

საქართველოს
საბჭოთა სსრ

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Проф. С. И. ДАНЕЛИА
заслуж. деятель науки ГССР

СТАТЬИ О РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ

издательство научно-методического кабинета
ТБИЛИСИ 1956

Проф. С. И. Данелиа,
заслуж. деятель науки ГССР

СТАТЬИ
О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Обязательное экземпляром

Редактор Б. Жгенти

О МИРОВОМ ЗНАЧЕНИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. К вопросу о специфике русской литературы

Мировое значение русской художественной литературы является в настоящее время таким очевидным фактом, в котором едва ли кто-нибудь может сомневаться.

Максим Горький, самый крупный авторитет в этом вопросе, так отзывался о русской литературе и русских писателях: «Ни одна из литератур Запада не возникала к жизни с такой силой и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта. Никто в Европе не создавал столь крупных, всем миром признанных книг, никто не творил столь дивных красот... Нигде на протяжении неполных ста лет не появлялось столь яркого созвездия великих имен, как в России, и нигде не было такого обилия писателей-мучеников, как у нас».

Итак, величие и мировое значение русской литературы непреложный факт. Наша задача заключается в том, чтобы описать этот факт и по возможности выяснить его основания.

Конечно, основание величия и мирового значения русской литературы находится в самой же русской литературе—в специфике этой литературы, в ее особенностях. Поэтому вопрос о мировом значении русской литературы непосредственно упирается в вопрос об особенностях, отличающих ее от литературы других народов.

В дореволюционной литературоведческой науке было немало попыток определить специфику русской литературы. Но мы бы ошиблись, думая, что ей удалось дать вполне точное и согласное со всеми фактами исторического развития русской художественной литературы определение этой специфики.

На вопрос о том, в чем состоит особенность русской художественной литературы, ее отличительное свойство, дореволюционные историки русской литературы отвечали по-разному. Одни говорили, что специфика русской художественной литературы, отличающая ее от литератур Запада, заключается в «филантропизме», т. е. в евангельской «любви к ближнему», в глубоком сочувствии к страданиям «меньшого брата», в безмерной жалости к обездоленным, униженным и оскорбленным. Другие рассуждали иначе, полагая, что не «филантропизм», не сентиментальная «любовь к ближнему», а «аболиционизм», т. е. суровая, героическая борьба за права человеческой личности, за ее свободу и независимость, за ее индивидуальность— вот что составляет специфику русской литературы. Некоторые усматривали особенность русской художественной литерату-

ры в искании общечеловеческой правды и справедливости. Предлагаемая формула, по смыслу которой специфический признак русской литературы заключался в том, что она была кафедрой, откуда раздавалось «учительное слово», призывавшее читателя к гражданскому долгу, к служению интересам народа.

Не может быть, конечно, никакого сомнения, что русской литературе глубоко присущи и любовь к человеку (которую мы будем называть гуманизмом), и борьба за права личности, за ее свободу и независимость, и искание общечеловеческой правды, и призыв к служению интересам народа. Но утверждать, что именно это составляет особенность русской литературы, отличающую ее от литературы других народов, едва ли правильно. Дело в том, что и гуманизм, и борьбу за права человека, за его свободу и независимость, и искание правды и справедливости, и призыв к служению интересам народа, т. е. то, что мы находим так ярко выраженным в русской художественной литературе, можно, в той или иной мере, найти в литературах и других народов, ибо все это составляет сущность всякой литературы. Литература не была бы литературой в точном смысле этого слова, когда бы она призывала ненавидеть людей, и писатель не был бы достоин носить высокое звание писателя, когда бы свое творчество он превратил в проповедь порабощения человека. Разве Прометей Эсхила, приводивший в восторг юного Маркса, не гимн свободе и не осуждение деспотизма и тирании? А что сказать о поэме Лукреция, о новеллах Боккаччио, о сочинениях Мильтона? Разве не за освобождение человека боролись их авторы?

В своем знаменитом произведении «Путешествие из Петербурга в Москву» великий Радищев, у самого преддверия русской литературы XIX века, восстал против рабства почти во всех его формах — социальной, политической, религиозной, моральной — и провозгласил принцип свободы личности. Но по существу то же самое делали во Франции Вольтер и Руссо, и если есть тут разница между русским писателем и вышеупомянутыми французскими писателями, то едва ли можно назвать ее различием в роде, не впадая при этом в некоторое преувеличение.

Перед нами здесь различие не в роде, а в виде, не генерическое, а специфическое различие: мнение Вольтера и Руссо о рабстве и мнение Радищева о рабстве — это два разных вида одного и того же мнения о необходимости уничтожения рабства, причем вид этого мнения, представленный Радищевым, отличается от другого его вида, представленного Вольтером и Руссо, большей степенью совершенства, большей развитостью.

Поясним эту мысль фактами.

В своем «Путешествии из Петербурга в Москву», навлекшем на него приговор к смертной казни, Радищев смело и решительно, с мужеством, доходившим до героизма, восстал против рабства, громко провозгласив, что рабство позорит человечество и нужно его без всяких колебаний уничтожить. Вот такой героической смелости

в борьбе с рабством, такой решительности, чуждой каких-бы то ни было компромиссов, мы напрасно стали бы искать у Вольтера и Руссо.

Вольтер, конечно, не был защитником рабства, апологетом крепостного права. Всем хорошо известно, что он не раз выступал против сословного неравенства и прочих остатков феодализма, засорявших в XVIII столетии жизнь французского народа и задерживавших его прогрессивное развитие. Но нельзя все же не отметить весьма симптоматичных колебаний Вольтера в этом важном вопросе — колебаний, объяснимых отчасти тем обстоятельством, что подобно многим своим единомышленникам Вольтер не очень верил в народную массу и даже испытывал тайный страх перед нею: он боялся, что освобожденный народ не захочет добровольно нести на своих плечах огромную тяжесть служения культуре, ценить которую он еще не научился. Говоря о положении французского крестьянства и о необходимости уничтожения его сословной зависимости, Вольтер призывал к чрезвычайной осторожности при урегулировании этого вопроса. По его мнению, дело освобождения крестьян от сеньориальной зависимости следовало всецело оставить на личное благоусмотрение их господ, принуждать же последних к освобождению своих крестьян было бы нецелесообразно и даже вредно. Едва ли можно сомневаться, что французскому народу никогда бы не удалось ликвидировать систему крепостного права, если бы он точно следовал этим советам Вольтера: 4 августа 1789 г., отменившее привилегии дворянства во Франции, не опровергает этого предположения, ибо оно было результатом не доброй воли дворянства, а революционного восстания крестьянства.

Не больше решительности проявил в данном вопросе и сын женева часовщика Жан-Жак Руссо, от которого, как от писателя, вышедшего из низов, можно было бы ожидать большей смелости в отрицании сословного неравенства. «Не освобождайте тело рабов прежде, нежели освободите их душу. Без этого предварительного акта ваша операция будет иметь дурной исход» — так писал Руссо польским общественным деятелям, искавшим у него совета, как быть с институтом крепостного права. На языке эпохи Просвещения «освободить душу» человека значило просветить его, дать ему образование, сделать его человеком сознательным, мыслящим, способным управлять самим собою. Следовательно, если человек лишен образования, не просвещен и не способен управлять самим собою, своими страстями, своим поведением (т. е., если «душа» его не освобождена), тогда и снимать с него оковы рабства, т. е. освободить его «тело», не для чего и даже опасно (может «иметь дурной исход») — вот как рассуждал Руссо.

Нет сомнения, что, предлагая такой совет своим польским корреспондентам, Руссо не только совершал ошибку по существу, но и впадал в противоречие с основными принципами своего же мировоззрения, очень далекого от преклонения перед просвещением, зна-



нием, мышлением: «защитник вольности и прав» (так Пушкин назвал Жан-Жака Руссо) оказался неправ в данном случае.

И в самом деле, как можно освободить душу человека, если не освобождено его тело? Как можно дать человеку образование, знание, если он закован в цепи рабства? Не ясно ли, что Руссо нарушил здесь логическую последовательность своей мысли? Сперва нужно освободить тело человека, и лишь потом можно освободить его душу. Сперва нужно уничтожить оковы рабства, отягощающие человека и принижающие его до состояния животного, и лишь потом можно сделать его просвещенным, сознательным существом, способным управлять самим собою, своими чувствами и поступками — так рассуждал бы всякий, кто хотел бы быть последовательным, логичным.

Вот этой нелогичности, этой непоследовательности мыслей мы не находим у Радищева. Раз усвоив принцип свободы человека, Радищев с безупречной последовательностью извлекает из этого принципа логически вытекающие из него выводы, проявляя при этом такую искреннюю прямолинейность и такую смелость и решительность, которые повергли бы в изумление не только Вольтера и Руссо, но и всех либеральных говорунов французских аристократических салонов, умевших произносить блестящие речи о свободе, о равенстве, о всеобщем братстве, но не всегда, быть может, веривших в осуществимость своих красноречивых слов.

На основании этого примера, который можно до некоторой степени считать характерным, типичным, мы можем составить себе приблизительное представление о том, в чем следует видеть особенность русской литературы, чем эта литература отличается от литератур других народов. Не тем отличается, скажем мы, что она, русская литература, проповедует совершенно чуждые другим литературам истины, а тем, что она делает свое дело с большей последовательностью, с большей решительностью, с большей революционной энергией. Вот в этой последовательности, решительности, революционной энергии и заключается особенность русской литературы, ее специфика.

Конечно, термины «последовательность», «решительность», «революционная энергия», употребляемые нами здесь для определения особенности русской литературы, далеки от совершенной точности и сами в свою очередь нуждаются в определении, а также и в объяснении обозначенных ими явлений, т. е. в указании причин этих явлений. Но некоторой заменой такого определения может служить в данном случае приведенное выше сравнение Радищева с иностранными писателями: где трудно дать определение, приходится довольствоваться иллюстрацией.

Итак, в основном, русская литература служит тем же высоким идеалам, что и литература всего человечества — литература Гомера и Софокла, Сервантеса и Рабле, Шекспира и Байрона, Лессинга и Шиллера. Отрицать это положение все равно, что умалять общече-



ловеческое значение русской литературы и считать ее явлением частным, региональным, имеющим значение для одного только русского народа.

Однако, служа общечеловеческим идеалам, русская литература исполняет свою службу с большей последовательностью, с большей энергией и силою, с большим революционным увлечением и идет дальше, чем литературы других народов. Говоря иначе, русская литература последовательнее, смелее, решительнее осуществляет то, к чему как к своей цели стремятся все прочие литературы, а русский писатель, как таковой, полнее и ярче выражает то, что хотели бы выразить писатели других народов. Вот в этом, кажется нам, заключается особенность русской литературы и русского писателя, в этом их отличительное свойство, их специфика. Русская литература идеал литературы, и вполне понятно, почему ее многие именуют «совестью человечества». Если всякий идеал тем отличается от заурядных явлений, что в нем наиболее совершенным образом выражены родовые признаки этих явлений, то и специфика русской литературы состоит в том, что в русской литературе с наибольшей полнотой и совершенством воплотились родовые черты литературы, в той или иной мере присущие всякой литературе.

II. Общий взгляд на историческое развитие русской литературы

Было бы, конечно, неправильно полагать, что русская литература с первых же шагов своего исторического развития имела указанную выше особенность во всей ее определенности, во всем ее блеске. Прежде чем вполне стать тем, что она есть, русской литературе необходимо было пройти долгий путь развития. История русской литературы охватывает девять столетий. Первые ее победы, засвидетельствованные сохранившимися до наших дней литературными памятниками, относятся к одиннадцатому веку, когда русский народ жадно впитывал в себя важнейшие элементы византийской образованности.

Как известно, некоторые лица считали великим злом и историческим бедствием культурную связь русского народа с Византиею, а не с Римом. Так, например, знаменитый П. Я. Чаадаев, шествуя по стопам французского писателя Жозефа де-Местра, доказывал, что судьба русского народа устроилась бы гораздо лучше, если бы он свое просвещение воспринял от католического Рима, а не от православной Византии, находившейся якобы в состоянии полного упадка и нравственного разложения. «Ведомые злою судьбою, мы заимствовали первые семена нравственного и умственного просвещения у растленной, презираемой всеми народами Византии» — так писал Чаадаев в известном своем «Философическом письме». Но Чаадаев ошибался, и Пушкин, любивший Чаадаева и ценивший его просвещенный ум, не одобрял, однако, этого ошибочного его мнения. «Ни за что на свете не желал бы я иметь иную историю, чем

историю наших предков—такую, какую бог нам дал ее», — Пушкин, и он, конечно, был прав.

И в самом деле, культура Византии в десятом и одиннадцатом веках, т. е. в эпоху, когда русский народ установил с Византией тесную духовную связь, была выше культуры римского Запада. Один из самых крупных наших византинологов, профессор Ф. И. Успенский, в известной своей работе «Русь и Византия» правильно отметил: «Западная Европа X века была ниже Византии». В другой своей работе «Значение византийских занятий в изучении средневековой истории» Ф. И. Успенский писал: «Византийская империя несравненно более имеет заслуги в деле распространения цивилизации, духовного и нравственного воспитания народов, чем Запад».

К этим весьма авторитетным высказываниям профессора Ф. И. Успенского, многие годы посвятившего изучению византийского просвещения, мы можем от себя прибавить лишь несколько соображений. Культура Византии не могла не быть выше современной ей культуры римского Запада уже по той общеизвестной причине, что Византия не знала деспотизма римских пап и всего того, что с ним было исторически связано и служило средством для поддержания всеподавляющей «духовной диктатуры церкви», говоря словами Фридриха Энгельса. В странах византийской культуры не было не только «непогрешимого» папы, но и «святой инквизиции», ауто-да-фе, целибата священников и многих им подобных могущественных орудий диктатуры духовенства, жесточайшим образом подавлявшей всякую самостоятельность совести, мысли, чувства.

Конечно, полной свободы совести не было и в странах византийской культуры, ибо никаких юридических гарантий такой свободы здесь никогда не существовало. Но не подлежит сомнению, что совесть и мысль на греческом Востоке угнетались не с такой неумолимой жестокостью, как на католическом Западе. «Византийская церковь была несомненно терпимее римской», — пишет советский ученый, академик Б. Д. Греков («Культура Киевской Руси»).

Отличие от стран католического Запада, в странах византийской культуры никогда не знали безраздельного господства латинского языка, который палками приходилось вколачивать в головы несчастных школьников, и языком не только церковного богослужения, но также просвещения и литературы были здесь национальные языки: греки просвещались на греческом языке, славяне на славянском, сирийцы на сирийском, грузины на грузинском. Между языком народа и языком просвещения и литературы не было резкого разрыва, столь характерного для средневековой культуры Запада, страдавшей схоластицизмом, отсутствием духа народности. Язык литературы был близок к языку народа, и это делало возможным проникновение в литературу народных элементов—элементов народной поэзии, народного мировоззрения. Литература не была отделена непреходимой пропастью от народа и его реальной жизни, и это сообщало ей силу.



Вот почему уже в XI—XII веках в Киевской Руси уровень просвещения и литературы был не только не ниже, но гораздо выше, чем в странах Западной Европы. Для подтверждения этой мысли, далеко не новой, вполне достаточно сослаться хотя бы на Начальную летопись, именуемую «Повестью временных лет», а еще иначе «Летописью Нестора», или на одно из лучших украшений русской художественной литературы, поэму «Слово о полку Игореве». Народы Запада дали бы очень много, если бы у них была летопись, равная летописи Нестора по правдивости и реализму описания событий, по теплоте и искренности повествования, по простоте и понятности языка.

Французская хроника Вильгардуэна или немецкая хроника Иоганна Ридезеля, эти лучшие произведения летописного жанра на Западе, излагающие свой материал не на мертвом и изуродованном латинском языке, уступают летописи Нестора не только по времени своего появления, но также по внутреннему содержанию и форме изложения. Известный историк русской литературы, профессор Берлинского университета А. Брюкнер, утверждая, что «введение греческой церкви и славянской литургии было самым роковым моментом в развитии России», тем не менее принужден признать, что народы Запада не могут не «завидовать русским за их летопись». И это признание тем более заслуживает внимания, что проф. Брюкнер не склонен к панегирикам.

С другой стороны, поэма «Слово о полку Игореве», заключающая в себе, по замечанию Карла Маркса, «призыв русских князей к единению как раз перед нашествием монголов», является ярким показателем того высокого уровня, на котором стояли русская образованность и русская литература в двенадцатом столетии. Здесь не место, конечно, вдаваться в подробное рассмотрение «Слова о полку Игореве» и поэтому приходится ограничиться только одним кратким замечанием: едва ли в современных этой высокохудожественной русской поэме литературах Запада найдется произведение, которому удалось с большей поэтической силой и яркостью изобразить историческую борьбу европейских народов за свою свободу и независимость. «Песнь о Роланде», изображающая борьбу франков с маврами, родственно перекликается с поэмой «Слово о полку Игореве», отобразившей вековую борьбу русского народа с наступавшими на него степными кочевниками-варварами.

Говоря о высоком уровне русской образованности и русской литературы одиннадцатого и двенадцатого столетий, нельзя не упомянуть о знаменитом литературном памятнике, известном под заглавием «Поучение Владимира Мономаха». Это небольшое по своему объему сочинение, принадлежащее перу великого князя киевского Владимира Мономаха — замечательного политического деятеля, внушавшего современникам огромное уважение, — является, по всеобщему признанию, едва ли не самым трогательным произведением во всей средневековой литературе европейских народов. Труд-



но передать вкратце, сколько горячего патриотического чувства, сколько любви и уважения к человеку и сколько житейской мудрости, приобретенной в результате богатейшего личного опыта, заключает в себе это замечательное произведение литературы, вращающееся однако в орбите господствовавшего в те времена мирозерцания.

Все три названные произведения древне-русской литературы — «Летопись Нестора», «Слово о полку Игореве», «Поучение Владимира Мономаха» — созданы в Киевской Руси. Именно здесь, в Киевской Руси, на живописных берегах Днепра, под горячими лучами южного солнца, зародилась русская литература; здесь впервые завязался узел ее дальнейшей истории, и уже в этом зародыше, в этой завязи можно заметить задатки ее величия в будущем.

Однако так хорошо начатая история русской литературы и вообще всей русской культуры была неожиданно задержана в быстром своем поступательном движении ужасным нашествием монголов, разрушивших в 1240 году Киев и наложивших на русский народ тяжелое иго, которое давило его два столетия с лишним. Приняв на себя всю силу жестокого удара монголов и, по меткому замечанию Пушкина, «спасши образуемое просвещение» Западной Европы от неминуемой гибели, русский народ с беспримерной стойкостью выдержал это суровое испытание судьбы. Несмотря на всю свою неимоверную тяжесть, монгольское иго не смогло все же раздвинуть могучий русский народ и истребить в нем национальное самосознание, успевшее зародиться еще до нашествия монголов, в киевский период. Вместо разоренного Киева, этой славной «матери городов русских», к нашествию монголов утратившей однако значение политического центра всей русской земли, на северо-востоке страны возникает новый центр — «белокаменная» Москва, мудрой политике которой удалось собрать разъединенные и изнемогавшие в междоусобицах русские земли и, сплотив вокруг себя силы русского народа, свергнуть наконец монгольское иго (1480 г.).

Это было великой победой русского народа, великим торжеством его возмставших сил. Однако, вполне освободиться от всех вредных последствий монгольского ига русскому народу удалось лишь при Петре (1689—1725), «прорубившем в Европу окно» и превратившем Московское царство в первостепенную европейскую державу. Именно с этого времени, т. е. с эпохи Петра, вполне восстановившего утерянную с монгольским нашествием взаимную связь Восточной Европы и Западной (связь, полезную для Западной Европы ничуть не в меньшей степени, чем для Восточной), начинается в России широкое и быстрое усвоение приемов и идей европейской светской литературы, выросшей на почве, вспаханной Великим Возрождением наук и искусств. Этот важный исторический процесс занял почти все восемнадцатое столетие. Кантемир, Ломоносов, Сумароков, Державин, Фонвизин, Крылов, Карамзин — вот славные имена писателей восемнадцатого века, вложивших так

много труда и таланта в дело насаждения в России светской литературы.

Однако, вполне зрелые плоды эта новая литература стала приносить лишь в девятнадцатом веке, когда она сделалась вполне национальной—не только по форме, но и по содержанию. Пушкин справедливо считается родоначальником национальной русской литературы: так его называл Белинский, величайший литературный критик. А за Пушкиным последовал Лермонтов, последовал Гоголь, окончательно утвердивший в русской литературе искони присущий ей реализм.

III. О влиянии русской литературы на литературы зарубежных стран

Говоря об огромных заслугах Пушкина, Лермонтова и Гоголя, нельзя не отметить в то же время, что на первых порах влияние этих великих писателей не выходило из рамок русской литературы и не охватывало собою литератур Запаदा в достаточно сильной степени. Это, конечно, не значит, что гениальные творения Пушкина, Лермонтова, Гоголя остались неизвестны для современных им западноевропейских читателей. Правда, есть авторы, утверждающие, будто на Западе русскую литературу «открыли» лишь в восьмидесятих годах девятнадцатого столетия. Но это ошибка, потому что там гораздо раньше стали следить за развитием русской литературы, удивляясь быстроте и стремительности ее роста. Уже Гавриил Романович Державин был хорошо известным на Западе поэтом. Его замечательная ода «Бог», проникнутая духом философии эпохи Просвещения, с ее рационалистическим деизмом, находившимся в резкой оппозиции к позитивным религиям и их прислужникам (вспомним воинствующий клич Вольтера «Раздавите гадину!»), пришлась настолько по вкусу западноевропейским читателям, что она была переведена на многие европейские языки: немецкий, французский, итальянский, испанский, польский, чешский, и даже латинский. В заметке о немецком переводе другой оды Державина («Видение мурзы»), сделанном небезызвестным в свое время писателем Коцебу, Н. М. Карамзин, похвалив переводчика, писал: «Все писатели должны, конечно, думать сперва о благоволении своей публики. Но приятно, когда имена их сделаются известными и в других землях».

При таких условиях вполне естественно ожидать, что и высокохудожественные произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, с которыми ода Державина, конечно, не может равняться, не прошли на Западе незамеченными. Английское общество знало Пушкина почти с первых же шагов его литературной деятельности. В 1823 году появляется первый английский перевод отрывка из юношеской поэмы Пушкина «Руслан и Людмила», в которой русский гений делает смелую попытку, сбросив с себя вериги французского классицизма, стать ближе к местам, где «русский дух», где «Русью пахнет». И

показательно: поэма «Руслан и Людмила», как известно, окончена Пушкиным в 1820 году, а уже в 1823 году, т. е., не позже, чем через три года, она была переведена на английский язык. Не видно ли из этого, с каким напряженным вниманием следили в передовой части английского общества за развитием русской литературы?

В 1821—1823 годах на английском языке издается «Российская антология», куда, кроме отрывков из сочинений Ломоносова, вошли отрывки из произведений Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Измайлова, Озерова и других русских поэтов 18 и начала 19 века¹.

С не менее напряженным вниманием относились к успехам новой русской литературы во Франции и Германии.

Французский писатель Проспер Мериме высоко ценил творчество Пушкина и усердно переводил его произведения на французский язык. Это он сказал, что поэзия Пушкина «чудесным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы». Этим прекрасным замечанием своим Проспер Мериме весьма удачно определил глубокий реализм поэзии Пушкина и полное отсутствие в ней тех отклонений от художественной правды, которые часто вносятся в поэтические произведения субъективизмом их авторов.

