деле соотношения жизней писателей с их творчеством бесконечно разнообразны. Словом, автобиографизм автобиографизму рознь. Толстой не так автобиографичен, как Достоевский. А Тургенев — уж совершенно особенное дело. Прощаясь с Пьером Безуховым, Толстой будто на время прощался с ним: появится, и не один раз, новый Пьер, пускай и под другим именем, и вообще несколько не такой — ведь все на свете меняется. Достоевский тоже будто ненадолго оставляет Раскольникова. Тургенев же, как это всякому ясно, навсегда покидает Базарова, и недаром несколько лет спустя Писарев спрашивал его, куда делся Базаров.

Таким образом, в утверждении, что все писатели автобиографичны, содержится опасность нивелировать подходы к ним. Столь же опасно при сопоставлении двух великих писателей отдать одному безраздельное предпочтение перед другим. Тогда другой оказывается вроде и ненужным. У меня вызывает сомнение способ сопоставления Толстого и Достоевского в письмах и статьях Томаса Манна. Так, в письме к Стефану Цвейгу от 27 июля 1920 года, выражая благодарность Цвейгу за его книгу о мастерах, Томас Манн особо выделил очерк о Достоевском, которого, как и Цвейг, ставит выше Толстого. Видите ли, к Толстому, как к традиционному художнику гомеровского склада, он, Томас Манн, относится с фамильярностью. «В Достоевском я всегда видел только совершенно экстраординарное, дикое, чудовищное и ужасающее явление, стоящее вне всякой эпической традиции, что, впрочем, не мешало мне считать его, в сопоставлении с Толстым, несравненно более глубоким и искушенным моралистом». Морализм же Толстого будто вообще мало чего стоит. «Господи, никаким он не был великим грешником, сколь сокрушенно ни заставлял он себя поверить в это». Что ж, стало быть, «Исповедь» или «В чем моя вера?» — шалости и капризы гения? Только и всего? Достоевского предпочитает он называть «великим грешником», а не «великим художником». Ну, знаете ли, если бы Достоевский был

только великий грешник, то он не был бы даже известен ни Томасу Манну, ни всем остальным.

Всякий истинный художник действительно исходит в своем творчестве из собственного духовного опыта. Это вне всяких сомнений. И тут Тургенев ничем не отличается от Толстого или Достоевского. Однако пафос Тургенева — постижение общественно-психологических процессов своего времени, более или менее безотносительно к собственной жизненной, да и литературно-общественной позиции. Его доля в каждом его герое — мера возможностей проникновения в чужую душу. Это доказывает его блистательная статья «Гамлет и Дон-Кихот». Тургенев познавал себя, познавая мир, при этом в принципе не принимал на себя никаких персональных обязательств по отношению к миру. Напротив, Толстой и Достоевский познают мир прежде всего через себя самих. Для того и другого совершенно обязательно изменение собственных обязательств перед этим миром, в которых весь смысл их жизни. В своем духовном деянии оба выходят далеко за пределы непосредственно художественного творчества.

Цель Толстого — делать и сделать из себя совершенного человека, служа в этом отношении примером для всех других людей и прокладывая таким образом путь к совершенному обществу. В правильности такого образа жизни Толстой был безгранично убежден. Отсюда кризисы и повороты в его духовном развитии, также непрерывный и самый строгий пересмотр отношения к личной житейской стороне. Короче, с этим связано и его опропачество, которое так безжалостно высмеял Достоевский. Это понятно. Достоевского занимают другие, хотя и сходные вопросы. Достоевский интересуется не столько путями и способами самопреобразования человека, как постижением тайного смысла его бытия: откуда он взялся? Почему он такой, а не другой? В чем причина резких расхождений между его мыслями и деяниями? Какова власть его в этом мире и какова власть этого мира над ним? И т. д. и т. п. По сравнению с Толстым, Достоевский беспрограммный писатель. Не только силою гениальности, но прежде всего этим обстоятельством объясняется, что он более гибок в мыслях и более изобретателен в рассуждениях. Из этого не следует, как думает Томас Манн, что, поскольку в морализаторстве Толстого «есть чувственность», он «мало в этом смыслил». Морализм Толстого —

обязывающий, тогда как Достоевский морализует, никого и ни к чему не обязывая.

Несомненно, в Достоевском мы видим самого глубокого и самого верного продолжателя пушкинской традиции. Западу, который преклоняется перед Достоевским, явно недооценивая Пушкина, следовало бы над этим задуматься.