В Германии хорошо известный в свое время литературный критик Фарнгаген фон-Энзе, довольно тесно связанный с Россией некоторыми фактами своей биографии, много труда приложил к делу распространения среди широкой читающей публики знаний о русских писателях первой трети XIX века. Гете хорошо было известно о Пушкине, и как дань уважения он прислал великому русскому поэту золотое перо.

Крупный немецкий поэт Фридрих Боденштедт, лично знавший Лермонтова, перевел его произведения на немецкий язык. Усердно переводили Лермонтова и у французов, как об этом пишет французский историк русской литературы Андрэ Мазон.

Рано также привлекли к себе внимание читающей публики западноевропейских стран произведения Гоголя. Известный английский публицист Карлейль, преклонявшийся перед поэтическим гением Пушкина, говорил, что он не знает во всей мировой литературе произведения, которое было бы проникнуто таким же глубоким духом гуманности и сочувствия к страданиям человека, каким дышит повесть Гоголя «Шинель». А один из крупнейших французских историков, знаменитый Гизо, утверждал, что повесть Гоголя «Тарас Бульба» превосходит все известные ему исторические романы Запада, посвященные изображению эпохи XV столетия. «В современном нашем мире «Тарас Бульба» есть единственная эпическая поэма,

¹ Более подробно об этих и аналогичных им фактах сообщается в сборнике статей «Пушкин в мировой литературе», а также у Н. Ф. Бельчикова («Великие традиции русской классической литературы»), Д. Д. Благого («Мировое значение русской классической литературы»), Н. К. Гудзия («Мировое значение русской литературы») и Г. С. Ахвледиани («რუსული კლასიკური ლიტერატურის მსოფლიო მნიშვნელობა»).

истинно достойная этого названия», — писал Гизо. О повести «Тарас Бульба» писал и французский литературный критик Сент-Бенвеню, лично знакомый с Гоголем. Он сравнивал «Тараса Бульбу» с «Илиадой» Гомера. «Это — запорожская Илиада», — говорил он.

Нам не для чего перечислять здесь остальные факты, свидетельствующие о раннем знакомстве западноевропейского общества с величайшими представителями русской литературы — Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, так как и приведенные уже данные в достаточной степени показывают, что на Западе издавна следили за развитием русской литературы и знакомы были с произведениями наиболее выдающихся русских поэтов первой половины XIX столетия.

Однако, расцвет влияния русской литературы на Западе начинается лишь после появления таких писателей, как И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой, т. е. со второй половины XIX столетия. Причина этого обстоятельства, конечно, не в том, что произведения Пушкина, Гоголя, Лермонтова не имели великого значения для развития русской художественной литературы. Всем хорошо известно, что из поэзии Пушкина выросла вся последующая русская литература, что, не будь Пушкина, не было бы не только Лермонтова и Гоголя, но и Тургенева, Чернышевского, Некрасова, Толстого, Островского, Салтыкова, Чехова и других великих русских писателей второй половины XIX столетия. Но западноевропейской читательской массе трудно было понять все значение поэзии Пушкина. Этому мешало прежде всего слабое знакомство с русской жизнью, с русским народом, с русской историей, а самое главное — незнание русского языка, «великого, могучего, правдивого и свободного русского языка».

О поразительно слабом знакомстве западноевропейцев первой половины XIX века с русским народом остроумно писал П. А. Вяземский: «Чтобы умного человека, англичанина или француза, заставить сказать глупость, для этого достаточно дать ему выразить свое мнение о России: это такой предмет, который его опьяняет и сразу помрачает его ум». Нечего доказывать, что без знания русского народа, русской жизни, русской истории невозможно было понять и оценить все достоинство поэзии Пушкина, являющейся лишь художественным отражением этой самой жизни и этой истории.

Я уже не говорю о том, что понять Пушкина, как следует, можно только тогда, когда его произведения читаются в оригинале, т. е. на русском языке. Известно, что сам Пушкин, желая лучше постигнуть дух поэзии Байрона, изучил английский язык. Тем более необходимо было для совершенного понимания Пушкина знать русский язык¹. Между тем в странах Западной Европы не только в первой, но и во второй половине XIX столетия, знание русского языка было

¹ На это должны обратить внимание лица, способные читать Пушкина только в переводах и по ошибке думающие, что они хорошо его знают.

не очень распространено. Правда, Энгельс и Маркс, усердно приняв-
шись за изучение русского языка, в скором времени достигли больш-
ших успехов; но на это способны были в то время только выдаю-
щиеся умы. Огромное же большинство европейцев, принадлежав-
ших к среднему слою образованного общества, плохо знало русский
язык или даже вовсе его не знало, вследствие чего произведения
русских поэтов могли быть ему доступны лишь в виде переводов.
Понятно, что при таких условиях прелесть «Евгения Онегина» и
«Медного всадника», а тем более лирических стихотворений Пуш-
кина и Лермонтова, не вся доходила до западноевропейского читате-
ля, так как она тускнела и даже вовсе терялась в руках перевод-
чиков. «Переводчик в стихах соперник», — заметил раз Жуковский
по поводу басен Крылова, и нужно было быть соперником Пушкина,
чтобы суметь дать достойный перевод его стихотворных произведе-
ний на немецкий или английский язык. А такие соперники не нахо-
дились, и нас это, разумеется, нисколько не должно удивлять. «Рус-
ские поэты не переведены», — писал в 1886 году французский кри-
тик Мельхиор де-Вогюэ в предисловии к своей книге о русском ро-
мане, и был совершенно прав, потому что под словом «перевод» он
подразумевал только хороший перевод, вполне достойный своего
оригинала. Вот почему произведения Пушкина и Лермонтова долго
не доходили до полного понимания читателей Запада.

В этой обстановке легко было сложиться даже такому изуми-
тельному мнению, будто в поэзии Пушкина мало самобытности,
будто в ней мало таких элементов, которые достойны бы были вни-
мания западноевропейских читателей. На Пушкина и Лермонтова,
как это ни странно для нас, долго смотрели как на подражателей
английского поэта Джорджа Байрона, не замечая, что ни Пушкин,
ни Лермонтов не подражали Байрону, а преодолевали его могучей
силой поэтического гения. Неизвестными, или по крайней мере дол-
го непонятыми и недооцененными, оставались для западноевро-
пейских читателей замечательно верные слова Лермонтова:

«Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник;
Как он, гонимый в мире странник,
Но только с русской душой».

Вот эту русскую душу, широким морем разлившуюся в произ-
ведениях Пушкина и Лермонтова, огромному большинству их ран-
них ценителей на Западе не удавалось хорошо постигнуть, а потому
поэтическая мощь этих великих писателей на первых порах знаком-
ства с ними оставалась в недостаточной мере понятой и оценен-
ною. Лишь позднее Запад стал лучше понимать величие и Пушкина,
и Лермонтова, стал глубже чувствовать чарующую силу их поэзии.
Но это случилось лишь после того, как Запад научился вникать в
дух русской литературы и русской жизни на произведениях учени-
ков и последователей Пушкина, Лермонтова, Гоголя, т. е. на про-

глав
91135321
19110333

изведениях писателей второй половины XIX века, писавших главным образом не стихами, а прозой. Как известно, произведение, написанное прозой, гораздо легче поддается переводу на чужой язык, чем произведение, написанное стихами.

Великую роль в деле ознакомления западноевропейского общества с русской литературой выполнил А. И. Герцен, а еще большую — И. С. Тургенев.

В 1847 году выехав из России за границу и ставши одним из самых крупных деятелей революционного движения на Западе, А. И. Герцен очень много сделал для ознакомления западноевропейских читателей с развитием общественной и политической жизни в России. Двадцать с лишним лет прожил Герцен за границей. «Наделенный огромной и заразительной экспансивностью характера, Герцен не мог жить без общения с людьми, а благодаря привлекательным свойствам его натуры это общение сплошь и рядом вело к дружбе, теплым сердечным отношениям», — пишет один автор. И действительно, у Герцена было много друзей, особенно среди демократических общественных кругов Западной Европы. Прудон, Луи Блан, Ледрю-Роллен, Виктор Гюго, Кинэ, Мишле — вот имена некоторых из них.

Нельзя без волнения читать письмо Луи Блана, где этот революционный политический деятель, бывший одно время членом правительства Франции, а потом принужденный эмигрировать в Англию, просит у Герцена пять шиллингов (т. е. четверть фунта стерлингов) для одного из своих единомышленников, не имевшего средств на небольшую деловую поездку. Герцен с излишком удовлетворил эту просьбу Луи Блана.

Газета Герцена «Колокол» пользовалась громадным влиянием не только в России, где в числе ее секретных читателей состоял сам император Александр II, но и в Западной Европе. Это был один из самых замечательных печатных органов демократической мысли на Западе. Понятно, что западноевропейские читатели могли бы узнать из него много важного о русской жизни и о русской литературе.

Перу Герцена принадлежит опубликованное на французском языке сочинение «О развитии революционных идей в России». Еще значительнее в этом отношении «Былое и думы», первый том которого был на французском языке напечатан в 1860 году и, между прочим, послан проживавшему в Англии эмигрантом Виктору Гюго. 15 июля того же года Гюго писал Герцену: «Дорогой соотечественник по изгнанию (ибо место изгнания теперь стало отечеством всех честных душ), жму вашу руку... Благодарю вас за прекрасную книгу, которую вы прислали мне. Ваши воспоминания — это летопись счастья, веры, высокого ума и добродетели. Вы мастер мыслить и страдать — два высших дара, какими может быть наделена душа человека. Поздравляю вас от глубины сердца... Ваша книга восхищает меня от начала до конца. Вы внушаете ненависть к деспотиз-



му. Вы помогаете раздавить чудовище, в вас соединились неустранимый боец и смелый мыслитель».

В 1864 году, получив от Герцена остальные части «Былого и дум», а также медаль, выбитую в память десятилетия со дня основания Вольной русской типографии в Лондоне, Гюго писал Герцену: «Дорогой соотечественник по изгнанию! Мне подобает благодарить вас, и я благодарю за медаль, благодарю за ваши прекрасные воспоминания, продолжение которых я буду читать с тем же сочувственным и глубоким интересом, с каким читал начало. Благодарю вас, наконец, за то, что вы—вы, красноречивый и доблестный человек, служащий делу народов русский, писатель во имя прогресса и свободы».

Можно сказать, что Герцен был одним из первых, у кого западноевропейский читатель учился с должным уважением относиться к русской культуре, к русской общественной мысли, к русской литературе.

Еще большее значение имела для роста и укрепления авторитета русской художественной литературы в странах Запада деятельность великого русского романиста И. С. Тургенева.

Со времен Тургенева русская литература приобретает руководящее значение для всей мировой литературы. С 1838 года проживая подолгу за границей и вращаясь среди лучших представителей западноевропейской интеллигенции, Тургенев устанавливает тесные дружеские и творческие связи с крупнейшими деятелями литератур Запада: с немецким писателем Бертольдом Ауэрбахом, с французскими писателями Проспером Мериме, Жорж Занд, Виктором Гюго, Густавом Флобером, братьями Гонкурами, Эмилем Золя, Альфонсом Додэ, Ги де-Мопассаном, с писателями Англии и Америки—Чарльзом Диккенсом, Джорджем Муром, Гарриет Бичер-Стоу. Эти связи Тургенев использовал для расширения и укрепления влияния русской литературы на Западе. По его инициативе многие сочинения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Льва Толстого и других русских писателей были переведены на иностранные языки и стали доступны для западноевропейских читателей. Само собой понятно, что это не могло не упрочить авторитета русской литературы в странах Запада. И действительно, во второй половине девятнадцатого века, особенно с восьмидесятых годов, мировое значение русской литературы становится общепризнанным фактом. Она приобретает славу величайшей в мире литературы, а русские писатели Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов делаются учителями западноевропейских и американских писателей.

Причину этого важного в истории мировой литературы явления можно лучше понять, если вспомнить глубоко верное замечание Фридриха Энгельса о том, что вместе с усилившимся во второй половине девятнадцатого столетия разложением капиталистического строя западных стран стала мельчать и их литература, не способная уже рождать Шекспиров, Гете, Байронов и им подобных гиган-



тов литературы предшествующей эпохи. Если западная литература первой половины XIX века, как это отметил выдающийся историк русской литературы профессор С. А. Венгеров в своей работе «Основные черты истории новейшей русской литературы», стояла не очень многим ниже русской, то во второй половине XIX века русская литература далеко опередила литературу западноевропейских стран, где Байронов и Гете сменили Брет-Гарты и Густавы Фрейтаги, а уязвленные мировой скорбью Вертеры и Чайльд-Гарольды уступили место самодовольным буржуа из романа «Дебет и Кредит». «Общие идеи, преобразующие Европу, не выходят более из французской души» — писал в восьмидесятых годах прошлого века француз Воюэ, констатируя этим наступавшее одряхление буржуазной культуры Запада. А в 1887 г. выдающийся английский критик Мэтью Арнольд, указывая в статье о Толстом на натуралистическое перерождение французского романа под пером Эмиля Золя и его единомышленников, утверждал, что к концу девятнадцатого века «славу, утраченную французским романом, завоевал русский роман». Не менее существенно недавнее признание редакторов литературного приложения газеты «Таймс»: «Не будь великой русской литературы, направление и масштабы английской литературы наших дней были бы совершенно иными. Влияние русской литературы чувствуется в творчестве почти всех наших современных писателей... даже там, где о нем не подозревает сам автор», — заявляют они.

Чем же русская литература привлекала иностранцев? Она привлекала их глубиной своих идейных исканий, острым сознанием своего великого гражданского долга, не позволявшим отрываться от реальной действительности и уноситься в облака «искусства для искусства», т. е. бессодержательного «чистого» искусства. Могучим примером своим русская литература возвращала литературу Запада на путь здорового реализма, с которого та стала сбиваться к концу XIX века, уклоняясь в болото декаданса и занимаясь пустяками, когда в мире подготавливался величайший социальный переворот.

Французская романистка Жорж Занд была поэтому совершенно права, говоря Тургеневу: «Учитель, все мы должны пройти через вашу школу». И действительно, через школу Тургенева прошел не один выдающийся писатель Запада. Для примера назовем французов Альфонса Додэ и Ги де-Мопассана, англичан Джона Голсуорси и Джорджа Мура, испанского писателя Бенито Перес Гальдоса, классика американского романа Генри Джемса. Все они учились у Тургенева высокому мастерству реалистического романа и не считали нужным скрывать от публики сильную зависимость своего творчества от творчества русского писателя.

Сочинения Тургенева еще до его смерти были полностью переведены на французский и английский языки, а сам Тургенев был признан одним из вождей реалистической школы писателей Запада. В некрологе о Тургеневе видный английский журналист писал, что вся Европа «единодушно дала Тургеневу первое место в современ-

ной литературе», и тут не было обычного для некрологов произведения.

Особенной силы достигло влияние Тургенева в странах северной Европы. Роман Тургенева «Рудин» стал очень популярен в Дании и Норвегии (в Англии же больше успеха выпало на долю романов «Отцы и дети» и «Новь»). В датской литературе даже целый период развития исследователи называют тургеневским. По словам К. Ф. Тиандера, известные в Дании романисты Шандорф, Дракман, Якобсен, Эльстер подражали Тургеневу, учились у него искусству писать. Крупнейший французский ученый Ипполит Тэн, автор «Философии искусства» и многочисленных исследований по истории литературы, утверждал, что в отношении художественной ценности своих романов Тургенев превосходит всех писателей земного шара, в том числе, конечно, и французских, немецких и английских.

Еще сильнее было влияние творчества Льва Николаевича Толстого на развитие литератур Запаदा. Получив от Тургенева французский перевод романа Толстого «Война и мир» (перевод, не вполне, впрочем, удовлетворяющий возросшим в наше время требованиям), Густав Флобер чистосердечно признавался Тургеневу: «Благодарю вас за то, что вы мне дали прочитать роман Толстого. Это перворазрядная вещь. Какой художник и какой психолог!.. Есть места, достойные Шекспира. У меня вырывались крики восторга при чтении этого произведения».

Огромный интерес вызвали также романы Толстого «Анна Каренина» и «Воскресение», а его драматическая пьеса «Власть тьмы» обошла вскоре после своего появления все европейские театры. Высокую оценку получил также рассказ Толстого «Смерть Ивана Ильича» со стороны таких крупных писателей, как Ги де-Мопассан и Ромэн Роллан. «Все мои десятки томов ничего не стоят», — сказал Мопассан, прочитав «Смерть Ивана Ильича».

Как и следовало ожидать, произведения Толстого оказали огромное влияние на литературы Франции и Англии, Германии и Америки. «Tout le monde se mit à tolstoïser» («Весь свет стал толстоизировать», т. е. подражать Толстому, стараясь писать так, как пишет Толстой, хотя часто и не достигая цели, не становясь подобным Толстому, не толстоизируясь), — говорил один французский критик. Людей Запада поражала у Толстого сила психологического анализа и умение давать глубоко захватывающие реалистические картины жизни. Показательно, что крупный французский литературовед Давид-Соважо в своей книге «Реализм и натурализм в литературе и искусстве» определяет нормы реализма в искусстве на основании произведений Толстого. «Толстой наш общий учитель», — говорил Анатоль Франс. «Его герои так нарисованы, что их уже нельзя забыть — всех этих солдат, крестьян, вельмож, русских, австрийцев, французов. Эта портретная галерея не имеет себе равной во всей европейской литературе», — говорил Ромэн Роллан о «Войне и мире». «Наш век не произвел ничего, интереснее Толстого», — писал Мельхиор де-Вогюз. Но несравненно глубже и исключительно



верно оценил творчество Толстого Владимир Ильич Ленин, сказав, что оно есть «шаг вперед в художественном развитии всего человечества».

Как-то раз, беседуя с Максимом Горьким о Льве Николаевиче Толстом, В. И. Ленин спросил его: «Кого в Европе можно поставить рядом с ним?» И, не дожидаясь ответа, Ленин сам же ответил на свой вопрос: «Некого!».

К концу жизни Льва Николаевича Ясная Поляна стала местом, притягивавшим к себе поклонников Толстого со всех концов земли: из Америки и Японии, из Англии, Франции, Индии, Китая. Толстой приобрел славу «старейшины» всех писателей мира.

Говоря о мировом значении русской литературы, нельзя не упомянуть о Достоевском, давшем начало целому направлению в литературе Запада. По силе психологического анализа патологических явлений душевной жизни он признан на Западе недосягаемым мастером.

Видное место в мировой литературе занимает и Антон Павлович Чехов, особенно ценимый на Западе как драматург. Пьесы Чехова «Три сестры», «Чайка», «Вишневый сад» пользуются очень широкой популярностью не только у нас, но и в странах Западной Европы и Америки. Чехов оказал сильное влияние на развитие английской драматургии. Произведения его выдвинули перед мировой литературой серьезнейшую проблему необходимости раздвинуть рамки традиционного реализма и найти какие-то новые методы творчества, новые способы художественного восприятия и воспроизведения действительности. Максим Горький оказался вполне прав, говоря А. П. Чехову по поводу его рассказа «Дама с сабачкой»: «Вы убиваете реализм».

Чехов «убивал реализм» в том смысле, что он довел традиционный реализм до такой степени совершенства, что дальше в этом направлении развиваться и совершенствоваться было некуда, и литературе предстояло либо упасть в низины декаданса, либо, выступив из рамок старого, преобладавшего в литературе XIX века реализма, мощным взмахом подняться к новому методу художественного творчества — к социалистическому реализму. Вот отчасти почему гораздо большую, чем Чехов, славу снискал себе на Западе родоначальник социалистического реализма и основоположник советской литературы Максим Горький.

Алексей Максимович Горький сделал художественную литературу орудием борьбы рабочего класса за свое освобождение, орудием борьбы за социализм. С первых же шагов его литературной деятельности читатели сразу почувствовали в Горьком подлинного революционера, ставившего социальные вопросы острее и глубже, чем все предшествовавшие ему представители художественной литературы. С течением времени Горький стал подлинным вождем революционных писателей Запада и Востока. Он сумел сплотить вокруг себя враждебные капитализму литературные силы всего чело-

вечества, и едва ли можно назвать другого писателя, произведения которого оказали на мировую литературу XX века более мощное влияние, чем произведения Горького.

Анатоль Франс преклонялся перед гением Горького, а Ромэн Роллан ко дню семидесятилетия Горького писал о нем: «Ни один великий писатель не играл более высокой роли». Так же восторженно отзывались о Горьком многие первостепенные писатели Западной Европы и Америки — Бернард Шоу, Джек Лондон, Эптон Синклер, Мартин Андерсен-Нексе, Шервуд Андерсон, Анри Барбюс и др. «Максим Горький не только исключительный художник, — писал Мартин Андерсен-Нексе, — он нечто большее: он живое воплощение эпохи. С его помощью миллионы людей, все угнетенное человечество приобретает голос, чтобы никогда уже не стать безгласным». По словам Шервуда Андерсона, «Горький был одним из действительных творцов всей современной литературы». А Бернард Шоу ко дню семидесятилетия Горького писал: «В XIX веке в Англии из русских писателей вызвали сильный интерес сперва Тургенев и Толстой, затем Достоевский, наконец Горький и Чехов. Из этих писателей один только Горький начертал путь революции. Герои Горького несли в себе революцию».

Этих высказываний знаменитых писателей Запада достаточно для того, чтобы составить себе мнение о мировом влиянии литературной деятельности Горького. Он привлекал к себе горячие симпатии, во-первых, как смелый глашатай революционных идей, а во-вторых, как великий художник, говоривший новое слово в эпоху разложения натурализма и господства разных декадентских направлений.

По произведениям Горького иностранные читатели знакомились с тем, как распадался старый самодержавно-бюрократический порядок дореволюционной России и как на смену ему, «в бурях деяний, в волнах бытия», возникал новый строй.

Горький положил начало советской литературе, выросшей из русской классической литературы предшествующего периода. Влияние, оказываемое советской русской литературой на жизнь и литературу всего человечества, столь велико, что оно не выяснено еще во всем своем объеме. Дело это требует работы многих поколений исследователей. Но одно, во всяком случае, не подлежит сомнению: как это отметил А. А. Жданов в своем выступлении на Первом всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году, «успехи советской литературы обусловлены успехами социалистического строительства. Рост ее есть выражение успехов и достижений нашего социалистического строя».

Главная особенность советской литературы, по словам А. А. Жданова, состоит в том, что «она является самой идейной, самой передовой и самой революционной литературой».

Многие передовые писатели зарубежных стран открыто признают великие достоинства советской литературы, ее огромное ми-



ровое значение. Произведения советской литературы усердно переводятся на иностранные языки и читаются везде с огромным интересом. Шахтеры, фабричные рабочие, школьные учительницы, массовая интеллигенция — вот те слои населения зарубежных стран, которые составляют главный контингент восторженных почитателей советской литературы.

По словам Ильи Эренбурга, «советскую литературу в буржуазных странах Запада вначале преследовали, не издавали, конфисковывали, плохо даже понимали. Но постепенно советская литература завоевала себе справедливо принадлежащее ей место». Ею стали интересоваться прежде всего из-за содержания. Богатая событиями жизнь советского народа, отраженная в произведениях советской литературы, невольно привлекала к себе интерес иностранцев. Впоследствии, вчитываясь в эти произведения поглубже, открывали в них незамеченную раньше красоту формы и начинали подражать ей. Наконец, советская литература подкупала своей глубокой идейностью, находить которую в большинстве произведений родной литературы западноевропейский читатель давно был почти отучен.