Я не изменил Толстому, перейдя к Достоевскому, как не изменяю Достоевскому, переходя к Пушкину. Я стараюсь совместить их в себе, как бы они ни различались между собою. В эстетическом смысле литературовед должен быть терпимее романиста. Романист может позволить себе быть однолюбом, например, отдавать безраздельное предпочтение Толстому или Достоевскому. Хотя я не считаю, что это уж так хорошо для романиста, однако такое возможно. Литературоведу это категорически противопоказано. В противном случае он будет навязывать свои пристрастия читательской массе.

Три смерти

Пушкин говорил, что художник по призванию отдает искусству всего себя без остатка. Что бы ни делал другое, помимо творчества, он служит творчеству. Верна пословица: искусство требует жертв. Ради верности искусству художнику необходимо жертвовать самим собою, не считаться ни с чем, что мешает творчеству. Следовательно, бывают обстоятельства, когда он оказывается вынужденным пренебрегать интересами даже своих близких, быть жестоким по отношению к ним.

82-летний Толстой ночью тайком бежал из собственного дома, не привняв во внимание болезнь жены, с которой прожил почти полвека. Мало того, умирая на безвестной до того железнодорожной станции, он не допустил ее проститься с собой, пока был в сознании. Вообще совместная жизнь их в последние десятилетия была мучительной для них обоих. Иные читатели дневников Софьи Андреевны, и таких очень много, выносят из них чувство неприязни к Толстому; а другие, их, может быть, не меньше, считают, что сама Софья Андреевна не очень симпатично выглядывает в своих дневниках.

Что сказать на это? Житейская сторона — одно дело, творчество — совсем другое. Жалко их обоих — и Толстого, и Софью Андреевну. По-человечески мы не можем ни

сочувствовать, ни сострадать Софье Андреевне. Тем не менее она для нас существует как жена Толстого. Мы должны считаться в первую очередь с его линией поведения, которая давала ему возможность оставаться Толстым.

Перед женитьбой, рассуждая о различии между невестой и женой, Пушкин отдавал предпочтение жене: жена «свой брат». Это так естественно на пороге женитьбы. Потом он никогда не повторил этих сакраментальных слов. Для этого не было и повода. Впрочем, казалось бы, позднее у него были основания сказать: жена «свой враг», но он не сказал. Легко понять — почему. Если истоки трагедии Толстого, при всей грандиозности их общественно-исторического содержания, домашние, потом ставшие и семейными, то пушкинская трагедия изначально общественно-государственная. Не жена Пушкина являлась причиной его трагической гибели, — вот почему он так ограждал от всяких укуров ее имя и честь, даже и на смертном одре.

Скажут — дело и в характерах Пушкина и Толстого. Само собой. Но характер писателя и его творчество — нечто единое.

У нас принято называть великих писателей нашими современниками. Это справедливо. Но чтоб по-настоящему видеть в них наших современников, нам самим необходимо осознать себя их современниками. От нас требуется, чтобы мы почувствовали себя рядом с Толстым или Пушкиным — в их время и в их условиях. Порожденные только своей эпохой, они принадлежат и нашему времени, поскольку принадлежат вечности.

Каждый из них — резко очерченное «я».

Личность великого писателя, как и всякого человека, состоит из неравноценных частей, но она тем не менее целостна и едина, и выделять из нее неприемлемые части с пожеланием, чтобы вместо них были другие, вполне устраивающие нас, недопустимо. Говоря о сильных и слабых сторонах Толстого, Ленин показывает, насколько они органически сращены.

Кто может отказать Толстому вообще в великодушии? Как бы там ни было, Софья Андреевна мешала Льву Николаевичу быть самим собою, хотя бы требуя от него заведания как от обыкновенного помещика. Наталья Николаевна доставляла Александру Сергеевичу немало неприятностей своими флиртами, но совершенно не вмешивалась в его внутреннюю жизнь. Если бы Толстой простил

Софью Андреевну, то тем самым нарушил бы одну из основных своих заповедей, признал бы справедливость ее притязаний.

Достоевский умирал поистине эпически. Это с его-то мятущейся душой! Но ведь Анна Григорьевна была для него буквально ангелом-хранителем. Недаром Толстой, познакомившись с нею много лет спустя после смерти Достоевского, сказал ей, что было бы хорошо, если бы у всех писателей были такие жены, как она.