Популярность советской литературы ныне превосходит популярность литературы любой зарубежной страны. Русскую советскую литературу ценят и любят в самых отдаленных от нас уголках нашей планеты. Русские советские писатели вдохновляют передовых писателей не только братских народов Советского Союза, но и Ирана, Сирии, Египта, Греции, Китая, Индии, Кореи. Видные китайские журналисты, гостившие недавно в Москве, сообщили редакции «Литературной газеты», какое большое влияние имеют в их стране произведения советских писателей и как они вооружают китайских читателей на борьбу за построение новой жизни. Наибольшей популярностью пользуется, конечно, Максим Горький. Но и другие советские писатели читаются с большим интересом.

Хорошо известны за границей «Тихий Дон» Шолохова, «Как закалялась сталь» Николая Островского, «Молодая Гвардия» Фадеева. Огромный интерес вызывают стихотворения Владимира Маяковского. По словам Ильи Эренбурга, «Маяковский породил литературные школы в Чехии и Польше». Произведения Маяковского переводят и его творчество усердно изучают в Германии, Франции, Америке, Японии. Поэмы «Ленин» и «Хорошо» изданы в Англии и имеют многочисленных читателей. На французский язык произведения Маяковского («Во весь голос» и др.) перевел известный поэт Луи Арагон. С большим увлечением переводят произведения Маяковского в Бельгии, Италии, Испании и Португалии. Внимательно изучаются за границей и становятся объектом подражания новаторские поэтические приемы Маяковского, его метафоры, эпитеты. Можно сказать, что Маяковский пользуется мировой славой.

В произведениях корифеев русской литературы XIX и XX столетий народы мира справедливо видят великую освобождающую силу, а потому любят и уважают ее. Можно здесь долго не говорить о сильном тяготении к русской литературе в славянских странах —



Болгарии, Чехо-Словакии, Польше, Юго-Славии. Для болгария русская литература так же почти близка, как своя родная, потому что русский язык и болгарский очень похожи друг на друга. Для народов же Советского Союза русская литература есть литература братского народа. Каждый народ Советского Союза, от Литвы и Эстонии до Азербайджана и Армении, справедливо видит в русской литературе воспитательницу своей собственной литературы. Прав был грузинский писатель Илья Чавчавадзе, говоря, что грузинская литература многим обязана русской. Произведения русской литературы укрепляли в грузинских читателях ненависть к деспотизму, несправиию, бюрократизму, укрепляли чувство уважения к человеческому достоинству и тем самым помогали грузинскому народу стоять не в последних рядах борцов против царского самодержавия, которое, по присущей ему грубости, в человеке не признавало человека.

МИРОВОЗЗРЕНИЕ АВТОРА ПОЭМЫ «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Что у автора «Слова о полку Игореве» имелась какая-то вера, разумея под этим термином систему религиозных убеждений — это не подлежит сомнению, если принять во внимание эпоху, когда он жил и творил. Вполне естественно поэтому возникает задача точно определить характер религиозных убеждений автора «Слова о полку Игореве» — поскольку эти убеждения нашли свое отражение в его поэтическом произведении — ибо без такого определения многое останется для нас неясным в общем строе мирозерцания и мироощущения автора, а следовательно — и в продукте его художественного творчества.

Нельзя не отметить с самого же начала, что вопрос о религиозных убеждениях автора «Слова о полку Игореве» тесно связан с коренными проблемами истории не одной только литературы русской, но и культуры русской вообще — проблемами, решение которых издавна служило центром размежевания разных школ и направлений русской историко-литературной науки.

Поэтому решить этот вопрос без точного учета подробностей истории развития русского общества и русской литературоведческой мысли едва ли возможно. А отсюда понятно и то, почему мы до сих пор не имеем вполне установленного, единого взгляда на характер религиозных воззрений автора «Слова о полку Игореве», а имеем несколько разных взглядов, противоречащих и друг другу, и самим себе.

Одни вслед за Ф. И. Буслеевым, который, согласно с общей своей историко-литературной теорией, душою «Слова о полку Игореве» признал поверья древней языческой мифологии славян, считали мировоззрение автора «Слова о полку Игореве» языческим. Другие, без достаточно, однако, убедительных доводов, называли его христианским. Третьи относили автора «Слова о полку Игореве» к многочисленной в древней Руси категории лиц, не возвысившихся еще над тем симбиозом христианских и языческих воззрений, который получил в науке название «двоеверия». Наконец, четвертая группа почитателей «Слова о полку Игореве», индифферентная к проблеме религиозных убеждений автора этого произведения и не считавшая для себя обязательной выработку логически последовательного взгляда на данную проблему, впадала в эклектизм и, некритически совмещая в себе мнения всех трех вышеперечисленных групп, называла автора «Слова о полку Игореве» одновременно и язычником, и христианином, и двоевером.

Исходя, с одной стороны, из того соображения, что автор «Сло-



ва о полку Игореве», принадлежа к передовому слою русского общества, был человеком несомненно весьма просвещенным, но начитанным в современной ему русской литературе, с другой же стороны — учитывая то обстоятельство, что «Слово о полку Игореве» было написано более чем на полстолетия позже «Поучения Владимира Мономаха», этого замечательного памятника древнерусской литературы, наглядно показывающего всю глубину проникновения христианства в сознание передовых светских людей XI—XII века — мы находим допустимым выставить такой тезис: основные убеждения автора «Слова о полку Игореве» по всем вопросам, которые задеты в его поэтическом творении, вполне укладываются в рамки христианского мирозерцания и не заключают в себе признаков язычества автора¹.

Было бы, конечно, большим промахом при обсуждении нашей проблемы упустить из виду такие факты, как, например, упоминание в поэме имен языческих богов (Дажьбога, Стрибога, Велеса, Хорса) или же олицетворение таких явлений природы, как солнце, земля, река: солнце своим затмением предупреждает Игоря о грозящей ему опасности; земля гудит, будучи охвачена сочувствием к русским воинам; река же в радости от удачи Игоря, избавившегося из половецкого плена, приветствует его и заботливо помогает вернуться на родину. Эти и многие им аналогичные факты, рассеянные в поэме и представляющие природу в виде совокупности живых, говорящих и одаренных чувством и сознанием существ, не раз приводились в доказательство положения, что автор «Слова о полку Игореве» находился во власти того анимистического мирозерцания, которое лежит в основе всякой языческой мифологии и которому христианство объявило непримиримую войну, как грубому суеверию, порожденному умом непросвещенным и лишенным правильного представления о природе.

Однако, после исследования Вс. Миллера, доказавшего, как мало оснований видеть в «Слове о полку Игореве» выражение древне-славянского мифологического мышления, все только что перечисленные факты получают новую интерпретацию и не дают права определять мирозерцание автора нашей поэмы, как мирозерцание язычника. Славянская мифология в «Слове о полку Игореве» претворена в высокую поэзию и перестает поэтому быть мифологией. Употребляя имена языческих богов, автор «Слова о полку Игореве» дает этим именам не религиозно-мифологическую, а поэтическую функцию. Велес для него не бог, в реальность которого он верит, а

¹ Этим, вопреки мнению некоторых лиц, нисколько не отрицается положение К. Маркса, что в «Слове о полку Игореве» «языческие элементы выступают еще весьма заметно». «Элемент» не то же самое, что «признак». Признаком воды является текучесть, но текучесть не есть элемент воды. Элементы язычества в поэме «С. о п. И.» переработаны и перестали быть признаками язычества поэмы.



только поэтический образ, которым он пользуется для достижения эстетического эффекта среди слушателей своей поэмы. Следовательно, называя Бояна «внуком Велеса», автор поэмы творит не религиозный миф о происхождении Бояна, а художественную песню, оживляемую не совсем еще, может быть, угасшими среди слушателей воспоминаниями о Велесе. **Не в языческом мифотворчестве, а в поэтическом песнотворчестве видит свою задачу автор «Слова о полку Игореве»**, и, если он с такой свободой пользуется в качестве материала своей поэзии мифологическими представлениями языческого мира, то уже это обстоятельство свидетельствует в достаточной степени убедительно, как высоко поднялся он над мифологией, ибо материалом для поэзии может стать только преодоленное представление, но не представление, которое владеет нами, как своей собственностью.

Продолжая это рассуждение, мы не имеем основания в олицетворении таких явлений природы, как солнце или река (в олицетворении, примерами которого полна наша поэма), видеть анимизм наивного сознания. Заставляя, например, реку Донец обратиться к Игорю с приветственной речью, автор «Слова о полку Игореве» является перед нами анимистом ничуть не в большей степени, чем, например, Пушкин, у которого в «Медном Всаднике»

„Злые волны, как воры лезут в окна“.

Перед нами здесь не анимистическая вера во всеобщую одушевленность природы, а поэтический прием персонификации, самая возможность применения которого мыслима только у человека, далеко позади себя оставившего анимизм. Если для анимиста одушевленность реки, земли, камня есть реальный факт, в который он не может не верить в силу неразвитости и несвободы своего сознания, для поэта эта одушевленность есть не реальный факт, а свободный вымысел, условность которого он прекрасно сознает. Неправильно было бы также видеть признаки язычества автора «Слова о полку Игореве» в таких его выражениях, как, например, следующее: «Игорь князь поскочи горностаем к тростию и белым гоголем на воду». Перед нами здесь не языческая вера автора в оборотничество, как это ошибочно утверждают некоторые литературоведы, а поэтический прием сравнения, ибо тут сказано не то, что Игорь оборотился сперва в горностаю и потом в гоголя, а то, что Игорь устремился в тростники с такою быстротою, которая свойственна горностаю, и поплыл по реке с такою легкостью, с какою гоголь плывет по воде. Ведь и в «Ревизоре» Бобчинский хотел за дрожками городничего «бежать петушком», но это не значит, что он собирался превратиться в петуха!

Итак, и языческая мифология, и лежащий в основе этой мифологии анимизм являются для автора «Слова о полку Игореве» давно превзойденной ступенью развития сознания. При иной предпосылке едва ли это прекрасное произведение искусства можно бы было да-

же назвать в строгом смысле созданием художника. Между тем есть все основания рассматривать «Слово о полку Игореве» не столько как создание профессионального художника, как творение великого мастера слова, не только практически умеющего играть на сердцах своих слушателей подобно тому, как вещей Боян играл на струнах, но и не чуждого теоретической рефлексии относительно своего поэтического умения. И если тем не менее даже большие знатоки литературы все еще продолжают писать об языческом характере «Слова о полку Игореве», то причину этого, быть может, следует видеть в том, что мы просто успели забыть значение слова «язычество», и не будет поэтому лишним вспомнить его здесь.

«Язычество» происходит от слова «язык» и в широком смысле может значить «к языку относящееся, с языком соотносительное, языком определяемое, для языка характерное», подобно тому как, например, «геройство» значит «для героя характерное», «с героем соотносительное». В таком широком значении слово «язычество» ныне не употребляется, а употребляется оно в значении, ограниченном сферой лишь религиозной жизни, т. е. как язычество в религии. Возможно, что слово это и было создано впервые для обозначения только явлений религиозной жизни: в таком случае изобретателем этого русского слова было, вероятно, христианское духовенство, составившее его по образцу греческого слова *ἑθνικός*. Что же может обозначать язычество в религии? Язычество в религии есть обожествление «языка», т. е. племени, говорящего на данном языке, ибо «язык» и «племя» для древнерусского человека синонимы¹. Постольку «язычество» есть самообожествление племени в своей ограниченности и частности², т. е. провозглашение ограниченного безграничным, частного всеобщим, относительного абсолютным, при чем условием такого самообожествления является отсутствие сознания своих границ или отсутствие самосознания, наивность.

*Ἀγνώπης τε θεός σφαιτέρως σιμὸς μέλανας τε,
Ἰθνηκίης τε γλαυκῶδες καὶ πόρροισ φασὶ πέλεισθαι —*

так писал первый критик язычества и любимый поэт Пушкина Ксенофан Колонфонский. Т. е. эфиоп почитает черных и курносых богов, так как сам он черен и курнос, а фракиец почитает голубоглазых богов, так как сам фракиец голубоглаз и это свое голубоглазие по наивности своей считает наивысшим совершенством. Язычество есть таким образом возведение в степень абсолютного идеала отличительной особенности данного племени, и как племена вели между собою войну, так и языческие боги недолюбливали друг друга, боролись между собою, при чем потеря племенем самостоятельности и превращение его территории в провинцию сопро-

¹ „В церк.-слав. книгах речением язык именуется не только дар слова, но и самый народ“ — так Ф. Буслаев начинает свой „Опыт историч. грамматики“, I, 1.

² „Язычество толкает народ на поклонение собственному образу, вместо высшего и вселенного божества“. Вл. Соловьев, Русская идея, 1911 г., стр. 34.



вождались низвержением богов покоренного племени и водворением на их место богов победившего племени. Мирное сожительство с другом, а потом и полное слияние языческих, туземных, племенных богов под суровой властью римского меча, положившего конец межплеменным раздорам и образовавшего единую мировую империю, было разложением язычества и преддверием торжества христианской религии, которая на место партикулярных, частных, ограниченных пределами данного племени богов выставила идею всеобщего, абстрактного, бестелесного бога, возвышающегося над племенными различиями и единого для всех племен, для всех «языков».

Эпоха русского язычества есть эпоха до-государственного бытия русского народа, эпоха вечно друг с другом ссорившихся древлян и полян, вятичей и кривичей, северян и радимичей. Правда, пережитки психологии этой эпохи долго держались на Руси: их можно открыть не только в XII веке, но и позже. Однако, первый удар основам, на которых держалось русское язычество, нанесли уже ильменские славяне, шагнув от племенного быта к государственному, а еще более сокрушительный удар нанесли им в X веке киевляне, крестившиеся в водах Днепра. Следовательно, никакого сомнения не может быть в том, что поэт, создавший «Слово о полку Игореве» и стоявший на высоте современного ему образования, не мог иметь, по крайней мере в освещенной сознанием сфере своей психики (а только такая сфера может стать непосредственным материалом поэтического творчества), свойств дикого, лесного, древлянского понимания мира.

В этом плане несомненный интерес представляет собой разыскание в «Слове о полку Игореве» признаков христианского мирозерцания. Здесь недостаточно ограничиться (хотя это обычно и делают) констатированием таких, например, фактов как тот, что в «Слове о полку Игореве» упоминается церковь богородицы пирогощей, к которой Игорь едет вознести благодарственное молебствие за свое чудесное спасение из половецкого плена. Это весьма незначительный факт, и в лучшем случае он говорит о том, что Игорь считал себя христианином, но ничего не говорит о том, был ли Игорь на самом деле истинным приверженцем христианства. Тем меньше это упоминание говорит о христианском характере мирозерцания самого автора «Слова о полку Игореве», ибо и язычник мог ведь констатировать, как Игорь поехал отслужить молебен.

Еще более незначительным фактом нужно признать встречающуюся в «Слове о полку Игореве» упоминание о том, как князю Всеволоду «в Полотске позвониша заутреннюю рано у святыя Софеи в колоколы, а он в Киеве звон слыша». Все это одна лишь внешность, ничего почти не говорящая по существу, ибо, выполняя даже самым точным образом христианские обряды и будучи христианином по внешности, можно было остаться язычником по существу, по духу, по понятиям своим и чувствам. Христианство автора «Слова о полку Игореве» лежит глубже. Его нужно искать в самом строе мирозерцания поэта, в особенностях его отношения к основным пробле-



мам жизни политической и моральной. Все это, конечно, не должно на поверхности фактов «Слова о полку Игореве», и, чтобы заметить это, нужно спуститься ниже таких фактов, спуститься к тем самым корням, из которых эти факты вырастают.

Прежде всего следует отметить, что поэма «Слово о полку Игореве», начиная с первого ее предложения и кончая ее последним словом, насквозь проникнута одним чувством, одним настроением, одним пафосом: это — напряженный пафос не случайной какой-нибудь, а полной глубокого смысла исторической борьбы русского народа с кочующим миром половцев, которые не имели еще понятия об оседлом земледельческом образе жизни, кочевали в примитивных кибитках, жили разбоем и хищничеством. Пафос «Слова о полку Игореве» в основе своей есть пафос вековой борьбы культурных русских городов и сел с полудикой степью, борьбы земледельца Микулы Селяниновича с кочевником Святогором, борьбы крестьянского («хресьянского») богатыря Ильи Муромца с Идолищем Поганым. Не случайно вовсе то обстоятельство, что автор нашей поэмы слово «половцы» почти неизменно сопровождает определением «поганые»¹, так что «поганые» и «половцы» для него становятся синонимами. «Погани сами победами нарицуще на Русскую землю, емляху дань по беле от двора» — говорится в поэме, употребившей здесь вместо слова «половцы» слово «поганые».

Первоначальное значение последнего слова («поганые») в сознании современного нам поколения людей уже стерлось, но в сознании автора нашей поэмы слово это несомненно носило явственные пока еще следы того смысла, который вложил в него охристианившийся Рим, где слово «*paganus*» («областной») обозначало язычника. Все это в достаточной мере свидетельствует о том, что борьба русского народа с половцами в сознании автора «Слова о полку Игореве» преломлялась, как историческая борьба христианского мира с языческим, областным, племенным миром, а следовательно и свое отношение к половцам автор оформлял в понятия и чувства, привитые русскому народу христианской религией. Не случайно поэма кончается возгласом «Здрави князи и дружина, побарая за хретьяны на поганя полки». В этом аспекте бессмертное творение древней русской литературы превращается в органическую часть той великой эпопеи европейских народов, одною из глав которой является «Песнь о Роланде», созданная на родине Карла Мартелла. Для определения как мирозерцания, так и мироощущения автора это обстоятельство гораздо важнее, чем встречающиеся в поэме упоминания о церковном звоне и о богородице пирогощей.

Нельзя здесь обойти молчанием, что первая в истории русской литературы поэма уже наметила общие идеи, которые впоследствии

¹ Француз Воюэ (*Le roman russe*, 18) писал об авторе «Слова о полку Игореве»: „Il donne aux Polovtzi l'épithète de païens, mais il est lui-même un païen baptisé de la veille“. Такого же мнения держатся многие литературоведы и у нас, но это неправильное мнение.



легли в основу многих произведений этой литературы, лишь в конце XVIII века породившей «Россиаду» Хераскова, воспевавшего «варваров Россию свободенну». Конечно, высокопарной, надутой и холодной эпопее Хераскова, плетущейся в хвосте западно-европейских образцов, так же далеко до «Слова о полку Игореве», как, например, «Генриаде» Вольтера далеко до «Илиады» Гомера. Но основная идея у этих двух произведений русской поэзии общая. Сам Херасков эту идею выразил словами: «успокоение, слава и благосостояние всего русского государства». Правда, единого русского государства, в строгом понимании этого единства, во времена автора «Слова о полку Игореве» не было. Но разве не к этому единству тянутся, если не вполне осознанные мысли, то уж во всяком случае смутные чаяния автора «Слова о полку Игореве»? Не оттого ли все горе, вся жгучая боль и тоска автора этого изумительного поэтического произведения XII века, что политического единства русской жизни он не видел вокруг себя, а видел, как русские князья «сами на себе крамолу коваху» и всеу «погибашеть жизнь Дажьдожа внука»? И сколь мало из того факта, что в «Россиаде» упоминаются Марс, Плутон, Киприда и прочее население Олимпа, имеем мы право заключить об язычестве члена масонской ложи и христианского мистика Михаила Матвеевича Хераскова, почти столь же мало основания дают встречающиеся в «Слове о полку Игореве» Дажьдог, Велес и Хорс говорить об язычестве автора этой древней поэмы. Более того, если бы в эпоху создания «Россиады» передовое русское общество знало о существовании «Слова о полку Игореве» и если бы, с другой стороны, русский литературный мир не был скован мертвящим авторитетом французского классицизма, то горячее желание русских людей того времени иметь свою национальную поэму несомненно нашло бы себе удовлетворение гораздо более достойное, чем то, которое мог доставить Херасков. Так был XVIII век наказан за забвение прошлого и отрыв от исторического наследия.

Не является ли, однако, слово «поганый», которому мы придали столь важное значение для определения миросозерцания автора «Слова о полку Игореве», таким же фигуральным выражением поэта, как и «Велесов внук» в приложении к Бояну или фраза «скочи волком до Немиги с Дудуток» в приложении к Всеславу Полоцкому? И если последняя фраза несколько не доказывает примитивно-языческой веры автора поэмы в оборотничество, то не следовало ли бы и из слова «поганый» не делать вывода о христианском строе мыслей нашего поэта? Вопросы эти не лишены оснований, но вызываемые ими сомнения рассеиваются дальнейшим рассмотрением поэмы, и прежде всего рассмотрением ее политической и моральной сущности.

В политическом отношении поэма обращает на себя наше внимание своей изумительной свободой и самостоятельностью суждения об явлениях политической жизни XII столетия. В лице автора



поэмы перед нами стоит не рядовой обыватель той отдаленной эпохи, а глубоко развитая личность, способная возвыситься над ражаемой им общественной средой. Как раз эта способность стать выше своей общественной среды и сообщает автору отмеченную выше свободу и самостоятельность суждения, без которых невозможен самый процесс художественного творчества.

Видеть в «Слове о полку Игореве» произведение, написанное по заказу того или иного князя, значит рассматривать эту прекрасную поэму как надуманную риторическую декламацию и снижать ее поэтическую ценность. Следовательно, и к разным домыслам о том, выполнял ли автор «Слова о полку Игореве» политическое задание той княжеской группировки, центром которой был киевский князь Святослав, или же он был идеологом политики северских князей, нужно отнестись сдержанно, как к не имеющим под собою достаточно прочных оснований. Автор «Слова о полку Игореве» стоял выше отдельных княжеских группировок. Он был великим русским поэтом, поэтом всего русского народа, и в своем творчестве определялся интересами не одного какого-либо князя и не одной какой-либо области или края русской земли, а всего русского народа—от Карпат до Волги и от Тьмутаракани до великого Новгорода—народа, объединенного в XII веке, быть может, не столько единством русского языка, сколько единством христианской веры, воспринятой из Византии. Называть его «патриотом Киевской земли» едва ли точно.

С одинаковым воодушевлением и любовью относится автор «Слова о полку Игореве» и к киевскому Святославу, и к северскому Игорю, и к галицкому Ярославу Осмомыслу, который, сидя высоко «на своем златокованном столе», подпер железными полками горы угорские, и к великому суздальскому князю Всеволоду, брату Андрея Боголюбского, который в 1169 году разгромил Киев и сын которого Юрий Андреевич впоследствии сочетался браком с царицей Грузии Тамарой. Автор выше односторонних симпатий к одному какому-нибудь русскому князю или к одной какой-нибудь русской области. Его точку зрения следует назвать и а д о б л а с т н о й (т. е. государственной) и над-племенной (т. е. общерусской) точкой зрения. Если для обозначения «области» употребить латинский термин «pagus», то точку зрения автора можно было бы иначе еще назвать «над-поганой», т. е. надъязыческой, христианской точкой зрения. Политическая позиция автора «Слова о полку Игореве» есть таким образом христианство в приложении к политике.

В богатом своем поэтическом воображении «свивая славы оба полы» того времени, автор «Слова о полку Игореве» с равным вниманием и любовью собирает воспоминания о героических событиях прошлого — безразлично, в какой бы части русской земли ни разыгрались эти события: на юге или на севере, на западе или на востоке. Автор вспоминает и тьмутараканского князя Мстислава Владимировича, «иже зареза Редедю пред полкы касожьскими» (этот Редедя несомненно был язычник, т. к. в описании летописца он наделен

непосредственностью, характерною для язычника), и мятеж полоцкого князя Всеслава Изяславича, который, отворив секирами врата Новгорода, «разшибе славу Ярославу», и Владимира Всеволодовича Мономаха, который «по вся утра уши закладаше в Чернигове», слыша из Тьмутаракани звон золотых стремян Олега Гориславича.

Об областных пристрастиях автора «Слова о полку Игореве» и говорить бы не следовало. Духа языческого партикуляризма и областного политического сепаратизма в его художественном произведении не отыскать и при самом тщательном анализе. Обеими ногами стоит поэт на позиции той государственности, которая, уже в IX веке сливши многие славянские племена восточной Европы в одно политическое целое, крепко цементировала это единство в X веке цементом христианского просвещения. В «Слове о полку Игореве», конечно, мы не находим термина «нация» (вместо него поэт употребляет термин «русская земля»), но не будет преувеличением, если скажем, что автору не только не чуждо понятие нации, но все его произведение пронизано глубоким сознанием национального (а не просто этнического) единства русских людей. Для человека такого умственного склада остаться в пределах язычества не только психологически, но и логически было невозможно.

К подобному же результату приводит изучение нравственных понятий, выразившихся в поэме «Слово о полку Игореве». И в этом отношении видим мы все ту же борьбу христианских взглядов с языческими, при чем сам автор стоит на позициях морали христианской, и это возвышает его поэму над примитивною моралью язычества.¹ Если христианская мораль есть мораль личности, то языческую мораль едва ли можно даже и назвать моралью, т. к. в ней отсутствует представление о личности, о внутреннем «я», т. е. представление о том самом начале, к которому автор поэмы проявляет удивительное внимание и которое он прославляет в лице своего главного героя Игоря Святославича, «иже истягну умь крепостию». Вся поэма насыщена психологическим элементом, и герои ее не бездушные тела, не грузные какие-то стихийные массы, пугающие наше воображение экстенсивностью своих форм, а люди в истинном значении этого слова, существа мыслящие и чувствующие, одаренные богатою внутреннею духовною жизнью, которая возвышает их над уровнем для язычника доступного существования.

Язычник живет жизнью внешнею, физическою, природною. Здесь доминируют биологические потребности организма и деятельность для их удовлетворения, а под «я» понимается лишь видимое тело. Духовного же «я» или личности у язычника нет, и добро в его понимании есть то же самое, что приятное для тела. По суще-

¹ „C'est un païen... qui n'a nul souci de la chrétienté“, пишет Андрэ Мазон в статье „Le slovo d' Jgor“ (журнал „Revue des études slaves“, t. XVII, I, fasc. 3, p. 4, 1938). Это, конечно, грубая ошибка.



ству говоря, в той косной, ленивой и лишенной внутреннего напряжения жизни, в которую погружен язычник, понятие добродетели в строгом смысле вовсе отсутствует, ибо нет еще острого сознания различия между должным и необходимым. Появление понятия добродетели (*ἀρετή*) было симптомом разложения языческого мира¹ и предвестником христианской религии личности, облекшей этическое понятие добродетели в метафизическую оболочку.

Приглядываясь к нравственному облику автора «Слова о полку Игореве», нельзя не заметить, как сильно у него развито моральное чувство. Понятие должного здесь резко отграничено от понятия необходимого или случайного. У поэта острое сознание морального критерия человеческих действий, и в качестве такого критерия выступает в поэме понятие чести. Искание этой чести — вот что в представлении автора поэмы выделяет людей достойных и благородных. «Ищучи себе чти» — одно из любимых выражений поэта, когда он хвалит своих героев. Это не та «честь», которая равнозначна внешнему почету, достающемуся людям благодаря случайным и от них совершенно не зависящим причинам — например, вследствие рождения от «честных» родителей: так понимало честь косное, патриархальное язычество, по представлениям которого честь не приобреталась личными усилиями, а сама собой, чуть ли не с механической необходимостью, передавалась в наследство от отца сыну — подобно цвету глаз, окраске волос и прочим качествам физического тела («по отцу и сыну честь»). Представление поэмы о чести гораздо утонченнее и глубже, и носит на себе отпечаток высокой культуры личности, ибо свою честь герои поэмы сами ищут, сами себе добывают личными усилиями, личными подвигами. Источник этой чести не факт рождения и не какая-либо иная внешняя физическая причина, а внутренняя доблесть, внутренняя добродетель, которой нельзя получить в дар от кого бы то ни было извне, но которую можно лишь самому выработать в себе. Понимаемая таким образом честь есть не что иное, как неотъемлемый атрибут личности.

В поэме «Слово о полку Игореве» это понятие чести выступает в форме понятия воинской доблести, боевой удали, несокрушимого мужества в сражениях. С глубоким энтузиазмом воспеваает поэт героический подвиг Всеволода Трубчевского, взывая к нему такими словами: «Яр туре Всеволоде! Стоиши на борони, прыщени на вои стрелами, гремлеши о шеломы мечи харалужными. Камо тур поскочяше, своим златым шеломом посвечивая, тамо лежат поганья головы половецкыя; поскепаны саблями калеными шеломы оварьскыя от тебе, яр туре Всеволоде!».

Вся поэма наполнена громом сражений, но характерно при этом, что крови человеческой, проливаемой в сражениях, эта поэма XII столетия как будто и не замечает. Бой для поэмы торжествен-

¹ По словам Гегеля, для античного языческого мира «принцип моральности стал началом гибели» (Гегель, Философия истории, 248).



ный пир, возносящий человека над суетной и скучной повседневностью, а не душераздирающие вопли изуверенных и стоны умирающих людей. «Сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую» — так просто заканчивает поэма описание ужасной битвы русских с половцами. Автору, чуждому сентиментальной изнеженности последующих веков, чужд и страх смерти. Гораздо страшнее позор, утрата чести: «Луце-ж бы потяту быти, неже полонену быти», говорит он устами главного своего героя, Игоря Святославича. Понятие чести возвышает, как героев поэмы, так и ее автора над малодушным страхом смерти и дает всему произведению возможность с неомраченным энтузиазмом предаться описанию воинских подвигов. Сквозь туман веков слышим мы, читая эту гениальную поэму, удары «харалужных мечей» и «каленых сабель» о «шеломы оварьские», т. е. о дагестанские шлемы, которые, как видно из нашей поэмы, с успехом конкурировали в южных степях восточной Европы со шлемами «латинскими», шедшими из западной Европы. Блестят багряные щиты, трубят трубы, реют знамена, «поют» копья, раздаются воинственные клики. Под копытами «угорских иноходцев», пользовавшихся, вероятно, в те времена славою самых «борзых комоней», «земля тунет» и «реки мутно текут». Но жажды крови не видно: нет той дикой, необузданной, меры не знающей, звериной кровожадности, которая столь характерна для варвара, для гунна, для Атиллы, этого «бича божьего», о котором современные ему европейцы отзывались так: «Куда конь Атиллы ступил копытом, там и трава не растет». Автор несомненно выше такой бесчеловечной жестокости, и процесс боя поэтическое его воображение пленяет лишь тем, что в бою состязаются друг с другом «в удали закаленные» и «в броню закованные» «храбрые сердца», которые «ищут себе чести». Честь упразднила таким образом ужас смерти и придала человеческую форму битве, превратив ее из полустихийного, беспринципного избития людей в организованное сражение «железных полков».

Прекрасно русское войско в изображении поэмы. Это не дикая орда половецкая, которая побеждает только при условии своего огромного численного превосходства. Это не аморфная и подобная туче (с которой автор поэмы очень тонко сравнивает половецкие полчища) диффузная стихийная масса, а вполне дифференцированное, упорядоченное человеческим искусством и имеющее свою внутреннюю структуру войско, которое состоит не из случайно набранного сброда, а из профессионалов военного дела, из «сведомых къметей», «под трубами повитых, под шеломами взлелеянных», т. е. с детских лет обучавшихся ратному искусству и получивших военную выправку. Конечно, самая возможность существования такого войска предполагала высокую культуру, высокое развитие общества, его сложность и дифференцированность. У кочевников половцев такого войска, разумеется, не могло быть в силу аморфности их примитивного пастушеского общества.

Не передавая с добросовестностью монаха летописца всех подробностей похода Игоря, автор художественно описывает характерные моменты этого похода, обнаруживая при этом прекрасное понимание преимуществ русского войска.

В отличие от половецкой орды, которая подобно всем варварским ополчениям не отличается стойкостью в боях и которую легко спугнуть и обратить в бегство, русское войско недоступно стадному чувству паники, ибо оно живой самоопределяющийся организм, каждая часть которого сама в свою очередь является свободно действующим организмом. Дисциплина — вот современное название этой особенности русского войска, представленной в поэме так ярко и художественно. Несмотря на огромное численное превосходство половецких сил и на отсутствие перспективы победить врага, русское войско не разбегается в паническом страхе, подобно половцам, которые в день первой стычки с передовым русским отрядом «неготовыми дорогами (т. е. не разбирая дороги, кто как мог.—С. Д.) побегоша», но сохраняя полный внутренний порядок и ясность духа, оно продолжает стойко биться: «бишася день, бишася другой» — так лаконично и просто, без лишних слов, описывает поэма труднейший момент в положении игоревого войска. Уже эта лаконичность показывает, как глубоко понимал автор дух русского войска. Это не та лаконичность, которая проистекает от сухости чувств. Нет, сердце поэта сжимается от невыносимой боли. Но он владеет собою и этим усиливает эффект своих слов.

В поэме сказано: «Игорь полки заворочает». Можно подумать, что русские полки бежали с поля битвы, и Игорь их вернул. Но, как видно из Ипатьевской летописи, более подробно описывающей фактическую сторону похода северских князей, бежали не русские полки, а орда кочевников ковуев, которых Игорь взял себе в помощь, собираясь идти на половцев.

Приведенные выше примеры достаточны для того, чтобы видеть, какую роль играет в нравственном мирозерцании автора «Слова о полку Игореве» понятие чести, являющееся неотъемлемым придатком понятия личности (т. е. того понятия, которое в Россию было принесено христианством) и принимающее в поэме форму понятия воинской доблести, воинской добродетели. «Слова» еще не знает более высоких форм чести. Но здесь вина не автора поэмы, а его эпохи: ведь и современное автору рыцарство Западной Европы, несколькими столетиями раньше русских начавшей свою историю, не имело более возвышенного понятия о чести: такое понятие стало вырабатываться лишь постепенно — сперва буржуазией, которая чести воина противопоставила честь негодяя и предпринимателя, делающего свой «бизнес» с соблюдением формальной (т. е. государством узаконенной) справедливости, а потом пролетариатом, который, еще более углубив понятие чести, нашел необходимым истинной честью, истинной доблестью объявить честь на благо всего мира трудящегося человека.



Не имея по условиям своей исторической эпохи столь утонченного и столь широкого понятия о чести, автор «Слова о полку Игореве», однако, своим пониманием чести стоит несомненно выше язычества, которое было лишено всякого представления о личной чести. Лишь в период разложения язычества, т. е. в эпоху расцвета греческой городской культуры, встречаем мы проблески этого представления, да и то сперва у самых выдающихся и самых развитых людей. Впоследствии, с распространением греческого просвещения по всей территории обширной Римской империи, когда идеи греческих мыслителей овладели массами, представление о личной чести, став достоянием многих, облеклось в форму религии личности, т. е. христианства, с принятием которого новые европейские народы воспринимали, в доступной для них форме, результаты культурного развития античного мира.

Русский народ принял христианство уже в X веке. Следовательно автор «Слова о полку Игореве», писавший свою поэму в конце XII века и по всем данным стоявший на высоте просвещения своей эпохи, не мог уклониться от влияния христианства.

У многих авторов можно встретить мнение, что «Слово о полку Игореве» не имеет ничего общего с древне-русской церковной книжностью, что произведение это стоит совершенно особняком. Действительно, «Слово о полку Игореве» не есть произведение церковной литературы, и автор его не монах и не священник, а светское лицо. Но из этого светского лица делать человека, оставшегося совершенно равнодушным к духовному миру наиболее просвещенной в то время части русского общества и даже враждебно настроенного к этому миру, это все равно, что превращать его в какое-то чудо.

Не следует упускать из виду, что христианство по сравнению с языческим варварством было прогрессивным явлением. Вместе с христианством русский народ получил письменность и усвоил высокую византийскую культуру. Христианство явилось для молодой государственности древней Руси крепким организующим началом, и, как представитель передовой части русского общества XII столетия, автор «Слова о полку Игореве» не мог остаться чуждым прогрессивному движению своей эпохи.

«МОЦАРТ И САЛИЕРИ»

„Искусство всегда создает нечто новое“

Валерий Брюсов

Драматическая пьеса «Моцарт и Салиери» одно из лучших произведений Пушкина. Многие считают ее «трагедией зависти», полагая тем самым, что главное в ней психологический анализ чувства зависти. Конечно, пьеса «Моцарт и Салиери», как и другие произведения Пушкина, полна глубокого психологического содержания. Но нам кажется, что главное в ней все же не психологическая проблема зависти, а эстетическая проблема искусства, проблема художественного творчества. Что такое искусство, какова природа или сущность истинного художника в его отличии от художника мнимого, кажущегося, ложного — вот главные вопросы, на которых сосредоточено внимание пьесы и которые составляют ее центр тяжести. Что же касается психологической характеристики действующих лиц, очень глубокой и очень тонкой, как это вообще свойственно произведениям Пушкина, то ее нужно рассматривать как нечто служебное, подсобное, вспомогательное при разрешении основной задачи пьесы. Короче говоря, не психология, а эстетика или теория искусства — вот, что составляет главное содержание пьесы «Моцарт и Салиери».

Как известно, проблема искусства всегда интересовала Пушкина. Еще в те годы, когда он учился в Лицее, Пушкин много размышлял о призвании художника, о роли его в обществе и о методах его творчества. А последнее по времени произведение Пушкина, затрагивающее проблему искусства (стихотворение «Памятник»), было написано в конце 1836 года, незадолго до трагической смерти поэта. За этот промежуток времени, обнимающий собою два десятилетия интенсивнейшей поэтической деятельности, Пушкин не раз высказывался о сущности искусства и о назначении поэта — то в частных письмах к друзьям и знакомым, то в сделанных для себя заметках, то в своих художественных произведениях. Пьеса «Моцарт и Салиери» принадлежит к последней категории: она представляет собою исповедь эстетического credo Пушкина, дающую нам возможность глубже проникнуть в воззрения гениального поэта на сущность искусства и на природу художника.

Эти воззрения имеют для нас огромный интерес не только потому, что они воззрения Пушкина, необычайного, по словам Гоголя, явления, которое обычно привлекает наше внимание само по себе, независимо от той пользы, которую мы из знакомства с ним



можем извлечь, но и потому, что они оказывают нам великое содействие при выработке наших представлений об искусстве и художнике.

Правда, Пушкин был поэт, а не профессиональный теоретик искусства. Но необычайно широкое и глубокое образование давало ему полную возможность прекрасно разбираться в сложнейших теоретических проблемах не одного только поэтического искусства, но и искусства вообще. Блестящим подтверждением этого и является драматическая пьеса «Моцарт и Салиери».

Пьеса эта была задумана Пушкиным еще в 1826 году, о чем свидетельствует приписка на обороте автографа стихотворения «Под небом голубым страны своей родной», относящегося к 1826—7 годам. Но написана она была лишь в 1830 г., в знаменитую болдинскую осень. Поэтическая лаконичность достигает в пьесе полного своего совершенства. Нет в ней ничего лишнего: ни лишних действующих лиц, ни лишних сцен, ни даже единой лишней фразы. Каждое слово полно содержания, в каждом слове заключена глубокая мысль. Вот почему, хоть и невелика эта пьеса по своему объему (Пушкин называл ее «маленькой трагедией»), но в ней дано такое богатство содержания, такое обилие мыслей, что мы, не называя ее по примеру одного автора «Геркулесовыми столбами художественной мысли» (что, признаться, не очень вразумительно), имеем полное основание утверждать, что потребовалось бы немало усилий, чтобы исчерпать до дна это огромное содержание пьесы.

Мы умалчиваем здесь о других общепризнанных достоинствах пьесы «Моцарт и Салиери»: об ее художественной правдивости, о драматизме в развитии действия, о неподражаемом искусстве ведения диалога, об изяществе слога и т. п. Цель наша состоит лишь в том, чтобы разобраться во взглядах Пушкина на искусство, отвлекая их от художественной формы, в которую они облечены гением поэта.

Если не принимать во внимание одной эпизодической фигуры (нищего музыканта), в пьесе всего два действующих лица — Салиери и Моцарт. Оба они известны в истории европейской музыки, как выдающиеся композиторы. Вольфганг Моцарт, двухсотлетний юбилей которого недавно отпраздновала вся советская страна, родился в Зальцбурге в 1756 году и умер в 1791 году в Вене. Главными его музыкальными творениями являются оперы «Дон-Жуан» и «Женитьба Фигаро».

Не меньшею, чем Моцарт, известностью пользовался его современник, итальянский композитор Антонио Салиери (Salieri), автор многочисленных музыкальных произведений, исполнявший в течение ряда лет должность директора венской итальянской оперы.

Кроме этих двух представителей музыкального искусства, в пьесе Пушкина упоминаются композитор Глюк, создатель оперы «Ифигения», композитор Гайдна, сыгравший значительную роль в развитии европейской инструментальной музыки, великие живопис-



цы эпохи итальянского Ренессанса Рафаэль и Микель-Анжелло, автор бессмертной «Божественной комедии» Данте Алигиери, французский драматург XVIII века Пьер Бомарше, автор «Севильского цирюльника» и «Женитьбы Фигаро». Все это вместе взятое создает впечатление, благодаря которому читатель пьесы Пушкина чувствует себя не в специальной сфере музыки, одной только музыки, а в более широкой сфере искусства вообще.

Сам Пушкин о действующих лицах трагедии «Моцарт и Салиери» оставил следующую заметку, сделанную им после написания этой пьесы. «В первое представление Дон-Жуана, в то время, когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист. Все обратились с изумленным негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы в бешенстве, снедаемый завистью. Салиери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать Дон-Жуана, мог отравить его творца».

Вот этот рассказ о том, что Салиери отравил Моцарта, рассказ, которому в то время верили все (хотя впоследствии и выяснилось, что он лишен достоверности), Пушкин положил в основу своей пьесы. Насколько данное сообщение немецких журналов о преступлении Салиери соответствовало действительности, этого Пушкин, повидимому, не имел возможности проверить. Но есть основание думать, что рассказ этот заинтересовал Пушкина не историчностью своего содержания, а теми поэтическими возможностями, которые он в себе заключал. Поэзия ведь не история: она «серьезнее и философичнее истории», говоря словами Аристотеля¹, и описывает не то, что было, а то, что могло бы быть по законам действительности².

Поэтому, хотя образы Моцарта и Салиери в пьесе Пушкина не в полной точности соответствуют историческому Салиери и историческому Моцарту, тем не менее пьеса Пушкина ничего не теряет от этого в своей художественной ценности и остается шедевром поэтического искусства, успевающим на протяжении немногих страниц

¹ De arte poetica, 1451 b 6.

² Известно, что в период своей работы над „маленькими трагедиями“ Пушкин увлекался „Драматическими сценами“ английского писателя Бари Корнуоля, а некоторые современные нам авторы даже полагают, что фабула „Моцарта и Салиери“ находится в зависимости от фабулы одной из этих пьес Корнуоля, „Лодовико Сфорца“. Однако, ознакомившись с этой пьесой (она переведена на русский язык поэтом М. Михайловым и напечатана в журнале „Русское слово“ за 1860 г., в кн. 3), приходим к заключению, что фабульное ее сходство с пьесой Пушкина исчерпывается только тем, что вдова Миланского герцога Галеаццо отравляет убийцу своего мужа Лодовико Сфорца, захватившего престол. Поэтому говорить о влиянии пьесы Корнуоля на фабулу „Моцарта и Салиери“ едва ли есть серьезные основания.

осветить глубочайшие и сложнейшие проблемы философии художественного творчества.

Вся пьеса построена на противопоставлении друг другу Салиери и Моцарта. В основе этого противопоставления лежит разработанная романтической школой литературы система эстетических взглядов, с которой Пушкин познакомился еще в лицейские годы, на лекциях своего профессора, шеллингианца Галича, и в которую Пушкин имел возможность еще глубже вникнуть впоследствии, вырвавшись из Михайловского заточения в 1826 году и попав в среду поэтов, группировавшихся вокруг журнала «Московский вестник» (Д. В. Веневитинова, Вл. Ф. Одоевского др.)¹.

Как известно, романтическая школа в поэзии выработала совершенно новый взгляд на художественное творчество, который она победоносно противопоставила старому, классицистическому взгляду. Последний господствовал в европейской литературе XVII—XVIII веков, получив теоретическое свое обоснование в стихотворном трактате Буало «L'art poétique» (1674 г.). Главная мысль, лежащая в основе этого знаменитого произведения французской литературы, сводилась к положению, ставшему популярным еще со времен итальянского Возрождения — а именно, к положению о том, что античное искусство есть абсолютное искусство, которому мастера новой Европы могут только подражать, не питая надежды ни превзойти его, ни даже сравняться с ним в совершенстве. Выходило таким образом, что искусство уже в древние века закончило свое развитие, и задача дальнейшего служения искусству должна была состоять только в том, чтобы охранять, как святыню, имеющуюся сокровищницу искусства, оберегать накопленное богатство, отгоняя прочь всяких осквернителей искусства и расхитителей его достоинства и не осмеливаясь мечтать о пополнении искусства новыми, более высокими, чем прежнее искусство, достижениями. Охрана вместо пополнения, подражание вместо творчества, ученичество вместо мастерства — вот сущность господствовавшего в XVII—XVIII вв. понимания искусства.

Для облегчения возможности этого подражания древним образцам поэтического искусства, посредством не очень глубокого и точного изучения произведений античной художественной литературы (преимущественно римской) и при помощи поэтики Аристотеля (целиком построенной на материале греческой литературы) и Горация, была еще со времен Скалигера разработана подробная система законов и правил поэтического искусства, были установлены поэтические жанры (ода, поэма, трагедия, комедия, басня и т. п.) и определены признаки каждого поэтического жанра в отношении темы, композиции, языка и пр., — определены с такой строгой точностью, которая едва ли многим уступала точности ботанической системы родов и видов, выработанной в ту же эпоху знаменитым Линнеем. От каждого, кто выступал на литературной арене, требовалось строгое соблюдение этих правил, и вся задача

¹ Ср. П. Н. Сакулин, Русская литература, т. II, 1929, 450.



литературной критики, оценивавшей то или иное художественное произведение, сводилась к решению очень нехитрого вопроса, как канонизированному в поэтике жанру и в какой степени соответствовало это произведение. Если, например, действие трагедии выходило за пределы суток, то она объявлялась неправильно построенной и не считалась трагедией в точном смысле этого слова, ибо не соответствовала идее трагедии или понятию трагедии, установленному в поэтике и в качестве своего существенного признака содержащему признаку т. н. единства времени. Литературная критика носила догматический характер и была не менее примитивна и груба, чем подлежавшее ее суду искусство. От нее положением дел не требовалось ни большой проницательности, ни знания жизни.