До каких бы духовных высот ни поднимались герои Достоевского, они непрестанно чувствуют чрезвычайную власть судьбы над ними. В противоположность им герои Пушкина действуют наперекор ей, как совершенно свободные люди, и если их тоже настигает неумолимый рок, то они действуют, не задумываясь о нем, — над последствиями, к которым он их приведет, — тут можно сослаться в особенности на Гринева из «Капитанской дочки» и Германна из «Пиковой дамы».

Очень различны у гениальных писателей их оценки собственной гениальности. Даже на Толстого, столь уверенного в ней, нападали разного рода сомнения. Особенно часто в последние годы он задавал себе вопрос — не лучше ли было бы, если бы он применил свои духовные силы не на литературном, а на каком-либо другом поприще. Достоевский нисколько не сомневался в своей гениальности, был очень обеспокоен тем, что в своих величайших романах, как ему казалось, не сумел полностью реализовать ее. Пушкин твердо знал, что он гений и создает гениальные произведения и что никакое другое поприще не заменило бы ему литературного. Единственно, чем он был озабочен, так это тем, чтобы внешние обстоятельства не погубили бы его божественного дара.

Свою личную ситуацию Пушкин применяет к каждому человеку вообще. Каждый человек, в представлении Пушкина, свободный по своим духовным устремлениям, не подчиняет их внешним обстоятельствам, в лучшем случае согласовывает с ними. И это невзирая на его общественное положение и имущественное состояние: будь он крепостной крестьянин или имея графский титул.

Прошедшая на страницах «Литературной газеты» летом и осенью 1975 года дискуссия о биографических жанрах не внушает больших надежд. Большинство ее участ-

ников склонно думать, что личность писателя надо искать в его произведениях и больше нигде. Я придерживаюсь иного убеждения.

Судите сами, есть —

Творец и творения

Один молодой ленинградский писатель, в общем еще только начинающий, попросил меня сделать на книге «Личность Достоевского» дарственную надпись, из которой было бы ясно, для чего я писал эту книгу, какая у меня была цель. Надо сознаться, я не был подготовлен к этому. Подумал, как бы из подобного положения вышел Пушкин или Толстой? Как известно, «Евгений Онегин» выходил отдельными главами, в виде специальных выпусков. Первая глава была посвящена автором брату. Посвящение как посвящение — без всякого определения сущности романа. Четвертую главу Пушкин посвятил своему другу Плетневу. Впоследствии это посвящение было поставлено в начале романа, как своего рода вступление к нему. Оно безымянное: имя Плетнева Пушкин убрал. Получается, что в этом посвящении автор романа обращается к каждому из нас, ко всем нам сразу. Это дарственная надпись всему человечеству. На все времена, века. Не будь этого посвящения, как бы обеднилось наше представление об «Евгении Онегине»! Но Пушкин говорит о нем также в ряде писем к друзьям, в набросках предисловия к нему, в нескольких стихотворениях, в которых отвечает на советы друзей продолжать роман. Во всех этих материалах — характеристика, с одной стороны, тех или иных черт романа, а с другой — личности самого автора. Друзья Пушкина в общем были далеки от понимания истинного смысла «Евгения Онегина», да и личности его создателя. Но и самому Пушкину было трудно оторваться от романа. Думается, перед ним вставал вопрос — а не возобновить ли, в самом деле, работу над романом в стихах, в который он вложил свою душу? Отводя советы друзей продолжать «Евгения Онегина», Пушкин и самого себя убеждал, что этого не следует делать, как это ни соблазнительно.

Разве тут у Пушкина не сливалось познание собственного произведения с самопознанием? И это уже за пределами романа.

Вспомнил я и о Толстом, задумавшись над тем, каким образом выполнить просьбу молодого писателя. В пре-

дисловии к «Войне и миру» говорится, что автор произведения написал это произведение, будучи уверенным, что никто другой, кроме него, не способен сделать этого. Значит, он считал свое еще только задуманное произведение необходимым людям. Эта его мысль и эти его слова тоже своего рода дарственная надпись на романе, адресованная всем нам. Между прочим, и Толстой писал предисловие к «Войне и миру», когда «Война и мир» была уже написана. Так что и в этом случае произведение познавалось автором сверх того познания, которое заключено в самом произведении. Заодно автор, разумеется, и познавал самого себя, свою собственную личность, связывая ее с уже написанным произведением.