Нетрудно видеть, что классицистическая поэтика, базировавшаяся на материале произведений античной литературы, которые в свою очередь были лишь отражением реальной жизни народов древнего мира, по существу говоря, отдаляла писателя от окружающей его действительности, так как последняя не походила на действительность античную ни в экономическом, ни в политическом, ни в религиозно-нравственном отношении: добродетель древне-греческого язычника была лишь пороком в глазах испанского католика или английского пуританина. Между тем классицистическая поэтика требовала от писателя новой Европы, чтобы он писал так, как писали в древнем Риме и древней Греции, и вдохновлялся не непосредственно данной жизнью, а жизнью, данною ему через посредство искусства древних. Если недостатком биологической системы Линнея было отсутствие идеи развития, то и современная ему поэтическая система классицизма страдала тем же недостатком: Линней не постигал диалектики органического мира, а классицизм не постигал диалектики искусства.

Правда, в эпоху, когда Европа только выходила из средневекового варварства, а поэтическое искусство, не достигнув еще зрелости, нуждалось в суровой школе, поэтика классицизма могла быть очень полезна, так как она учила писателя главнейшим приемам словесного искусства, придавая литературной жизни общества организованную форму и внося в нее дисциплину, порядок. Но с прогрессом культуры новых европейских народов, когда представители поэтического искусства овладели умением непосредственно воспроизводить окружающую действительность, основанием искусства должна была стать сама эта действительность, а не школьный учебник поэтики и даже не образцовые произведения поэзии прошлых веков. Старый девиз «пиши так, как писали римляне и греки и как это установлено системою поэтики» должен был смениться новым девизом: «пиши так, как этого требуют природа и истина, как это соответствует непосредственно данной тебе жизни, как это поддается тебе вдохновением, как видит твой собственный глаз, а не так, как некогда писали другие и как приказывают писать составители школьных учебников поэтики».

ниманием истории развития искусства изображает Пушкин Салиери и Моцарта, хотя, как уже сказано, было бы большою ошибкою думать, что эти образы представляют собою исторически точные портреты: не исторические портреты, а художественные типы рисовал Пушкин в своей пьесе.

В образе Моцарта Пушкин создал тип художника нового направления, ибо в главных своих чертах этот образ совпадает с тем идеалом художника, который выработался у поэтов-романтиков. Что же касается Салиери, то в его лице дан тип художника старой школы: образ Салиери создан соответственно тому представлению о художнике эпохи классицизма, которое было господствующим в русской литературе романтического направления. Говоря иначе, Пушкинский Салиери является в области музыки тем же, чем с точки зрения романтиков был в области поэзии одописец или драматург классицистической школы.

И в самом деле, подобно одописцу эпохи классицизма, Салиери способен создать что-нибудь только при том условии, если перед ним имеются готовые образцы искусства, которым он мог бы подражать.

Стоять на собственных ногах и двигаться вполне самостоятельно, прокладывая новый путь в искусстве, не могли ни поэт классицистической школы, ни Салиери. Ни один из них не был свободным и самостоятельным художником, т. е. таким художником, который никому не подражает и ничему не подчиняется, кроме себя самого и своего вдохновения. Если образцом для подражания у одописца эпохи классицизма был Гораций, то образцом для подражания у Салиери является Глюк, авторитету которого он подчиняется и за которым, как за учителем, он следует с послушностью верного ученика. Сам Салиери не отрицает этого, говоря:

„Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны,
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро след за ним?“.

Салиери, как правило, идет вслед за кем-нибудь. Он не способен создавать новое, т. е. производить нечто такое, для чего никем в прошлом не был дан образец. Самостоятельно творить образцы (образы, идеалы), Салиери не может. Говоря иначе, он не в состоянии делать то, что по словам Аристотеля является главным, основным для художника, ибо по Аристотелю основное дело художника (в частности и музыканта) заключается в том, чтобы подражать природе,¹ а это все равно, что из впечатлений, полученных от реальной действительности, создавать представления, образы, идеалы. Не природе, а искусству подражает Салиери, и не непосредственно данною жизнью вдохновляется он, а образцами искусства.

¹ De arte poët, 1447 а.



Осуждая одну оперу, Глюк, как передают свидетели, говорил, что от нее «разит музыкаю» (*puzza musica*). Но и от произведений Салиери должно было «разить музыкаю», т. к. не от жизни, не от непосредственных впечатлений реальной действительности шли они, а от великих творений прошлого, которым пытались подражать, у которых находились в плену.

По воззрению, которое составляет логическую основу поведения Салиери, лучше того, что в прошлом было создано мастерами музыки, ничего не может в этой области быть создано в будущем, и, следовательно, музыка закончила свое прогрессивное развитие и дальше совершенствоваться уже не может, да и незачем. Подобно Лабрюйеру, Салиери мог бы сказать: «*tout est dit*», и, как для Бен-Акибы Гуцкова, так и для него «все было, было, было». С великой проницательностью схвачена здесь Пушкиным дряхлость классицизма, отсутствие в нем того элемента надежды, который окрылял романтизм, пропитанный духом юного стремления вперед и выше, к новым вершинам в искусстве.

Оставаясь верным основному своему представлению, что высшего своего совершенства музыка достигла в прошлом, Салиери полагает, что вся обязанность служителя музыки заключается в том, чтобы охранять свое искусство от падения и порчи, а для этого достаточно прилежно изучить прошлые его достижения (т. е. подвергнуть эти достижения анализу и, найдя для них математически простую формулу, привести посредством нее все достижения музыки прошлого в легко запоминаемую систему) и затем следовать им ученически, вне сомнений и колебаний, вне всякой критики, не нарушая заведенного порядка. Понятно отсюда, почему важнейшим достоинством служителя музыки Салиери считает способность анализа, т. е. ум, рассудок, а себя самого ценит за то, что несомненно обнаружил эту способность.

* * * * *
Звуки мертвых,
Музыку я разъял, как труп.
Поверил я алгеброй гармонию»,—

не без самодовольства Гетевского Вагнера говорит о себе Салиери, смыкаясь здесь с поэтами эпохи классицизма, представлявшего собою лишь своеобразную ветвь рационализма XVII—XVIII столетия и переоценивавшего роль анализа в художественном творчестве, т. е. роль рассудка, и высшим явлением искусства считавшего произведение, пропорциональность которого можно было выразить в математической формуле. Пропорциональность, симметричность, гармоническое соотношение частей между собою, строгая плановость и порядок¹ имели решающее значение в искусстве XVII—

¹ Ср. рассказ Дидро „Осел и Соловей“, где противопоставляются друг другу „*Le génie qui crée*“ и „*la méthode qui ordonne*“, причем олицетворением первого представлен соловей, а олицетворением второго—кукушка, методично повторяющая свое правильное, но монотонное и скучное „ку-ку“.

XVIII столетия. Краскам здесь придавалось меньше значения, чем линиям, а содержанию меньше, чем форме.



Кто наподобие Салиери думает, что искусство уже закончило свое прогрессивное развитие и отныне единственная задача художника состоит лишь в репродукции прежних достижений, для него из сферы художественной деятельности логически выпадает творчество, синтез, новый шаг вперед. И действительно, каждый новый шаг в музыке, каждое новое слово, подобного которому не было в прошлом, есть, по мнению Салиери, не только разрушение старой системы музыки, но и гибель всякой музыки вообще. Для Салиери старая музыка есть абсолютная музыка, к совершенству которой ничего нельзя прибавить. Поэтому и всякое новаторство в музыке ему кажется падением музыки, подобно тому, как Сумарокову сентиментальная драма Бомарше казалась гибелью драматургии, а Каченовскому поэма Пушкина «Руслан и Людмила» казалась оскорблением искусства.

Рационалистическое и метафизическое понимание искусства, которое мы находим у Салиери, служит логической основой и всего его поведения. Твердо убежденный в том, что музыка закончила свое прогрессивное развитие и, следовательно, абсолютные образцы этого искусства даны в прошлом, одну из главных задач своих Салиери видит в изучении этих образцов, а свою преданность музыке измеряет той энергией, которую он тратит на это дело. А энергии, действительно, Салиери тратит немало. Неутомимо работает он, чтобы изучить «алгебру» музыки и этим путем овладеть музыкаю, как овладевают, например, вещами. Салиери чужда мысль, что музыка не вещь, не *ἔργον*, а *ἐνέργεια*.

Не случайно сравнивает он музыку с трупом, который можно «разъять», расчленив, разложить на части. Подобно средневековым алхимикам, которые искали «сущность» вещей для того, чтобы овладеть ими и заставить их служить себе, Салиери считает возможным посредством разъятия, расчленения или анализа музыки отыскать ее сущность, ее алгебраическое правило или закон. Он уверен, что, нашедши сущность музыки, станет ее хозяином. Но что же, однако, выясняется в ходе пьесы? Выясняется, что стать хозяином музыки невозможно, и всякий, кто поставил себе такую цель, сам подпадает под власть музыки, становится ее рабом. И в самом деле, чем же, как не рабом музыки является перед нами Салиери, который не ест, не пьет, ночей не досыпает. Это — Скупой Рыцарь (тоже человек средневековья, до-гуманистической эпохи) в искусстве. Ему чужды радости свободного, подлинно человеческого существования (бывшего идеалом гуманистов). Весь погружен он в свою специальность, превращен в ее раба: в лице Салиери специалист поглотил человека. Конечно, всякому следует быть специалистом, ибо не быть специалистом ни в какой области, значит быть дилетантом, а быть дилетантом значит быть

беспользным. Но специалистом нужно быть так, чтобы не гадать, а быть человеком и гражданином.



Между тем от человека и гражданина в Салиери мало что осталось. Нет у Салиери жены, детей, и обычные для человека радости жизни ему неизвестны. Ко всем явлениям действительности Салиери относится с точки зрения специалиста музыки, более же высокая точка зрения человека и гражданина чужда этому педанту. В бродячем музыканте, пикиканьем на скрипке снискивающим себе скудную пищу, Салиери, со свойственной ему узостью, видит только плохого мастера, нецехового скрипача, не замечая в нем человека, достойного жалости и участия.

В своих отношениях к людям Салиери холодный эгоист. Но таким же эгоистом остается он, говоря по существу, и в отношениях своих к искусству. Правда, Салиери не щадит себя, чтобы овладеть техникой музыкального мастерства. Но делает он это по-рабски — не в силу бескорыстной, свободной любви к музыке, но для будущего своего благополучия. Салиери жаждет славы великого мастера музыки, так как хорошо знает, что с этой славой связаны богатство, сила, влияние в обществе и прочие приманки жизни. В сущности своей, психология Салиери покоится на тех же основаниях, что и психология Скупого Рыцаря, которого сын его Альбер весьма непочтительно именуется «алжирским рабом» и «цепным псом» и который готов перенести множество лишений, лишь бы накопить пруду золота, сулящую ему власть над людьми. Оба они, и Салиери и скупой барон, — люди средневекового склада: узкие, ограниченные. не доросшие до широкого, гуманистического понимания жизни, которое могло установиться лишь на развалинах цехового строя и сословности феодального общества. Хотя он и говорит о своей «горящей любви» к музыке, но на деле не музыку любит Салиери, а себя самого, и не музыкой он увлечен, а музыку хотел бы поставить на службу своим частным интересам.

Музыка не цель для Салиери, а средство личных успехов в жизни. Это — вещь, все значение которой измеряется ее полезностью для хозяина. «Что пользы в нем?» — вот с каким критерием подходит Салиери даже к Моцарту, к явлению чрезвычайному в области музыки. Такой же утилитаризм был, как известно, присущ и литературе классицизма, не вполне свободной от налета вульгарности в своих представлениях об искусстве. Прекрасное и полезное были и для классицизма недостаточно отмежеваны друг от друга, а поэтому, бичуя «чернь» за то, что она на вес золота ценит кумир Бельведерский, Пушкин бил не по одной лишь придворной аристократии, но и по классицизму, по его грубому, недостаточно развитому пониманию искусства, имевшему и во времена Пушкина немало сторонников не только среди придворной аристократии, но и среди интересовавшейся литературой, но и среди профессионалов литературного ремесла.

Гордый, холодный, узкий эгоист, весь ушедший в свою цеховую деятельность, сухой педант, сердце которого недоступно чувству жалости, существо, замкнутое в себе и мрачное,— так обрисован Салиери в пьесе Пушкина, и эти свойства Салиери находятся в полном согласии с тем представлением об искусстве, которым Салиери наделяется в пьесе: они составляют логическое развитие и завершение этого представления.

Но раскрывая перед читателем ограниченность Салиери, Пушкин в то же время жалеет его, показывая, как глубоко он несчастен, и этим придавая фигуре Салиери отпечаток трагичности, ибо, говоря словами Аристотеля, герой трагедии должен вызывать жалость, преуспевающий же злодей вызывал бы только возмущение.¹ Все несчастье Салиери, вся его трагедия проистекает от того, что он работает в области музыки, но у него нет ни бескорыстной любви к своему искусству, ни веры в его дальнейшее совершенствование. Восходящий путь к величию музыки в понимании Салиери дан лишь в прошлом, не в будущем.

Такой взгляд на музыку определил и отношение Салиери к Моцарту, отношение, на котором основано все действие этой «маленькой трагедии» Пушкина. Убежденный в том, что музыка закончила свое развитие, свое совершенствование, Салиери враждебно относится ко всякому, кто осмеливается вступать в противоречие со старой музыкой и пытается найти новые мелодии, новые сочетания звуков. Если развитие музыки закончено и если дальнейшее ее совершенствование невозможно, тогда, конечно, всякое отступление от старых музыкальных традиций может быть только шагом назад, только регрессом, но не шагом вперед, не прогрессом. Так и думает Салиери, который ненавидит Моцарта за то, что он выступал из границ старой музыки и говорил новое слово. Салиери был убежден, что Моцарт, отменяя старую музыку, губил музыку вообще, что в нем была сосредоточена, хоть и великая, но разрушительная сила.

Правда, Салиери сам упивался творениями Моцарта, плакал, слушая его реквием, называл Моцарта богом. Однако музыка Моцарта действовала на чувство Салиери, на остатки человечности в его натуре, ничуть не колебля в нем мировоззрения специалиста и убеждения в том, что музыка достигла в прошлом наивысшего развития. И чем сильнее действовала на чувство людей музыка Моцарта, тем опаснее должен был он казаться Салиери, тем сильнее должен был последний желать его устранения.

Итак, или старая музыка, или нет настоящей музыки, — такая логика взглядов Салиери, не верящего в возможность совершенствования музыкального искусства, в возможность его прогресса, поступательного движения вперед. Музыка Салиери мыслит вне

¹ De arte poetica, 1453 a.



движения, вне ее обновления, как это вообще свойственно метафизикам в дурном значении этого слова. Конечно, если бы у Салиери было больше любви к музыке, у него тогда были бы и вера в ее движение и надежда на ее совершенствование. Но, не имея в достаточной мере любви к музыке, Салиери лишен был и веры в ее совершенствование, и вполне естественно поэтому, что он ненавидел Моцарта, творца новой музыки. В представлении Салиери Моцарт убивал музыку, раз он своей деятельностью разрушал старую музыку. Что всякое разрушение старого есть не абсолютное разрушение, а в какой то мере и созидание нового и лучшего — вот этой диалектики Салиери не постигал. Он был метафизиком в музыке, подобно тому как метафизиками в поэзии были Буало и его соратники. Большого внимания в этом отношении заслуживают следующие слова, которые Пушкин влагает в уста Салиери:

— Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет.
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем?»

Здесь очень хорошо показано, что Салиери не верит в прогресс музыкального искусства, не верит, что ни один новый шаг в искусстве не пропадает бесследно, но оставляет нечто, способствующее поднятию его общего уровня. Поэтому каждый новый шаг должен был казаться Салиери не действительным, но мнимым шагом вперед, а тот, кто совершал такой шаг, должен был представляться ему не действительным усовершенствователем искусства, но лишь его фальсификатором, умеющим ловко подделываться под настоящее искусство и обманывать людей, увлекая их вне подлинного искусства находящимися средствами. В таком именно виде представляется Моцарт метафизику Салиери, по мнению которого от Моцарта ничего не останется для искусства и тот шаг вперед, та «новая высота», которой он в оценке толпы достиг или достигнет, есть не действительный шаг вперед и не реальная новая высота, а только кажущийся шаг вперед, только мнимая новая высота. Действительный шаг вперед в искусстве, по убеждению Салиери, невозможен. Поэтому для него искусство Моцарта есть лишь извращение искусства, а сам Моцарт сорная трава, которую следовало бы вырвать, и, чем скорее это было бы сделано, тем лучше было бы для искусства.

Однако следует тут же прибавить, что не одна лишь судьба искусства волнует в данном случае Салиери. Можно даже сказать, что судьба искусства не очень, быть может, беспокоит Салиери, так как бескорыстной любви к искусству он не питает. Не искусство, не музыка сама по себе, а «служители музыки», сословие музыкальных деятелей, цех музыкантов — вот чья судьба сильнее тревожит Салиери.

..... Я избран, чтобы его
Остановить, не то мы все погибли—
Мы все, жрецы, служители музыки».



говорит Салиери. Как можем заключить из этих слов, Салиери видит, что своей деятельностью Моцарт упраздняет старые правила, старые законы музыки, колеблет ее основания в глазах общества и этим самым подкапывается под цех работников музыки, поддерживающих свое существование эксплуатацией этих правил и законов. Так некогда Картрайт изобретением нового ткацкого станка упразднил старые правила ткацкого производства и подкопался под цех ткачей. Ненависть Салиери к Моцарту, по существу говоря, проистекает из причин, сходных с теми, которые побуждали средневековые цехи ремесленников выступать против всякого улучшения техники производства и не мирились ни с какой инициативой, ни с каким изменением, ни с каким прогрессом в процессе производства. Салиери подходит к Моцарту с точки зрения интересов не музыки, а профессионалов музыки, цеха ее работников.

А еще лучше было бы сказать, что «жрецы, служители музыки» (так напыщенно, с пафосом псевдоклассика, называет Салиери работников своего цеха) для Салиери не более, чем удобный *modus loquendi*. На самом же деле Салиери подходит к Моцарту с точки зрения интересов своего собственного благополучия, ибо бескорыстная любовь к человеку не свойственна ему вообще, и цех для него не цель, а средство для обеспечения своих частных интересов. Отношение Салиери к Моцарту покоится на том принципе, что не работники музыки существуют для музыки, а музыка существует для работников музыки, для касты «жрецов» искусства. Рационалист и «метафизик» Салиери является психологистом в своем поведении, и не так много требуется проницательности, чтобы заметить на его лице черты позитивизма, ставшего значительным явлением со второй половины XIX века.

Как враг всякого нового слова в музыке, всякого изобретения, всякого открытия, которое потрясает господствующую традицию и угрожает интересам цеха ремесленников музыки, Салиери является консерватором в музыке, психология его — психология ремесленника, для которого дело ценно лишь тем, что оно приносит ему выгоду. Называть Салиери «подвижником искусства, преданным ему со всем самоотвержением», это, как нам кажется, значит не вполне правильно понимать его образ. Ближе к истине было бы думать, что Салиери «вечный труженик» (так Пушкин называл Тредиаковского), но не подвижник, не герой искусства.

Будучи врагом инициативы, врагом изменений в области своего ремесла, Салиери — воплощение той инерции укоренившихся традиций, в преодолении которой и заключается трудность прогрессивного развития. Но Салиери силен и могуч, так как его поддерживают леность и эгоизм тысячи единомышленников. Устами Салиери говорит та *conglomerated mediocrity* (сплоченная посредствен-

ность, которую так остро ненавидело левое крыло романтиков. Кое в чем он похож на гетевского Вагнера.

Салиери хочет покорить искусство, и это превращает его в раба в искусстве — такова мысль той гениальной обрисовки, которую Салиери получает в пьесе Пушкина. В отличие от этого, в основе образа Моцарта лежит иная мысль: Моцарт покорен искусству и поэтому-то он и есть свободный художник, властелин и законодатель в искусстве. «Natura parendo vincitur», говорил Франциск Бэкон. «Ars parendo vincitur», думает Пушкин, отбрасывая рамки классицизма. Раб в искусстве Салиери и властелин в искусстве Моцарт — такова основная антитеза, делающая обоих героев пьесы Пушкина членами одного логического целого. Поэтому и черты, характеризующие Моцарта, являют собою как бы прямое отрицание тех черт, которые характеризуют Салиери.

Если по представлению Салиери наивысшие достижения музыки (т.е. абсолютная музыка) даны в прошлом, Моцарту чуждо такое идолопоклонство в отношении к прошлому. По внутреннему убеждению Моцарта, прошлое есть лишь прошлое и, как бы велико ни было его значение, оно не может закрыть путь будущему: напротив, все величие прошлого в том и заключается, что оно открывает этот путь. «Настоящее чревато будущим», говорил Лейбниц, прокладывая тропинку от рационализма (этой философии французского классицизма) к немецкому идеализму (к философии романтизма). Но эту идею смутно чувствует и Моцарт. Можно даже сказать, что он весь во власти этой идеи. Правда, Моцарт не высказывает ее *explicite*, но объясняется это тем, что Моцарт, в отличие от мастеров старой школы, не любит отвлеченных рассуждений об искусстве: Моцарт любит музыку, а не рассуждательство, не резонирование по поводу музыки¹, ибо Моцарт — великий практик, великий творец в области музыки, между тем творчество и рассуждательство исключают друг друга. Отсутствие рефлексии — вот основное качество искусства в понимании романтиков, нашедшем философскую свою формулировку в эстетике Канта.

Но воздерживаясь от рассуждательства по поводу искусства, Моцарт всею своею практикою доказывает, что он не раб прошедшего, не раб традиции, не рутинер. Моцарт — великий новатор в музыке, неиссякаемый изобретатель новых мелодий. Он делает в музыке новый шаг вперед. Он — творческая личность, синтетик, не довольствующийся рутинною, не удовлетворяющийся тем, чтобы слепо идти по стопам великих авторитетов прошлого и повторять их достижения. Не от музыки прошлого исходит Моцарт, в отличие от Салиери, а от живых впечатлений реальной действительности, чтобы переработать их в звуки и создать новую музыку, носящую на

¹ „Мне кажется, что все музыкальные трактаты и рецензии должны быть скучны для самих музыкантов“ — заметил Гоголь в статье „Москва и Петербург“, хорошо понимая людей Моцартовского склада.

себе отпечаток его собственной творческой личности. То, что у Канта в «Критике чистого разума» сказано о различии между анализом и синтезом, это у Пушкина выражено средствами художественного творчества в обрисовке взаимоотношений Салиери и Моцарта, хотя для этого Пушкину, конечно, не требовалось читать Канта.

Путь, давно исхоженный другими, не есть для Моцарта единственно возможный путь в музыке. Более того: Моцарта даже и вовсе не удовлетворяет такой путь, как уже известный всем и скучный, и этим Моцарт восстанавливает против себя бездарных консерваторов, с наивным упрямством цепляющихся за прошлое, как будто его можно удержать в неизменном виде. Что было раз, того не будет вновь — вот скрытое убеждение, лежащее в основе всей музыкальной деятельности Моцарта.¹ Такое же убеждение носил в себе великий диалектик античного мира Гераклит из Эфеса. Если относительно Салиери было сказано, что он «метафизик» в музыке (ибо для Салиери музыка есть находящаяся вне развития и совершенствования реальность), относительно Моцарта следует сказать, что он диалектик в музыке, ибо музыка для Моцарта не вещь, не *ἐρῶν*, а движение, творческий процесс, *ἐνέργεια*. Это — та самая диалектика, которая составляла неосознанную предпосылку всего романтического искусства и которую отпрепарировали от этого искусства и превратили в философскую теорию мыслители начала XIX века — Шеллинг и Гегель: Гете родил Гегеля.

Если Салиери не более, чем прилежный ученик в музыке, то относительно Моцарта следует сказать, что он — явление личности в сфере музыки.

„Höchstes Gut der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit“

говорил Гете. У Пушкина же эта отвлеченная идея находит конкретное воплощение в образе Моцарта: Пушкин — поэт над поэтами.

И в самом деле, если для Салиери музыка — тяжкое бремя, мука, то для Моцарта музыка не есть ни бремя, ни мука. Во всяком случае, в пьесе Пушкина о муках Моцарта не говорится ни слова: очевидно, Моцарт не чувствует тяжести занятий музыкой. Этого, конечно, не следует понимать в том смысле, будто занятие музыкой вдруг лишилось своей тяжести². Не следует этого понимать ни в

¹ Так думал и Белинский, когда писал: „Оригинальность есть необходимое условие истинного таланта. Два человека могут сойтись в заказной работе, но никогда в творчестве, ибо если одно вдохновение не посещает двух раз одного человека, то еще менее одинаковое вдохновение может посетить двух человек“. Ср. с этим замечательные слова Л. Н. Толстого: „Основное условие произведения искусства есть создание художником чего-то нового“. „Истинный талант обладает способностью видеть в фактах жизни нечто новое, чего не видят другие“. „Значение искусства в расширении кругозора людей“. „Ни в чем так не вреден консерватизм, как в искусстве“

² Ср. с этим замечание Пушкина: „Поэзия не есть легкомысленное занятие“, она требует „исключительного труда“.



том смысле, будто Моцарт не прошел строгой школы и не положил большого труда на усвоение техники музыкального дела, т. е. не прошел той школы, о которой с такой горечью рассказывает Салиери. Нет сомнения, что и в жизни Моцарта был период, когда он овладевал техникой своего искусства, когда он «перстам своим придавал послушную, сухую беглость, а уху — верность», когда он, «зевуки умертвив, разымал музыку, как труп» и «поверял алгеброй гармонию». Однако, в тот момент своей жизни, который изображен в пьесе, Моцартом давно уже был закончен этот период развития, который следует назвать периодом ученичества и которого никогда бы не удалось Салиери закончить, проживи он хоть сто лет. В пьесе Пушкина Моцарт представлен в стадии не музыкального ученичества, а независимого, самостоятельного творчества. Можно сказать, что в лице Моцарта Пушкин дал идеал художника, не нуждающегося в более в анатомическом изучении искусства, не нуждающегося в анализе искусства, в рассмотрении математических его оснований посредством рассудка: и без этого Моцарт «знает» музыку, ибо она со всей своей гармонией и со всеми алгебраическими законами этой гармонии живет уже в натуре Моцарта, как органическая часть его существа.¹ Для Моцарта музыка столь же близка, столь же интимна, как и собственное сердце, анатомии которого не нужно знать хозяину этого сердца, чтобы оно работало правильно, точно, бесперебойно.

Это, конечно, не значит, что, на взгляд Пушкина, музыка «врождена» была Моцарту и что он в готовом виде принес ее с собою из чрева матери, наподобие сердца и легких: так могли думать люди, создавшие поговорку «Роётае nascuntur, non fiunt». Но Пушкин думал иначе. Он знал, что и у Моцарта были, конечно, свои «Lehrjahre», свои «ученические годы», что и он в свое время учился музыке, подобно Салиери, и, следовательно, ему тоже были знакомы те неприятные ощущения усилия, которыми сопровождается всякая работа, в том числе и работа учения, ибо, «когда учатся, то не играют: корни учения горьки»².

Но если для Салиери изучение музыки, усвоение ее техники было тяжким бременем, требовавшим от него огромной силы воли, огромного напряжения сознания, громадной затраты произвольного внимания, — для Моцарта изучение техники музыкального дела, по всем признакам судя, было несравненно более легкой задачей, решение которой не оставило даже и следа в его памяти, ибо Моцарт ни разу не упоминает об уроках ученического периода, в то время как Салиери горько жалуется на мучения, испытанные им при изучении своего искусства.

¹ „Der Künstler trägt die Regel der Kunst in sich selbst“, говорил Кант в полном согласии с романтиками.

² Аристотель, Политика, кн. VIII, гл. 4. Ср. с этим слова великого нашего педагога К. Ушинского: „Чувство усилия есть чувство неприятное“, „усилие всегда тягостно“. Человек, как предмет воспитания, 1, 375, 455, изд. 1900 г.



Возникает вопрос: почему же изучение техники музыки для Салиери было так трудно, а для Моцарта легко? Конечно, потому, что Моцарт иначе был расположен к музыке, имел к ней иную способность, чем Салиери. Это расположение Моцарта к музыке можно было бы назвать влечением, склонностью, любовью к музыке. У Моцарта с детских лет было влечение, любовь, расположение, способность к музыке, у Салиери же не было этого, или, если и было, то в гораздо меньшей мере, чем у Моцарта¹.

Но откуда это неравенство распределения между людьми любви к музыке, способности к музыке или музыкального дарования? Конечно, отсюда же, откуда и сама эта способность, само это дарование. Но в таком случае спрашивается: откуда идет способность к музыке, откуда музыкальное дарование? Вопрос очень важный и в пьесе Пушкина не вовсе оставшийся незатронутым. Особенно значительны в данном случае слова Салиери: «Нет правды на земле, но правды нет и выше», указывающие на «небо», как на последнюю причину всех земных явлений, в том числе и неравенства в распределении между людьми способности к музыке. Однако (вопреки мнению некоторых²) вопрос об источнике неравенства в распределении способностей или дарований между людьми не получил в пьесе окончательного решения, ибо из пьесы видно только то, что Пушкин не солидаризируется с Салиери в его мнении, что правды нет на небе, но не видно оснований, почему он не солидаризируется: потому ли, что считает «небо» справедливым (такое предположение, делает Горнфельд, строящий на нем свою интерпретацию пьесы Пушкина, как трагедии, в основе которой лежит «динамика души» Салиери), или потому, что отказывается вообще от мысли искать небесных причин для земных явлений, т. е. отказывается от метафизического образа мыслей. Из этих двух возможностей последняя более соответствует Пушкину, но в пьесе она не получила ясного выражения, и поэтому не для чего нам решать за Пушкина вопрос об источниках неравенства в распределении способностей между людьми. Для понимания пьесы Пушкина вполне достаточно знать, что Моцарт любил музыку, что с детских лет он имел в отношении к музыке склонность, дарование, способность, имел то расположение, которое на языке современных психологов называется диспозицией, а у Карамзина³ называлось «определением».

Вот эта любовь к музыке и облегчила Моцарту тяжесть труда для музыки. Для любимого дела человек может исходить горы, и

¹ Хотя Салиери и говорит: „Родился я с любовью к искусству“, но это лишь мнение Салиери, а не Пушкина, и мнение ошибочное: Салиери ошибался в своем отношении к музыке, не понимал этого отношения, не мог дать ему точного названия.

² Ср. „Моцарт и Салиери“ в сборнике статей А. Г. Горнфельда „О русских писателях“, том I.

³ Нечто о науках.

все же это не покажется ему тяжелой работой. Но для чуждого дела и один шаг считается трудной жертвой:

„Lust und Lieb' zu einem Ding
Macht Müh' und Arbeit gering“.

Трудно было для Салиери усвоение музыкальной техники и легко оно было для Моцарта потому, что Салиери недоставало той любви, того влечения к музыке, которых у Моцарта было в избытке. Если для Салиери музыка была тяжелой работой, тем, что французы называют «реïne», «besogne», для Моцарта музыка была радостью, истинным счастьем, праздником, ибо разны они были расположены к музыке: в зависимости от изменения нашего расположения меняются ведь и наши ощущения легкости и тяжести. Если для Салиери музыка была и осталась почти чуждой вещью, то Моцарт достиг той ступени развития, когда музыка превратилась в неотъемлемую часть его собственного существа, его «я», для которого человек не может что-нибудь жалеть или считать жертвой.

Теперь становится для нас понятным, почему Моцарт говорит о себе, что он «праздный счастливец»: Моцарт не ощущает тяжести своего труда и оттого он считает себя «праздным счастливцем». Но этим, конечно, сказано не то, что Моцарт ленивец, как о нем думает Салиери, утверждая, что Моцарт — «гуляка праздный», ибо Моцарт гораздо более деятелен и гораздо больше делает для искусства, чем хлопотливый Салиери, проводящий за работой бессонные ночи. В чем же тут дело? Дело в том, что труд (travail) Моцарта интенсивнее работы (besogne) Салиери, ибо по сравнению с последней он в гораздо большей степени есть творческий труд. Говоря словами Пушкина, сказанными по другому поводу, труд Моцарта можно назвать «исключительным трудом», ибо Моцарт вкладывает в свой труд себя самого, свое существо, свою личность, свое неповторимое «я»: он горит в труде, Салиери же только тлеет. Нет сомнения, что трудовой час Моцарта заключал в себе во много раз больше концентрированной энергии, чем час работы Салиери, наполненный по всей вероятности всякой примесью, отклоняющею от труда (перелистыванием старых нот, курением и т. п.). К людям типа Салиери вполне приложимо название «трудолюбивый ленивец», придуманное Д. Н. Овсяннико-Куликовским, ибо в Салиери даны все указанные Овсяннико-Куликовским признаки «трудолюбивого ленивца»: консервативность, нерасположение строить новую систему, стремление успокоиться на привычном, неповоротливость и связанность ума. Между тем ни «трудолюбивым ленивцем», ни просто ленивцем назвать Моцарта было бы, конечно, невозможно, не причинив ему этим великой несправедливости.¹

¹ Здесь уместно вспомнить один рассказ. Игумен миланского монастыря стены которого разрисовать поручено было Леонардо да-Винчи, пожаловался на этого гениального художника герцогу Лодовико Моро. По словам игумена, Леонардо да-Винчи вместо того, чтобы усердно работать, большую часть ра-



Как видим, Пушкиным поставлена здесь проблема огромного значения — проблема творческого труда, и решена им эта проблема в том смысле, что творческий труд, будучи свободным выявлением личности творца, ощущается как великая радость, как счастье, но не как тяжелое бремя, отравляющее жизнь. Моцарт больше трудится для музыки и дает неизмеримо более значительную продукцию, чем Салиери; но то, что Моцарт делает для музыки, кажется ему наслаждением, приятным развлечением, игрою, потому что Моцарт любит музыку и находит в занятиях ею ту радость, которой не находил в них Салиери, ибо Салиери недоставало Моцартовского расположения к музыке. Прекрасно отмечено это обстоятельство автором, когда он в уста Моцарта влагает следующие слова:

«Мне было бы жаль расстаться с моей работой».

Итак, Моцарт вовсе не ленивец, не «гуляка праздный», как это ошибочно, хоть и вполне искренно, утверждает Салиери. Но труд для музыки приносил Моцарту радость, истинное счастье, т. к. Моцарт любил музыку, был расположен к ней, вкладывал в нее свою душу.

Эта сильная любовь к музыке играет в жизни Моцарта огромную роль: она дает Моцарту возможность подняться над мелочами жизни, освободиться от их гнета. Он не поработан заботами «о нуждах низкой жизни», не поработан необходимостью удовлетворения требований своего тела. Оттого Моцарт всегда так ясен духом, всегда радостен, весел, напоминая этим своего создателя Пушкина, о котором современники отзывались, как о человеке жизнерадостном, не удрученном заботами и наделенном большим благодушием и редкой способностью к «живому, ребячески веселому смеху»¹. Моцарт часто напевает про себя какую-нибудь песню. Он может играть и шутить, может «хохотать», чего не может всегда подавленный, всегда мрачный Салиери.

бочего времени проводил в пустых мечтаниях. И вот Леонардо пришлось разъяснять герцогу, что художник трудится не только тогда, когда он приготавливает краски или водит кистью по полотну, но и тогда, когда обдумывает свою картину, причем последний вид труда (обдумывание) гораздо важнее, чем первый, хотя он и не виден для глаз и не так легко поддается внешнему контролю (G. Vasari, *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, p. 519). Представление Салиери о труде художника не многим превосходило представление этого средневекового игумена, которому потом Леонардо хотел отомстить тем, что собирался изобразить его в виде Иуды. Вообще ощущение тяжести работы вовсе не пропорционально ее продуктивности и значительности, и переутомление от чрезмерной умственной работы встречается среди Ньютонов, Ломоносовых, Дарвинов, трудящихся на любимом поприще, гораздо реже, чем среди чиновников, работающих в порядке исполнения скучной, нелюбимой обязанности. См. по этому вопросу прекрасное замечание в книге Жюлья Пэйю „*Le travail intellectuel et la volonté*“, p. 93 sq. Ср. также Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Соч., т. VI, стр. 50.

¹ В. А. Жуковский, *Последние минуты Пушкина*.



В революционном выступлении Салиери, как раб в искусстве, всей вероятности не принял бы участия, говоря напыщенным жрецом «жреца», что его «священное дело» — музыка, от которой он не имеет права уклоняться в сторону. Но Моцарт, судя по особенностям его характера, при первых же звуках Марсельезы выбежал бы на улицу, а свои впечатления от движения масс переработал бы потом в музыкальную гармонию звуков. Не таков ли был и сам Пушкин? «Сколько профессоров в Германии», пишет Герцен, «спокойно читали свой схоластический бред во время Наполеоновской драмы и спокойно справлялись на карте, где Ауэрштет, Ваграм, с тем любознательным бездушием, с которым на другой карте отмечали они путь Одиссея. Один Фихте, вдохновенный и глубокий, громко сказал, что отечество в опасности и бросил на время книгу». По своему душевному складу Моцарт похож на вдохновенного Фихте, а Салиери на тех бездушных профессоров, о которых говорит здесь Герцен.

Если все духовные силы Салиери уходят в музыку и для иных человеческих потребностей у него не остается ни времени, ни сил, то Моцарт более свободное существо, и он мог бы о себе сказать любимые Марксом слова: «*Homo sum et humani nihil a me alienum esse puto*». Так, например, Моцарт не довольствуется, подобно Салиери, любовью продажных женщин (вроде какой-то Изоры), но у него, как это принято у людей, есть семья, есть своя жена, ребенок. Для Салиери же семья была бы таким бременем, которого он бы не выдержал, потому что всю энергию его сознания брали занятия музыкой. Музыка заменила для Салиери жизнь, реальную действительность. Музыка стала для него самой действительностью, перестав таким образом быть искусством, ибо с точки зрения Пушкина искусство потому и называется этим именем, что оно есть не сама жизнь, не сама действительность, не природа, а лишь отражение жизни, отражение природы: искусство есть представление о действительности.

По одной неправдоподобной легенде, на которую делается намек в пьесе Пушкина, великий Микель-Анджело, желая лучше изобразить страдания Христа на кресте, распял своего натурщика, т. е. совершил законом караемое преступление. Согласно с характером своего отношения к музыке, Салиери был, пожалуй, способен на подобное преступление, но Моцарт не мог бы его допустить и в мыслях своих («Гений и злодейство две вещи несовместные», говорит он), ибо для Моцарта музыка была прежде всего искусством, т. е. представлением или отражением действительной жизни, но не самой жизнью, не самой действительностью. Всей своей натурой Моцарт чувствовал границу искусства, отделяющую его от жизни, от действительности. Салиери же ее не чувствовал, т. к. он, в сущности, и не дорос до искусства. Средневековые зрители избивали актера, игравшего на сцене роль Иуды, потому что они плохо понимали, что такое сценическая игра, не постигали границы между



искусством и действительностью. По типу своего отношения к искусству, Салиери не успел еще преодолеть это средневековое, варварское отношение к искусству. Для него искусство не представление действительности, а сама действительность, не отражение жизни, а сама жизнь, ибо другой жизни, кроме занятий музыкой, у него нет, вследствие чего и достижения его в искусстве ничтожны, так как достижения в искусстве являются лишь функцией жизненного опыта, и не бывало в истории случая, чтобы на базе ограниченного и скудного жизненного опыта выросло большое искусство.

С великим знанием жизни и с неподражаемым мастерством Пушкин вносит в свою пьесу одну характерную деталь: Салиери приглашает Моцарта на обед; Моцарт соглашается, но сперва идет домой предупредить жену, чтобы она не ждала его к обеду. Такое внимание к жене — обыкновенное дело в жизни людей. Но Салиери для этого не нашел бы времени, если бы у него даже и была жена. А Моцарт находит, потому, что Моцарт не раб, а властелин в своем искусстве¹.

Есть в пьесе и другая характерная деталь. У Моцарта есть сынишка, которого он любит и с которым часто играет, сидя с ним на полу. Мог ли Салиери найти досуг и охоту для такого занятия, если бы даже у него и был ребенок? Едва ли.

Если Салиери весь погружен в свою специальность и не замечает людей вокруг себя, у Моцарта достаточно сил для того, чтобы оставить в своем сердце место для общечеловеческих чувств. Моцарт любит друзей, хотя иногда становится жертвой ошибки, принимая врага и предателя за верного друга.

За твоё
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Салиери,
Двух сыновей гармонии* —

провозглашает гость Моцарт, вполне уверенный в дружбе Салиери, который успел уже незаметно бросить яд в стакан Моцарта. Но, в отличие от Моцарта, у Салиери не может быть друзей, ибо друг приобретается преданностью ему, а при своем эгоизме на преданность людям Салиери был способен.

Сердце Моцарта открыто для людей. Нищий человек в глазах Моцарта есть нищий, которого нужно жалеть. Если Салиери холодно прогнал нищего скрипача, Моцарт нашел нужным прила-

¹ Доказывая, что очень часто „великие художники были незначительными людьми“, Э. Мейман в своей „Эстетике“ (ч. II, 106 сл.) пишет о Моцарте: „Природа расточительно наделила великим талантом этого ничтожного и пошлого человека“. Суждение Меймана напоминает нам тех лиц, которые осмеливались считать Пушкина ничтожеством, судя о нем поверхностно и грубо по его частной жизни и ничего не понимая в его творчестве. В частной жизни Моцарт был обыкновенным человеком, но, вопреки Мейману, это не превращало его в ничтожество. Разве мог быть „ничтожным и пошлым“ человек, одаренный „великим талантом“?

скать его и подарить несколько грошей. Отчего такая разнида в поведении? Оттого, что Салиери был рабом в своем искусстве. Моцарт властелином, законодателем. Романтики называли законодателя искусства «гением». Моцарт был гением музыки, а Салиери — его учеником.

Несмотря на то, что Моцарт — гений музыки, гордость и самовлюбленность чужды ему. Он отличается несравненно большей простотой и скромностью, чем холодный и надменный Салиери; мнящий себя гением.

«Ужель я не гений»,

спрашивает себя Салиери лишь в конце пьесы, т. е. после того, как он совершил свое злодеяние и услышал от Моцарта, что гений и злодейство две вещи несовместные.¹ До этого же момента Салиери не допускали сомнения в том, что он гений: иначе сам вопрос «Ужель я не гений?» не мог бы и возникнуть, ибо человек, не считающий себя несколько гением, не станет себя спрашивать, неужели он не гений. Не будет задавать себе такого вопроса и действительный гений, ибо гениальность является достаточной гарантией не только внешней, но и внутренней скромности. Прав был поэтому Салиери, сказавший Моцарту:

„Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь.
Я знаю, я!“

¹ Слова Моцарта „гений и злодейство две вещи несовместные“ были, по мнению проф. Д. Д. Благого (Литературный критик, 1957 г., № 2, 85), последней обидой, заставившей Салиери бросить яд в стакан Моцарта. В пользу этого мнения говорит и то, что слова эти предворяют поступок Салиери. Однако можно думать и иначе. Хронологически предшествующее не всегда есть причиняющее. Слова Моцарта только в том случае могли бы обидеть Салиери, если бы он верил в их истинность. Но из пьесы видно, что Салиери в истинность их не верил. „Ты думаешь?“ — переспрашивает Салиери Моцарта, сам в этот момент несколько не разделяя его мысли и даже считая неспособность совершить преступление доказательством слабости духа, неприличной для гения. „Он слишком был смешон для ремесла такого“, говорит Салиери о неспособности Бомарше совершить убийство, выражая этим не уважение, а презрение к Бомарше, отрицание его гениальности. Лишь после совершения своего преступления Салиери потрясен настолько, что впервые для него становится вопросом, совместимы ли гений и злодейство, впервые его аморальное мирозерцание дает трещину, и начинают надламываться его гордость и самоуверенность. Поэтому слова Моцарта о несовместимости гения и злодейства скорее следовало бы рассматривать не как причину непосредственно последовавшего за ними поступка Салиери, а как определение этого поступка, предворяющее его, подобно тому, как рок предворяет действие, не будучи его физической причиной.

А Моцарт обратил эти слова Салиери в шутку:

„Ба, право? может быть
Но божество мое проголодалось“.

Если о Салиери нужно сказать, что он рационалист, признающий только то, что может быть выражено в точно определенных алгебраических знаках, у Моцарта, как у гениального художника, более нежная, более чуткая духовная организация, которой доступно не только то, что с геометрической ясностью и отчетливостью выступает наружу и очевидно для всех, но и то, что пока еще не определилось, покрыто тайною, что находится за пределами грубого житейского опыта.

„И вяля я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный хол,
И дольней лозы прозябанье“—

говорит пушкинский Пророк. Нечто подобное мог бы сказать о себе и Моцарт, который заранее чувствует каким-то образом приближающуюся смерть, хотя никаких видимых и осязательных ее признаков не существует. Вспомним историю с Requiem, переданную в пьесе Пушкина с таким изумительным искусством.

„Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду,
Как тень, он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третьей сидит“—

так говорит охваченный смутным предчувствием смерти Моцарт обедающему рядом с ним Салиери, который уже держит наготове яд, чтобы бросить его в стакан Моцарта.

„И, полно! Что за страх ребячий?
Рассей пустую думу“—

так отвечает Моцарту Салиери, который прекрасно знает, что предчувствие Моцарта не «пустая дума», но чтобы замаскировать свое преступное намерение и скрыть его от ничего, впрочем, не подозревающего Моцарта, с огромным самообладанием пользуется обычным для себя методом мышления, методом, который покоится на том предположении, что все, не уместяющееся в ясные формулы математического знания, есть «пустая дума», мечта, фантазия.¹

В таком виде представлен Моцарт в пьесе Пушкина.

В заключение поставим вопрос: все ли факты этого гениального творения Пушкина уместятся в рамки предлагаемой нами

¹ Здесь во взаимоотношениях Салиери и Моцарта вновь проглядывает противоположность между классицизмом и романтизмом. Классицизм был рационалистичен, не признавал тайн, не укладывающихся в ясные и отчетливые формулы математического мышления и не постижимых рассудком. В отличие от этого, для романтиков мир был полон рассудку недоступных тайн бытия.