Между тем один из участников дискуссии о биографическом жанре придерживается того мнения, что «нет ни одного произведения, по которому нельзя было бы «вычитать» личность автора». Такого результата будто бы можно достигнуть «в том случае, если изучающий достаточно субъективен». Понимать сие следует так: «Чтобы вычитать из книги нечто для создания биографии, надо обладать субъективным художественным даром».

Мнение более чем спорное. Художественный дар, надо сказать, всегда субъективен. Применительно к художественно одаренному человеку, пишущему биографию, следует сказать, что он должен уметь не столько вычитывать, сколько читать. Читая, например, «Героя нашего времени», трудно не почувствовать, каким человеком был Лермонтов. То же относится и к чтению «Капитанской дочке», «Мертвых душ», «Отцов и детей», «Войны и мира», «Братьев Карамазовых». Но читая их, а не вычитывая из них. Далее, вопрос о том, насколько художественно одаренный человек подготовлен к трудному делу писания биографии, в какой степени владеет он материалом. Наконец, каков его собственный художественный дар, — романист перед нами или мемуарист. П. В. Анненков был великолепным мемуаристом, а Тургенев не менее великолепным романистом. Не говоря о том, что в Анненкове своеобразный художник соединился с ученым, блестящим историком литературы, сам его художественный дар мемуариста более соответствует задачам биографа, чем дар романиста. Романист преимущественно синтезирует даже и в мемуарах, тогда как мемуариста отличает способность проникнуть именно в данную личность, писать о своем персонаже, как о близко знакомом человеке.

Произведение, даже произведения, и автор — не только не разделимые, но и во многом, даже в решающем, совпадающие величины. Однако не тождественные. В общем смысле автор больше своего произведения, даже и произведений, потому что, написав его или их, он, как правило, сохраняет способность к осуществлению новых замыслов. Так, у Тургенева за «Дворянским гнездом» — «Накануне», за «Накануне» — «Отцы и дети», у Толстого за «Казаками» — «Война и мир», за «Войной и миром» — «Анна Каренина» и т. д. Но, с другой стороны, произведение, в особенности гениальное, в некотором роде как бы возвышается над автором. Выпущенное в свет, оно уже существует независимо от него. Нередко производит впечатление на читательскую массу, не совпадающее с тем, на которое он рассчитывал. Но, пожалуй, главное то, что, например, Толстой, написав «Войну и мир», а Достоевский — «Идиота», лишились чего-то такого в самих себе, что вложили в эти свои произведения. Вместе с тем что-то весьма драгоценное, чем они обладали, писав те или иные свои произведения, не вошло в них, а после не возобновилось. Достоевский, как правило, выпустив тот или иной роман, сетовал на то, что роман получился совсем не таким, каким бы хотелось автору видеть свое детище, — по-видимому, какая-то часть замысла не получала отражения в уже законченных романах.

Биографические книги о писателях могут быть и должны быть разными. Это само собой разумеется. О Гоголе нельзя писать, как о Пушкине, о Толстом, как о Достоевском, о Тургеневе, как о Салтыкове-Щедрине, ибо каждый из них загадка, но совершенно своеобразная, и разгадывать ее необходимо особым путем. Во внешней биографии Пушкина нет ничего таинственного; — таинственна сама его личность, необозримый круг его интересов, понимание отношения между человеком и обстоятельствами, мысль о значении и назначении творчества и т. п. Если обратиться к Гоголю, нас поражает его скрытность, объяснения многих своих поступков (например, первой поездки за границу), явно никак их не объясняющие. Толстой проповедовал теорию, что «нет в мире виноватых», а между тем не простил свою жену и на смертном одре, хотя внешне она не была перед ним ни в чем виноватой. Надо полагать, и себя он не считал виноватым, не прощая ее.

Мне хочется, чтобы завоевали себе место под солнцем книги, соединяющие в себе исследование личности писа-

теля и его творчества. Это и не биографии и не монографии, — нечто среднее между ними. Тут необходима исследовательская культура и техника самого высокого класса, но и литературная изобретательность, не уступающая той, которой обладают романисты.

Писать литературно — это всякий раз писать по-своему. «Анна Каренина» написана не как «Война и мир», «Идиот» не как «Преступление и наказание», хотя в разных романах, по-разному написанных Толстой оставался Толстым, а Достоевский — Достоевским.