интерпретации? Думаем, что все, за исключением лишь немногих подробностей. Вот одна из них: Салиери называет музыку безграничною. «Безграничное искусство» — говорит он в одном монологе. По нашему мнению, едва ли Салиери мог назвать искусство безграничным, не изменяя этим основному своему взгляду на искусство и не впадая в противоречие с самим собой: Безграничным или бесконечным было искусство лишь в представлении романтиков XIX века, ибо по этому представлению искусство постоянно развивалось, вечно создавая новое и никогда не повторяясь. Что же касается классицизма XVII—XVIII веков, то писатели этого направления представляли себе искусство, как нечто законченное, как вне развития и совершенствования пребывающую реальность, как «метафизическую» сущность. И если Салиери назвал искусство безграничным, это можно понять только как следствие той причины, что Салиери, вращаясь среди людей Моцартовского типа, воспринял кое-что из их манеры выражаться, т. е. воспринял кое-что из фразеологии романтизма, который, мощно расширяясь, вытеснял рационалистическое искусство XVIII века. Литературная жизнь эпохи на стыке классицизма с романтизмом давала немало случаев, подобных этому (вспомним, например, П. А. Катенина), и приписав Салиери признак, который выходит из рамок классицизма, Пушкин лишь отдал дань художественной правде.

О РОМАНЕ ТУРГЕНЕВА «РУДИН»

„Разве „Агатон“ не есть философская книга?— сказал он. — В нем решены важнейшие вопросы философии“. — „Правда“, — сказал я.

Н. М. Карамзин, Письма рус. путеш.

1

Роман И. С. Тургенева «Рудин» принадлежит к числу классических произведений русской художественной литературы. Н. К. Михайловский полагал, что это — «едва ли не лучшее и во всяком случае необыкновенно прекрасное произведение Тургенева»¹. Как по своему идейному содержанию, так и по своей форме «Рудин» представляет собою дальнейшее развитие начал, данных уже в «Записках Охотника». Если в «Записках Охотника» Тургенев пользовался формой короткого рассказа, то в «Рудине» он обращается к форме большого романа, рисуя широкую картину общественной жизни своей эпохи. Полное овладение литературною формою романа из современной автору общественной жизни было тогда одною из актуальных проблем исторической эволюции русской литературы, о чем в достаточной мере свидетельствует напечатанный в 1840 году роман Лермонтова «Герой нашего времени». «Рудин» примыкает к «Герою нашего времени», представляя собою шаг вперед в разрешении литературных задач, стоявших и перед Лермонтовым. Подобно М. Ю. Лермонтову, и Тургенев имел целью изобразить в романе «Рудин» «героя» своего времени, раскрыть его психологию, его внутренний, субъективный мир, сделать это так, чтобы вместе с героем романа была читателю видна и объективная жизнь той социальной среды, в которой этот герой вращался. Постольку «Рудин» Тургенева, как и «Герой нашего времени» Лермонтова, является в одно и то же время и психологическим, и социальным романом, и не без основания называют его социально-психологическим романом.

Главное действующее лицо этого романа Дмитрий Николаевич Рудин — тип русского интеллигента тридцатых-сороковых годов. Вникая в духовную жизнь русской интеллигенции этой эпохи, Тургенев не ограничивается одним лишь описанием этой жизни, но дает и ее оценку. К своей задаче он приступает с глубоким знанием жизни и литературы русского народа, а также с широким философским образованием, вполне соответствовавшим писателю

¹ Н. К. Михайловский, „О Тургеневе“, Соч., т. VI (цитир. по книге В. Зелинского „Собр. критич. материалов для изучения произв. Тургенева“, выпуск I, изд. III, стр. 44)

мирового масштаба. Идя по следам Лермонтова, автора стихотворения «Дума», и Гоголя, автора «Ревизора», Тургенев смотрел на Россию времен Николая I глазами критика, не считая своим идеалом и интеллигенции этой эпохи.¹ Само собой разумеется, что это обстоятельство не могло не отразиться и на образе интеллигента, созданном Тургеневым в романе «Рудин». Можно сказать, что тип Рудина классический тип русской литературы, созданный методом критического реализма, и весь роман Тургенева, начиная с первой его главы и кончая последней страницей эпилога, ни единым словом не изменяет этой установке, хотя, как известно, немало говорилось о внутренних противоречиях этого замечательного по своей последовательности художественного произведения.

Принято обычно думать, что в лице Рудина Тургенев хотел изобразить и действительно изобразил мыслителя, философа. «Рудин — философ», «у Рудина философская голова», писал Д. Н. Овсяннико-Куликовский. И это было не единичное мнение, ибо его встречаем мы и у других авторов. В своей книге «Лишние люди и женские типы в романах и повестях И. С. Тургенева» К. Чернышев писал: «У Рудина ум глубокий, философский, широкообъемлющий». А проф. А. Незеленов в монографии о Тургеневе утверждал: «Рудин — человек ума по преимуществу, философской мысли». Из более поздних работ назовем статью К. К. Истомина, помещенную в сборнике «Творческий путь Тургенева», вышедшем в 1923 г. под редакцией Н. Бродского. Истомин называет Рудина «философом и мыслителем», погруженным в созерцание огромной космической идеи и «отметающим от себя все мелочи жизни, быстро растворяя их в философских испарениях»².

По существу говоря, мнение о том, что в лице Рудина Тургенев представил философа, берет свое начало в литературной критике шестидесятых годов, которая, опираясь на естественно-научный материализм своей эпохи и весьма отрицательно относясь к философскому идеализму людей тридцатых-сороковых годов, главной причиной бедствий Рудина склонна была считать философию. Отсюда и пошла традиция видеть в Рудине философа, а все его неудачи в жизни приписывать философии как таковой. Традиция эта держится и до нашего времени, хотя ее следовало бы пересмотреть.

Главный недостаток этой традиции недостаточная ее обоснованность. Как это бывает обычно с мнениями, наследуемыми по традиции, мысль о том, что в лице Рудина Тургенев представил философа, лишена точных доказательств: никто ее никогда и не пытался доказать, как следует. Просто высказывалось мнение, что

¹ Ср. замечание Д. И. Писарева в статье «Писемский, Тургенев и Гончаров», Собр. сочин., 1894 г., т. I, 462.

² Д. Овсяннико-Куликовский, История русской интеллигенции, I, 1914, 123. К. Чернышев, Лишние люди и женские типы в романах и повестях И. С. Тургенева, 1913, 70. А. Незеленов, Иван Сергеевич Тургенев, 1903, 56. Сборник «Творч. путь Тургенева», 1923, под ред. Н. Бродского, стр. 98.

Тургенев изобразил в лице Рудина философски мыслящего человека, но доказательства этого мнения не давали и даже не искали той, повидимому, причине, что считали данное мнение совершенно очевидным и не нуждающимся в доказательствах.

Между тем достаточно небольшого внимания к вопросу, чтобы заметить, что положение, будто Тургенев в лице Рудина представил философа, лишено необходимой очевидности. Во всяком случае это не аксиома. Можно даже пойти дальше и сказать, что это положение не только лишено очевидности аксиомы, но имеется ряд весьма существенных соображений, говорящих против него.

И в самом деле, если бы Тургенев имел намерение представить в лице Рудина тип философски мыслящего человека, то этим он оказал бы не очень большую услугу философии, ибо в таком случае философии пришлось бы в какой-то мере нести ответственность за жизненные неудачи Рудина, а это привело бы много читателя к скептическому выводу относительно ценности философского мышления вообще. Нам приходится немало случаев, как подавляюще действовала на молодых людей, занимавшихся изучением философии, мысль о тургеневском романе, усвоенном ими в интерпретации позитивиста Овсянко-Куликовского и его единомышленников. Образ Рудина (как и образ Гамлета Щигровского уезда) был настоящим пугалом для лиц, желавших избрать философию предметом своих университетских занятий. Между тем не только биография Тургенева, но и все его творчество исключает самую возможность скептического отношения нашего писателя к ценности философии.

Из биографии И. С. Тургенева известно, что он с юных лет воспитывался в сфере влияния философских идей. Одним из его учителей в Лазаревском пансионе был член философского кружка Станкевича поэт И. П. Клюшников, выведенный в романе «Рудин» в лице «веселого Щитова, Аристофана (студенческих) сходок». Позднее, обучаясь в Московском и Петербургском университетах, Тургенев усердно предавался, говоря его же словами, «философской гимнастике». Еще позднее, будучи студентом Берлинского университета и живя почти в одной комнате с первым русским пропагандистом гегельянства Михаилом Бакуниным, Тургенев прошел очень серьезную философскую школу. О своем пребывании в Берлинском университете сам Тургенев пишет: «Я занимался философией, древними языками, историей и с особенным рвением изучал Гегеля под руководством профессора Вердера»¹. Думать по примеру проф. И. И. Иванова,² что философия Гегеля мало повлияла на Тургенева и что он никакого «умственного богатства» не почерпнул из ее изуче-

¹ Н. Гутьяр, И. С. Тургенев в Берлинском университете (Русск. старина, 1904, сент.)

² И. И. Иванов, Иван Сергеевич Тургенев, 45.

ния, нет никаких оснований. Напротив, имеется весьма серьезный довод в пользу обратного мнения, что изучение Гегеля не прояснит себе такого важного биографического факта, как попытка Тургенева посвятить себя академической карьере, заняв университетскую кафедру философии.

Как известно, вернувшись из Германии на родину, Тургенев в начале 1842 года подал в Московский университет заявление, чтобы его допустили к испытаниям на степень магистра философии. Но когда выяснилось, что в Московском университете эти испытания не могли быть проведены вследствие отсутствия среди профессоров человека, который в состоянии бы был принять магистерский экзамен по философии (кафедра философии в Московском университете была упразднена в 1826 г.), Тургенев едет в Петербург. 8 апреля 1842 года Тургенев подвергается экзамену на степень магистра философии в Петербургском университете и на все вопросы по философии, а также по латинской и греческой словесности отвечает «очень хорошо». Кроме того, 5 мая Тургенев подает сочинение на тему «Показать внутренние причины беспрестанно возникающего пантеизма и привести его многообразные формы, данные в истории философии, к немногим видам».¹ Тема, как видим, была широкая и предоставляла автору возможность обнаружить свою эрудицию — как в систематической философии, так и в ее истории, ибо родоначальником пантеизма считался в науке того времени основатель элеатской школы Ксенофан Колофонский. Эти факты из биографии Тургенева в достаточной мере свидетельствуют о том, что философия, вопреки мнению некоторых авторов, занимала далеко не «очень скромное место в душевной жизни Тургенева» и не «сгоряча он мечтал сделаться ученым философом».²

Даже и после того, как Тургенев всецело отдался литературе, бросив совершенно мысль об академической карьере, он сохранил самый живой интерес к философии. 25 декабря 1842 года, окончив статью «Несколько замечаний о русском хозяйстве и о русском крестьянстве», Тургенев подписывает ее так: «Кандидат философии Иван Тургенев»³. Как видно, Тургенев считал себя связанным с философией вовсе не случайной связью.

В 1843 году Тургенев знакомится с Белинским и в течение ряда лет (до выезда за границу в 1847 году) между ними ведутся жаркие философские прения о происхождении мира, о значении жизни человека на земле, о бессмертии души и т. п. Известен эпизод, рассказанный самим Тургеневым не без юмора: как-то раз друзья увлеклись философским разговором; жена Белинского просила отложить беседу и приступить к завтраку. Видя, что Тургенев готов

¹ Тургенев, Сочин., XII, 1933, 424.

² И. Иванов, *Op. cit.*, 53.

³ И. С. Тургенев, Сочин., XII, 1933, 447

был уступить приглашению хозяйки, Белинский запротестовал. «Мы не решили еще вопрос о существовании бога, а вы хотите!» воскликнул он, притворяясь сердитым.

Вспоминая об этих беседах с Белинским, Тургенев писал: «Мы нисколько не были философами и не обладали способностью мыслить отвлеченно, чисто, на немецкий манер... Мы тогда в философии искали всего на свете, кроме чистого мышления»¹. Это — очень раскaje, хоть и мало комментированное признание, ибо оно показывает, что понимал под философией Тургенев. Как видно из этого признания, философия, по мнению Тургенева, есть «чистое» мышление, т. е. мышление ради мышления, и поэтому философом можно назвать только того, кто в мышлении видит цель, а не средство. Ни себя самого, ни Белинского Тургенев не считал философом на том основании, что оба они в мышлении видели не цель, а средство. И действительно, для Белинского мышление было отнюдь не целью в себе, не аристотелевскою *διχουύη*, а только средством для решения вопросов, выдвигаемых нравственным сознанием, и, конечно, не потому отбросил он философию Гегеля, что нашел в ней внутреннее противоречие или какой-либо иной логический изъян мышления, а только потому, что она не удовлетворяла его нравственному чувству, возмущенному картиной бедствий человечества².

В этой связи становится совершенно понятной и фраза, вложенная Тургеневым в уста Лежнева: «Философические хитросплетения и бредни никогда не привыются к русскому: на это у него слишком много здравого смысла» (гл. XII)³, т. е. слишком много того элемента, с преодоления которого и начинается философия, ибо термин «здравый смысл» для ученика гегельянца Вердера обозначал традиционный образ мысли. «До Коперника было бы противно всякому здравому смыслу, если бы кто-нибудь утверждал, что земля обращается вокруг солнца»⁴. Само собой разумеется, что Тургенев был далек от мысли преуменьшить значение философии, говоря, что ни он, ни Белинский не были философами, или же вкладывая в уста Лежнева вышеприведенную фразу.

Отметим наконец еще один биографический факт, свидетельствующий об интересе Тургенева к философии. В 1844 году Тургенев пересылает 2.000 рублей для редактора левогегельянского философского журнала «Немецкие ежегодники» Арнольда Руге и его сотрудника Михаила Бакуннина, поместившего в этом журнале в

¹ И. С. Тургенев, Сочинения, XI, 402. Следует отметить, что цитированное место часто воспроизводится в печати ошибочно: после слова «чисто» опускается знак запятой, и этим затемняется смысл фразы.

² Письмо к Боткину в начале 1841 г.

³ Ср. с этим мнение Герцена: «Исключительно умозрительное направление совершенно противоположно русскому характеру». Былсе и думы, 217.

⁴ Гегель, Лекции по истории философии, 29.



1842 году, под псевдонимом Жюля Элизара, свою знаменитую статью «Реакция в Германии». Очевидно, Тургенев не только знал о существовании этого философского журнала, в котором принимал участие и молодой Карл Маркс, но по мере возможности следил за ним из России и интересовался его судьбою.¹

Впрочем, не одна только биография Тургенева, но и произведения его свидетельствуют о живом интересе их автора к проблемам философии. Вся литературная деятельность Тургенева была насыщена большим философским содержанием, а сам Тургенев принадлежал к категории писателей, которых принято обычно называть художниками-мыслителями. Безуспешно было бы искать в творчестве Тургенева признаков равнодушного, а тем более враждебного отношения к философской мысли. Образцы такого отношения можно, конечно, найти в бездарных повестях тридцатых-сороковых годов—например, в «Пиюше» В. Ушакова, или в «Дон-Кихоте XIX века» Константина Масальского. Но было бы нелепо приравнивать в каком бы то ни было отношении к этим убогим сочинениям произведения Тургенева. Даже рассказ «Гамлет Штигровского уезда», содержащий в себе на первый взгляд сильный выпад против философии Гегеля, при ближайшем рассмотрении оказывается направленным не против философии вообще и даже не против философии Гегеля, как это ошибочно думают многие, а против лиц, которые лишены способности стать в философское отношение к окружающей их действительности.

В своих произведениях Тургенев не только не выступает противником философии и не высказывает скептического отношения к значению философского мышления, но в романе «Отцы и дети» Тургенев, средствами художественного творчества, ведет острую полемику с той частью русской интеллигенции, которая, занимая позицию естественно-научного материализма и преклоняясь перед авторитетом Молешотта, Фохта и Бюхнера, к которым Маркс и Энгельс относились критически, отрицала на словах ценность всякой философии (как будто сам материализм не был философией) и объявляла естествознание за основную науку, призванную быть образцом всякой науки вообще. Все это мало говорит о скептическом отношении к философии со стороны Тургенева и может служить сильным доводом против того предположения, будто в лице Рудина Тургенев хотел представить философа.

¹ В письме из Берлина от 1 марта 1847 г. Тургенев сообщает, что в Германии ослабел интерес к философии. „Участие, некогда возбуждаемое в юных и старых сердцах чисто спекулятивной философией, исчезло . . . Литературная, теоретическая, философская, фантастическая эпоха германской жизни, кажется, окончена“, писал он (Тургенев, Сочинения, т. XII, 316—317). Некоторые понимают эти слова в том смысле, что Тургенев отвернулся от философии. Но едва ли это правильно: не отвернулся же Тургенев от литературы, которая в этом письме поставлена рядом с философией.

К этому же заключению ведет нас и текст романа «Рудин», где автор *explicito* предостерегает читателей, чтобы они не подумали, будто философия является виновницей всех бедствий Рудина. Такое предостережение тем более было в те времена необходимо, чем меньше имело оно шансов быть услышанным. «Да, скажи мне, брат, ради бога, что это такое? Философия что-ли?» спрашивает Лежнев друг его Вольницев, желая получить разъяснение одного странного поступка Рудина, который своей странностью удивил его немало. «Как тебе сказать» — отвечает Лежнев: «С одной стороны, пожалуй, это точно философия, а с другой стороны; уж это совсем не то. На философию всякий вздор сваливать тоже не приходится» (гл. VIII).

В другом месте романа тот же Лежнев, устами которого автор высказывает иногда свои мнения, обращается к Пигасову с такой речью: «Вы нападаете на философию; говоря о ней, вы не находите довольно презрительных слов. Но не от философии наши главные невзгоды» (гл. XI).

Эти места в романе Тургенева заслуживают самого серьезного внимания, редко им, к сожалению, уделяемого. Они требуют, чтобы мы вдумались в образ Рудина и точно определили, какое отношение имел Рудин к философии. Едва ли нужно пространно доказывать всю важность этого вопроса, потому что, не выяснив отношений Рудина к философии, мы не будем иметь полного представления о нем, об его умственном складе. А поскольку главное содержание этого романа Тургенева составляет раскрытие личности Рудина, то мы не будем иметь точного представления ни о романе «Рудин», ни о месте его автора в истории развития русской литературы, если вопрос об отношении Рудина к философии не будет решен на основании изучения этого отношения. Может даже показаться не совсем понятным, что «Рудин» Тургенева, где так часто и так много говорится о философии и где так обильно рассыпаны философские сентенции, звучащие как реминисценции известных в истории философского мышления идей и учений, до сих пор еще не исследован¹ в отношении своего философского содержания. Едва ли подлежит сомнению, что это пробел в науке о Тургеневе.

¹ Д. Н. Овсяннико-Куликовский и другие авторы, писавшие, что в лице Рудина Тургенев представил философа, только высказывали это мнение, но не доказывали его. Таким образом вопрос об отношении Рудина к философии был этими авторами решен раньше исследования самого вопроса, ибо они не замечали здесь никакой проблемы для науки. Шаг вперед представляет в этом отношении доклад проф. Л. В. Пумпянского «Тургенев и Запад» (Вестн. Акад. Наук СССР, 1938, № 11—12, стр. 107), где высказывается предположение о «влиянии философии Гегеля» на творчество Тургенева. Но больше простого предположения в резюме доклада ничего, к сожалению, не дается.

Дмитрий Николаевич Рудин учился в Московском университете в те годы, когда передовая часть студенчества была охвачена самым живым интересом к проблемам философии. Особенно сильно было увлечение идеализмом, который распространялся на лекциях профессоров Павлова и Давыдова, а также и через посредство кружка Станкевича. Именно в этом философском кружке, связанном преемственной связью с обществом «любоумудров», были заложены основы мировоззрения лиц, которые разработали впоследствии славянофильскую систему философии—одну из самых значительных философских концепций в России первой половины XIX века.

В шестой главе своего романа Тургенев дает художественное описание этого кружка, заменяя действительные имена его членов вымышленными: сам Н. В. Станкевич представлен под именем Покорского, а один из членов его кружка Бакунин — под именем Рудина. «Когда я изображал Покорского, образ Станкевича носился передо мной», писал впоследствии Тургенев.¹ А в письме к украинской писательнице Марко-Вовчек от 28 сентября 1862 года Тургенев сообщал: «Что за человек Бакунин, спрашиваете вы меня. Я в Рудине представил довольно верный его портрет: теперь это Рудин, не убитый на баррикаде. Между нами: это — развалина... Жаль его: тяжелая ноша—жизнь устарелого и выдохшегося агитатора. Вот мое откровенное мнение о нем».²

Всем, конечно, известно, что это знаменитый анархист Михаил Бакунин, противник Карла Маркса по своей работе в первом Интернационале³. Итак, прототипом Рудина послужил Бакунин.

Насколько точно воспроизвел он Бакунина в своем романе, в ответе на этот вопрос Тургенев не вполне был согласен с собою: в 1862 г. Тургенев считал Рудина «довольно верным портретом» Бакунина, но в 1873 году Тургенев высказывался несколько иначе, говоря: «В Рудине я действительно хотел изобразить Бакунина, только мне это не удалось. Рудин вышел вместе и выше, и ниже Бакунина. Бакунин был выше по способностям, по таланту, но ниже по характеру»⁴. С другой стороны Герцен (находившийся с Бакуниным в не менее близких, чем Тургенев, отношениях), а вместе с Герценом и Чернышевский, не признавали сходства Рудина с Бакуниным.

¹ Сочинения, XII, 247.

² Журнал „Минувшие годы“, 1908 г., август, стр. 96.

³ Следует отметить, что Тургенев, в юности своей находившийся с Бакуниным в дружеских отношениях и даже преклонявшийся перед ним, впоследствии сильно изменил свое мнение о нем. В 1868 г. он писал, что Бакунина „потому только не все признавали за изумительного глупца, что он был глупец мудреный и пуганый“.

⁴ Цит. у М. К. Клемана, И. С. Тургенев, 85.

⁵ А. И. Герцен. Былое и думы, 1947, 749. Чернышевский, Лит.-крит. ст., 1939, 146.



Однако это ничуть не умаляет художественной ценности романа Тургенева, ибо смысл этого произведения в том, что оно дает тип русского интеллигента тридцатых-сороковых годов, а не индивидуальный портрет Бакунина.¹

Станкевич-Покорский и его философский кружок лишь кратко описаны в шестой главе романа, но эта краткость не мешает яркости изображения. Можно сказать, что в лице Покорского Тургенев представил в своем романе идеал философски мыслящего юноши. Покорский — истинный философ, мыслитель. Он наделен большим умом и чутким сердцем, причем ум и сердце Покорского не противоречат друг другу, но находятся в полной гармонии. По словам Лежнева, Покорский был «высокая, чистая душа... Его все любили, он привлекал к себе сердца... Сладко и весело было сидеть в его бедной комнате». «К нему ходило множество народа», притягиваемого его душевной чистотой. «При уме ясном и обширном, он был мил и забавен, как ребенок», и способен был иногда хохотать от души. Покорский никого не давил своим авторитетом и никогда не выдвигал вперед своей личности: он неспособен был рисоваться. Это был бесконечно скромный и непритязательный человек. На вид он был «тих и мягок, даже слаб», но «не дался бы никому в обиду». Не воображая себя необыкновенной личностью и не страдая сомнением гениальности, Покорский был тем, что у Пушкина называется «добрым малым»: он «любил женщин до безумия, любил покутить».² Все его отношения к товарищам основывалось на любви к истине и добру. Покорский сам любил бескорыстно истину, и это давало ему силу внушать товарищам столь же бескорыстную любовь к ней. Никогда Покорский не ставил себя выше истины и никогда у него не было мелочного желания изумить кого-либо своим знанием, которого у него было гораздо больше, чем у других. Знания Покорского никого не поработали, ни у кого не отнимали свободы и самостоятельности мышления. Напротив, они доставляли друзьям Покорского средство мыслить о мире самостоятельно, свободно, т. е. помогали им стать самостоятельно мыслящими людьми. Как раз это обстоятельство и было одной из причин того, что товарищи

¹ В юбилейном номере журнала „Каторга и ссылка“, посвященном памяти Бакунина, Н. Л. Бродский напечатал статью „Рудин и Бакунин“ („Кат. и ссылка“, 1926, кн. 26). В соответствии с назначением этого номера журнала, автору статьи пришлось доказывать два положения: 1. Рудин является превосходным литературным портретом Бакунина. 2. „Рудин“ — апофеоз русского интеллигента. Оба положения заключают в себе некоторое преувеличение, легко объяснимое обстоятельствами написания этой статьи. Рудин не портрет, а тип, а весь роман Тургенева, не апофеоз, а критика дворянской интеллигенции тридцатых-сороковых годов. Более был прав Д. Н. Овсяннико-Куликовский, утверждая, что „видеть в Рудине верную копию с Бакунина нельзя“ (Ист. рус. интел.).