В какой-то мере это относится и к нам. Я сам чувствую, работая над книгой о Пушкине, что она требует от меня какого-то иного умения, чем то, каким я пользовался при написании книги о Достоевском.

Не следует излишне мудрить. Я против всяких искусственных мудрствований. Но и недопустимо забывать, что наши средства, литературоведческие, не должны оставаться застывшими, одинаковыми, о чем бы мы ни писали. Классики русской критики учитывали это обстоятельство, о чем я писал лет двадцать назад в книге «Мастерство Чернышевского-критика». Крупнейшие советские литературоведы меняли свою манеру со временем, но, как мне представляется, в зависимости от изменений, происходивших в них самих, в частности и от совершенствования своего литературоведческого мастерства, без учета смены объектов своих исследований.

Всякую книгу следует писать, считаясь с тем, чему или кому она посвящена. В моей книге «Личность Достоевского» почти полностью отсутствует непосредственно автобиографический элемент, хотя в ней и заметна автобиографическая интонация. Эта книга требует непосредственно автобиографического элемента. Я пишу о нашем, значит и о моем деле, а мое дело — я сам.

Как правило, гениальный художник меряет своих собратьев, других художников, исходя из собственной эстетической природы и убеждений. Пушкин принадлежит к тем редчайшим художникам, которые судят об искусстве, кому бы оно ни принадлежало и где бы оно ни появилось, опираясь вообще на назначение искусства, учитывая всю бесконечную его многообразность.

Еще одна универсальность Пушкина — это вечная переменчивость его поэтических состояний. Он всякий раз предан мгновению, находя в этом мгновении его поэтическое содержание. Отсюда и разное отношение к разным

книгам в разные периоды расположения духа. То ему Библия — всем книгам книга. То он предпочитает ей Шекспира и Гёте. То готов променять «всего Шекспира» за одни только «Записки Фуше», едва ли не главного наставника всех шпионов мира.

Это ли не доказывает нам, сколь интересна для нас личность самого творца сверх интереса к его творениям. Мы испытываем острый недостаток опыта в создании такого рода книг. Дискуссия о биографических жанрах на страницах «Литературной газеты» явно подтвердила это. Мы, конечно, не можем пренебрегать опытом ни Морюа, ни Стефана Цвейга, ни Лану, написавшего прекрасную книгу о Мопассане. Но мы должны создать свой жанр писательской биографии, памятуя об особенностях наших писателей, об их напряженных духовных исканиях.

Тургенев писал Толстому: «Как ни ломаю себе голову, не могу придумать, что же Вы такое, если не литератор: офицер, помещик, философ? Основатель нового религиозного учения? Чиновник? Делец? Пожалуйста, выведите меня из затруднения и скажите, какое из этих предположений справедливо».

Тургенев пронизировал, шутил, а шутки-то были неуместны. Сам он был только литератором — и больше никем. То же самое можно сказать о Гончарове или Чехове. А Толстой, помимо литераторства, но именно ради литераторства, был и помещиком, и педагогом, и философом, и основателем нового религиозного учения. Этот многоликий духовный опыт Толстого так и остался недоступным для Тургенева. Чехов недоумевал, почему в конце «Воскресения» Толстой делит преступников на пять, а не на шесть категорий, почему кончает роман выписками из Евангелия, — не меньше оснований было прибегнуть и к выпискам из Корана. Как и Тургеневу, морализаторство Толстого Чехову представлялось излишним, только помехой для его художественной изобразительной силы.

Гоголь и Достоевский так же не «умещались» в литературу, как и Толстой. Литературную деятельность они контролировали своими деяниями в других сферах человеческого духа, примеряли ее к духовной программе, свойственной каждому из них и постоянно меняющейся. В этом причины духовных кризисов, ими пережитых, — без выяснения причин, смысла и характера которых они будут оставаться непостижимой тайной для нас.

Из всех биографических жанров, пожалуй, самый трудный жанр писательской биографии. Хотя бы потому, что писатель сам воспроизводит свою биографию в собственных художественных произведениях. Вообще это относится ко всякому художнику, а не только к писателю. Всмотреваясь в картины Леонардо да Винчи или Рафаэля, мы не можем не различить в них масштабы и направления духовных запросов их создателей. Интересны некоторые замечания Поля Гогена о Рафаэле и его картинах:

«...Нельзя сочинить свою натуру, ум и сердце, потому что юный Рафаэль интуитивно ощущал это, и в его картинах есть такая гармония линий, в которой даже не отдаешь себе отчета, ибо наиболее интимное в человеке оказывается скрытым...»

Кто станет оспаривать это мнение? Ведь человек и сам не знает до конца всех тайн своей души. Но в творчестве они так или иначе открываются, ибо творчество требует от человека всех его душевных сил, часто и не осознанных им.

Не менее интересно рассуждает Поль Гоген о красоте: «Произведения человека объясняют его существо. И в этом два вида красоты — один, идущий от инстинкта, другой, порождаемый учением. Сочетание обоих, вместе с теми изменениями, к которым это приводит, создает подлинное богатство, очень сложное, и критик должен стараться обнаружить именно это».

Я за такой подход к творцу, когда через его личность просвечиваются его творения, и к творениям, когда сквозь них виден творец. Ведь, в сущности, творец, скажем, наполовину сам сотворен, а наполовину творит себя. Природа наделила его этим, а не иным умом, этой, а не иной душой, этими, а не иными чертами характера, масштабом и направлением дарования. Все дальнейшее зависит уже от самого творца, от того, как он воспользуется заложенными в нем возможностями, непрестанно преобразовывая их. Открывать красоту творения, чем мы по преимуществу занимаемся, — значит и открывать в творении творца, который, как явствует из сказанного, достоин специальных изучений.

В известном смысле творец конкретнее своего творения, так как представляет собою совершенно определенное лицо, с совершенно определенной биографией, его можно представить себе жившим в определенную эпоху и занимавшим в ней определенное место. Ему присуще

острое ощущение своей незаменимости. Когда спросили Данте, еще являвшегося членом правительства, согласен ли он поехать в другую страну с определенной миссией, он так сказал на это: «Если я не поеду, то кто же поедет, а если я поеду, то кто же останется здесь».

Наконец, какой спрос с нас, пишущих в первую очередь о творцах? Говорят: надо подготовить себя к писанию о том или ином творце, иначе ничего хорошего не получится. В общем своем виде эта мысль бесспорна. Но она не так проста. Подготовленность автора не сводится к накоплению определенной суммы знаний о герое и его эпохе. Это ведь и выбор поля, на котором то ли будешь сеять, то ли нет. Не обязательно, кстати, во всех отношениях следовать по пятам своего героя, будь он и самым положительным. Но соблюдение следующего условия совершенно необходимо: нас интересуют люди, оставившие след в нашей культуре, больший или меньший. Необходима также мера объективности и исторической взыскательности. Многие выдающиеся люди по-разному вели себя в различных исторических условиях, менялись со временем. Задача исследователя, в данном случае биографа, — найти известную меру, определяющую истинную связь несхожих между собой событий, деяний и мыслей в одной и той же биографии. Эта мера — историзм.

Меняются времена, меняется литература, не может обойтись без изменений и литературоведение. Оно должно ближе подойти к литературе. Только в этом случае интерпретации классического наследия приобретут актуальный смысл, наполнятся содержанием, нужным нашим современникам. Личность творца неизменно богаче его творений, — создав их, он подготовил себя к новым созданиям. Нет ничего удивительного в том, что сейчас так растет интерес к проблеме личности писателя.

Как известно, один из шахматистов, если партия остается недоигранной, записывает свой будущий ход, о котором его соперник узнает лишь в момент возобновления партии. Литератор находится в другом положении: его «записанный ход» — это будущая книга, а на этой поставим точку.

1967—1976

ОГЛАВЛЕНИЕ

О своем литературном труде и об этой книге	3
Критик как писатель	9
Творчество и интерпретации	120
Современное и вечное	215

Борис Иванович Бурсов

„КРИТИКА КАК ЛИТЕРАТУРА“

Редактор М. И. Белоусова. Художник Л. А. Яценко.
Художественный редактор А. К. Тимошевский.
Технический редактор Л. П. Никитина.
Корректор В. М. Альфимова.

Сдано в набор 3/VI 1976 г. Подписано к печати 3/XII
1976 г. М-19287. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1.
Усл. печ. л. 16,80. Уч.-изд. л. 17,99. Тираж 20 000 экз.
Заказ № 663. Цена 93 коп.

Лениздат, 191023, Ленинград, Фонтанка, 59.
Ордена Трудового Красного Знамени типография им. Воло-
дарского Лениздата, 191023, Ленинград, Фонтанка, 57.