² Это — сократовские черты. По свидетельству древних, Сократ далеко не был аскетом. Цицерон сообщает *mulierosum Socratem esse. De fato, V.*

усердно искали общества Покорского: «Покорскому все отдавались сами собою», ибо в его лице находили ценного друга своего духовного развития. Не будучи искусным оратором (хотя он «говорил хорошо, когда был в духе»), Покорский не речами только, а всей своей личностью пробуждал в товарищах горячую любовь к знанию, выдыхал в них «огонь и силу».

Таков образ Покорского, нарисованный Тургеневым,— образ, в котором на передний план выдвинуты типичные для философа черты характера. В развитии интриги романа Покорский не принимает никакого участия, и это дает нам основание думать, что описание личности Покорского потребовалось автору лишь для того, чтобы изображением философа оттенить лицо главного героя романа (т. е. Рудина) и резче выявить между прочим и отношение его к философии. В противном случае описание Покорского и его кружка было бы лишним балластом, только задерживающим развитие действия, чего, конечно, никак нельзя сказать об этом замечательном романе, относящемся к лучшим произведениям пера Тургенева. Правда, рассказ Лежнева о Покорском и его кружке был внесен в роман по совету В. П. Боткина. Но это могло быть сделано не за счет композиционного единства произведения. Прочитав роман внимательно, всякий заметит, что Покорский только для того и введен, чтобы читатель мог сравнить с ним Рудина (главного героя, раскрытие психологии которого составляет основной смысл произведения) и на основании этого сравнения уточнить свое представление о Рудине. Таким образом, вся композиционная функция образа Покорского исчерпывается обрисовкою личности Рудина, и самостоятельного значения он не имеет.

Рудин не похож на Покорского. Можно даже утверждать, что, рисуя эти образы, Тургенев намерен был поставить их в антитетическое отношение друг к другу. И в самом деле, Рудин является в некотором смысле антиподом Покорского, его тенью. Если в лице Покорского перед нами стоит мыслитель, философ, весь охваченный непосредственной, совершенно бескорыстной любовью к истине и добру, в образе Рудина на первый план выдвинуты черты, относительно которых не без основания можно утверждать, что они мало соответствуют философу, мыслителю и тому представлению о философии, которое мог иметь ученик Вердера Тургенев. Вчитываясь в роман, мы не можем даже не задать себе вопроса, не носилось ли перед умственным взором Тургенева, этого знатока классической филологии и античной культуры вообще, представление о древне-греческом софисте, когда он создавал образ Рудина¹.

¹ Исходя из предположения, что представление Тургенева о софистах отличалось глубокой научностью, сложившись по всей вероятности еще в те годы, когда он изучал философию под руководством гегельянца Вердера, считая нужным вспомнить здесь некоторые положения, высказанные Гегелем относительно софистов в „Лекциях по истории философии“. „Софисты“, говорил Гегель, „получили дурную славу благодаря их антагонизму к Сократу и Пла-

Особенного внимания заслуживает в этом отношении та характеристика, которую, не без согласия со стороны автора, дает друг его студенческих лет Михайло Михайлович Лежнев. По словам Лежнева, Рудин «замечательно умный человек, хотя в сущности пустой... Он, деспот в душе, но очень сведущ... Любит пожить на чужой счет¹. Он холоден, как лед, — и знает это и прикидывается пламенным... Он красноречив, только красноречие его не русское». Он любит «тешиться шумом собственных речей», любит «рисоваться». Он — «актер». Слова даются Рудину без упорного труда мысли, но он «произносит их так, как будто они ему что-нибудь стоят». Рудину нравится, когда его считают «идолом, оракулом» и сообразно с этим подчиняются его авторитету. По сравнению с Покорским, «в Рудине было больше блеску и треску, больше фраз и, пожалуй, больше энтузиазма. Он казался гораздо даровитее Покорского, а на самом деле был бедняк в сравнении с ним. Рудин превосходно развивал любую мысль², спорил мастерски, но мысли его рождались не

тону. Этот дурной смысл слова «софистика» мы должны оставить в стороне и забыть о нем. Напротив, мы будем рассматривать софистику с положительной, собственно научной стороны». «Софисты были учителями Греции, и лишь благодаря им образование вообще получило там существование: они заменили собою поэтов и рапсодов» (стр. 7). «Имея своей целью это образование, софисты странствовали по городам Греции и давали образование ее молодежи». «Быть образованным значит определяться к действию в своих отношениях уже не только оракулом или правами, страстью, минутными чувствами, а мышлением... Образование, это — так называемое в новейшее время просвещение. Мышление ищет общих принципов, руководствуясь которыми оно оценивает все, что должно получить наше признание, и мы ничего не признаем, кроме того, что соответствует этим принципам. . . . Быть образованным, следовательно, все равно, что знать общие принципы или понятия и уметь подвести под них предметы окружающего мира, т. е. судить об этих предметах и определяться в своем поведении этими личными суждениями, а не обычаем или чувством» (стр. 8). Как видим, по мнению Гегеля, образованность доказывается умением судить о предмете, сказать, что есть данный предмет, т. е. умением назвать предмет его именем или подвести этот предмет под соответствующее понятие. Это еще не философия (т. е. умение рассуждать о предмете), но лишь ступень к философии: «Образование было подготовкою. . . к философии» (стр. 9). — Эти высказывания Гегеля о софистах и насаждаемом ими образовании или просвещении, которое не было еще философией, находят свое художественное выражение в романе «Рудин», хотя, конечно, это совершенно не значит, будто Тургенев, создавая образ Рудина, думал об этих высказываниях.

¹ Нужно здесь вспомнить горькие жалобы Арнольда Руге на Бакунина, занявшего у него деньги и без его ведома выехавшего в Швейцарию.

² Т. е. Рудин обладал тою способностью, органом которой является рассудок, не признаваемый гегельянцами главным органом диалектического или философского мышления.

в его голове¹, он брал их у других, особенно у Покровского... Рудин казался полным огня, смелости, жизни, а в душе был холоден и чуть ли не робок, пока не задевалось его самолюбие; тут он на стены лез. Он всячески старался покорить себе людей², но покорял он их во имя общих начал и идей, и действительно имел влияние сильное на многих. Правда, никто его не любил..., его иго носили... Он не слишком много прочел книг, но во всяком случае гораздо больше, чем Покорский и чем все мы; притом, ум имел систематический³, память огромную, а ведь это и действует на молодежь. Ей выводы подавай, итоги, хоть неверные, да итоги! Совершенно добросовестный человек для этого не годится. Попробуйте сказать молодежи, что вы не можете ей дать полной истины, потому что сами не владеете ею...⁴ Молодежь вас и слушать не станет... Оттого Рудин и действовал так сильно, на нашего брата...⁵ Читал он философские книги, и голова у него так была устроена, что он тотчас из прочитанного извлекал все общее, хватался за самый корень дела, и уже потом проводил от него во все стороны светлые, правильные нити мысли, открывал духовные перспективы... Он говорил не свое... но стройный порядок водворялся во всем, что мы знали; все разбросанное вдруг соединялось, складывалось, вырастало

¹ Т. е. Рудину недоставало способности разумной интуиции. Как и у Чацкого, у Рудина был ум аналитический, а не синтетический, не творческий.

² Ср. с этим замечание Целлера, что для софистов „*war die Kunst der Rede vor allem ein Mittel zur Beherrschung der Menschen*“. *Die Philos. der Griechen*, I, 1⁶, 1296.

³ Т. е. Рудин имел ум формально-логический, последовательный, умеющий устранять противоречия между данными посылками, анализируя их, извлекая из них следствия, и тем приводить данные посылки в единую систему положений. Такой именно ум и называл Вольтер „*L'esprit systématique*“ (*Lettre à M. le prince de Golitzin*), и Тургенев в своем романе усвоил этот термин. Но находить новые посылки знания, новые аксиомы, Рудин не умел; у него не было ума диалектического, творческого. Ум Рудина был ум кодификатора, но не законодателя.

⁴ Т. е. поступите так, как поступал философ Сократ, говоривший, что он не думает, будто все знает.

⁵ Т. е. Рудин действовал сильно на молодежь тем, что давал ей готовые выводы, итоги исследования, но не вводил ее в само исследование, не приучал их исследовать предметы, т. к. сам не умел делать это. Ум Рудина не был исследовательским умом. Считать такой ум философским Тургенев, конечно, не мог. Следует здесь вспомнить, что в „Дворянском гнезде“ (гл. XII) он иронически называет Варвару Павловну „философкой“ за то, что „на все у нее являлся готовый ответ; она ни над чем не колебалась, не сомневалась ни в чем; заметно было, что она много и часто беседовала с умными людьми разных разборов“. Как видим, готовые мнения, заимствованные у других, без самостоятельных усилий для их выработки, Тургенев считал признаком не действительного философа, а псевдофилософа, под понятие которого и подпадает „философка“ Варвара Павловна.

перед нами, точно здание, все светлело, дух веял всюду... Ничего не оставалось бессмысленным, случайным, во всем высказывалась разумная необходимость» (глава VI). Можно на этом прекратить цитирование слов Лежнева, ибо уже то, что мы выписали из романа Тургенева, дает нам основание сказать, что Рудин не философ, не мыслитель. Читатель может даже поддаться некоторому удивлению, каким образом Михайло Михайлович Лежнев, этот провинциальный «увалень», по уши погруженный в вопросы ведения хозяйства в своем имении, мог, характеризуя Рудина, проявить такую замечательную остроту мысли и речи. Ведь, по словам автора, «всем непонятно казалось и странно, каким образом в деревне мог появиться такой умница» (т. е. такой просвещенный человек), как Рудин (III глава). Между тем в отзывах Лежнева о Рудине заключено ничуть не меньше просвещенности или ума, чем в тирадах Рудина. Поэтому у читателя невольно возникает вопрос, не помогал ли Лежневу при его высказываниях о Рудине философски образованный Тургенев, т. е., говоря проще, не сам ли Тургенев устами Лежнева давал характеристику Рудина.¹ И, в самом деле, это предположение подтверждается остальными местами романа, где о Рудине говорит уже непосредственно сам автор.

3

Одним из таких мест романа Тургенева является та незабываемая сцена, когда Рудин впервые появляется в усадьбе Ласунских и своим блестящим красноречием очаровывает всех, в особенности же представителей молодого поколения — Наталью Ласунскую и домашнего учителя Басистова, который настолько был увлечен красноречием Рудина, что «у него чуть дыханье не захватило; он сидел все время с раскрытым ртом и выпученными глазами, и слушал, как отроду не слушал никого» (III гл.). «Рудин», замечает автор, «говорил мастерски, увлекательно, не совсем ясно... но самая эта неясность придавала особенную прелесть его речам. Обилие мыслей² мешало Рудину выражаться определенительно и точно... Он не искал слов: они сами послушно и свободно приходили к нему на уста, и

¹ К. Истоин (см. его статью в сборнике «Творческий путь Тургенева», вышедшем в 1923 г. под ред. Н. Бродского) противопоставляет точку зрения Лежнева на Рудина, которую он называет «бытовой», точке зрения самого Тургенева, которую он называет «космической», т. е. философской. По его словам, в деле оценки Рудина «Тургенев окончательно разошелся с Лежневым» (91). Едва ли однако можно признать такую интерпретацию вполне приемлемой.

² Это «обилие мыслей» напоминает «*copiam*», которую Цицерон считал условием хорошей ораторской речи, и подает повод видеть здесь у Тургенева следы изучения им речей Цицерона, а особенно его трактата «*De oratore*», где основанием ораторского образования провозглашается изучение философии и где, полемизируя с аттицистами, Цицерон ставит в образец стиль речей Демосфена. Заслуживает внимания, что в самом романе Рудин назван «Демосфеном».



каждое слово, казалось, так и лилось прямо из души, пылало жаром убеждения, Рудин владел едва ли не высшей тайной языкой красноречия. Он умел, ударяя по одним струнам сердец, заставлять смутно звенеть и дрожать все другие. Иной слушатель, пожалуй, и не знал в точности, о чем шла речь; но грудь его высоко поднималась, какие-то завесы разверзались перед глазами, что-то лучезарное загоралось впереди... Самый звук его голоса, сосредоточенный и тихий, увеличивал обаяние; казалось, его устами говорили что-то высшее, для него самого неожиданное» (III гл.).

В этой прекрасной картине перечислены главные качества оратора высокого (демосфеновского) стиля: гладкая, не запинаящаяся, свободно льющаяся, ритмическая речь, особый звук голоса, умение очаровывать, увлекать слушателя, действуя на его чувство, умение убеждать, т. е. внушать свою мысль, не доказывая ее достаточными доводами, подобно философу.

Следует отметить также одну подробность: по словам автора, Рудин «умел и любил говорить», но «вести разговор было не по нем» (IV гл.). Но это значит, что Рудин не умел вести диалог, который основным методом своей философской деятельности, в явной оппозиции к софистам, выступавшим на общественных собраниях с пышными речами, сделал, как известно, философ Сократ. Рудин был мастером не диалога, а монолога, т. е. мастером того вида речи, которую Сократ приравнивал к речи мертвой книги, умеющей говорить только готовое, но не умеющей отвечать на вопросы читателя, возникающие в живом процессе мышления. Рудин или говорил сам, или вовсе не говорил, а только слушал («он умел также слушать»). Ему трудно было в одно и то же время и говорить свое и выслушивать чужое, чтобы дать на него ответ.

Это замечание Тургенева, что Рудин умел говорить, но не умел разговаривать, полно глубокого смысла. Разговор (диалог), как об этом свидетельствует префикс «раз», есть по сравнению с говорением (монологом) более высокая и сложная форма речи, подобно тому, как размышление есть более высокая форма духовной деятельности по сравнению с мышлением, рассуждение — по сравнению с суждением, разум по сравнению с умом. Не всякий умеющий прекрасно говорить умеет хорошо разговаривать, т. е. вести обыкновенную, простую, «сердечную» беседу, точно так же как не всякий, умеющий судить о вещи, может о ней рассуждать. Большим мастером разговора был, как известно, Жан-Жак Руссо, не умевший однако держаться в светском обществе и всегда избегавший его, за что и прослыл чудачком среди салонных ораторов — Гольбаха, Примма, Дидро. Не был оратором и Сократ, в беседах с которым, однако, находила истинное удовольствие сама подруга Перикла, Аспавия Милетская. Как видно, условие ведения разговора не тождественно с условием произнесения большой речи, раз способность к первому и способность ко второму не всегда встречаются вместе.

Действительно, одним из существенных условий успешности разговора, этого двустороннего процесса, является взаимное уважение разговаривающих, а это в свою очередь предполагает свободу, равенство, независимость собеседников¹. Когда участники беседы не чувствуют себя равными и свободными людьми, когда один, «не смея свое суждение иметь», не проявляет инициативы, не вносит в беседу своего вклада, «своих слов»², или когда другой, будучи гордо уверен в своем превосходстве, старается захватить в беседе первенство и затмить партнера, беседа подвигается вяло, скучно, ибо нет живого обмена мыслей и чувств, нет общения душ. Вести между собою беседу легко духовно свободным и независимым людям, и умение разговаривать³ есть признак той нравственной зре-

¹ Очень важное мнение по этому вопросу высказано Гегелем в «Лекциях по истории философии», которые едва ли могли быть неизвестными Тургеневу в момент написания «Рудина», ибо уже в 1836 г. эти «Лекции» имелись в напечатанном виде. Характеризуя философские диалоги Платона, как высокие образцы беседы, Гегель пишет: «Эти диалоги представляют собою уроки тонкого обращения, и мы в них видим светских людей. Светскость содержит в себе свидетельство почтения, выражение отдаваемого другим преимущества... Светский человек оставляет каждому человеку, с которым он разговаривает, полную свободу образа мысли и мнений, а также признает за ним полное право высказывания этих мнений. Таким образом он в своих противоположных высказываниях и возражениях явственно выражает отношение к ним, дает именно чувствовать, что он считает свои собственные выражения чем-то субъективным... При всей энергии высказывания светский человек всегда признает, что не надо говорить с видом оракула и не давать другому открывать рта. Но этот светский тон, господствующий в диалогах Платона, не есть смягчение своих мнений, чтобы щадить собеседника (это было бы неуважением к собеседнику! С. Д.), а представляет собою величайшую откровенность и прямодушность. И в этом именно прелесть платоновских диалогов». Следует сравнить с этим замечание Тургенева: «В спорах Рудин редко давал высказываться своему противнику». При всей своей светскости и «изящной учтивости», давшей повод т-ме Ласунской подумать о Рудине «C'est un homme comme il faut», Рудин был все еще недостаточно светский человек. Это не барин, а «бедный, нечиновный», незнатный человек (гл. XI), без прочного положения в обществе, поставленный в необходимость энергичной деятельностью отстаивать свое право на существование и искать себе меценатов среди богатых и сильных людей. От Рудина ведет прямая линия к Евгению Базарову и Марку Волохову, Подобно Гамлету Шекспира, Рудин «a dès airs de parvenu» (Тургенев, Сочин., XII, 330), и к нему неприменимы слова Некрасова, сказанные об Агарине, что его «Наследие богатых отцов освободило от малых трудов».

² «Тебе должно быть скучно со мною; ты мне говоришь все такое хорошее, а у меня своих слов нету», говорила горничная Настя своему жениху («Двор. Гнездо», гл. XXVI).

³ Как велико было это умение у Алексея Максимовича Горького, об этом хорошо рассказывает акад. С. Ольденбург: «Все, кому приходилось беседовать с Горьким, чувствовали, что он никогда не хотел их лишить слова, что-

лости, которой еще не было у софистов¹. Своим лаконичным мечанием о Рудине, что «вести разговор было не по нем», Тургенев бросил яркий луч света на характер Рудина и выявил корни его психики, его душевный склад, уровень его духовного развития. По существу своему, это замечание автора до некоторой степени сходится со свидетельством Лежнева, что у Рудина не было интимных друзей, что он «всячески старался покорить себе людей», что он держал себя оракулом, что он был «деспот в душе» и «нетерпим к чужой свободе».

Не меньшего внимания заслуживает и другое замечание автора, еще ближе определяющее, какова была природа того словесного мастерства, которым владел Рудин. Как известно, мастером слова именуется не только оратор, но и поэт. На этой почве часто возникает незаконное *qui pro quo*. Писарев, например, утверждал, что «Рудин поэт». Однако, в романе имеются места, противоречащие этому мнению. «*Vous êtes un poète*», говорит Рудину Дарья Михайловна (гл. III). Для читателя ясно, что писатель вложил эти слова в уста Дарьи Михайловны лишь для того, чтобы показать, что она ошибалась, что ей трудно было распознавать людей, и Рудин несколько не был поэтом. В самом деле, каким образом Дарья Михайловна, которая даже и «дочь свою, в сущности, не знает» (гл. XI) и «не понимает» (гл. V), могла сразу, при первой же встрече, постигнуть характер совершенно чужого ей человека и узнать, что поэтический дар составляет главную особенность его личности, его сущность (ибо поэтом можно ведь назвать только такого человека)? Всякий знает, как трудно заметить в человеке поэтическое дарование и как часто происходит на этой почве ошибка. Пушкин, например, долго мучился, прежде чем мог себе окончательно выяснить вопрос, действительно ли поэтом был Рылеев или нет, хотя Пушкин знал Рылеева несравненно лучше, чем Дарья Михайловна Рудина, и уж, конечно, превосходно понимал, что значит быть поэтом. Между тем Дарья Михайловна при первой же встрече с Рудиным признала его поэтом — на том лишь основании, что ей понравилось, как Рудин рассказал обществу, собравшемуся в гостинином зале ее усадьбы, одну скандинавскую легенду. Для лиц, знаю-

бы говорить самому... У Горького редкое умение заинтересовывать собеседника и тем самым сделать и его интересным». С. Олденбург, О Горьком и его работе на науку (Новый мир, 1932 г., кн. V, 15). Прибавим к этому, что, по наблюдениям психологов, дитя умеет говорить, но совершенно не умеет разговаривать: речь его эгоцентрична, не «социализирована».

¹ Следует отметить, что на связь между способностью и разговору и духовной зрелостью человека могло навести Тургенева и стихотворение Лермонтова «Любил и я в былые годы», где «тихий разговор» выступает как один из моментов духовно-зрелой жизни, отличной от периода «невинности души», т. е. периода юности, когда поэту более нравился «оглушающий язык» романтических страстей, язык мало естественный, ходульный, пышный, лишенный простоты реализма.



щих Тургенева, вполне ясно, что по его мнению не следовало называть человека поэтом за то лишь, что он умеет интересно жить рассказ, сочиненный другими, ибо Тургенев придерживался того взгляда, что поэтом называется тот, кто сам творит, сам сочиняет, сам выдумывает (для чего прежде всего требуется способность воображения,¹ фантазии, и недостаточно одной лишь памяти), а не тот, кто лишь излагает или передает сочиненное другими (для чего прежде всего требуется, конечно, память, а не творческое воображение). Следовательно, Дарья Михайловна, по представлению автора, извратила содержание слова «поэт», приложив его к Рудину. Постолюк и фраза «Vous êtes un poète», вложенная автором в уста Дарьи Михайловны, доказывает не то, что для Тургенева Рудин был поэт, а скорее то, что Дарья Михайловна была светская дама, не очень заботящаяся о правильном и точном применении употребляемых ею слов². В отношении же Рудина эта фраза доказывает только то, что Рудин не был поэтом, раз поэтом его называет такое лицо. Правда, Тургенев там же добавляет: «Все с ней внутренне согласилось — все, исключая Пигасова» (т. е. все общество, кроме Пигасова, согласилось с тем, что Рудин — поэт). Но этим добавлением автор только описывает душевное состояние присутствующих и то сильное впечатление, которое на них произвел Рудин, но автор совсем при этом не думает, что общество составило правильное мнение о Рудине. Слова Дарьи Михайловны «Vous êtes un poète» так же мало доказывают, что Рудин был поэтом, как и слова Волынцева, сказанные о Рудине, «Я его, проклятого философа, как куропатку застрелю» — доказывает, что Рудин был философом.

¹ Что по мнению Тургенева без воображения и выдумки не может быть никакой поэзии, это подтверждается, между прочим, известным отзывом Тургенева о беллетристах 60-х годов: «Способности нельзя отрицать во всех этих Слепцовых, Решетниковых, Успенских и т. д. Но где же вымысел, сила воображения, выдумка где? Они ничего выдумать не могут и, пожалуй, даже радуются этому: этак мы, полагают они, ближе к правде». Первое собрание писем И. С. Тургенева, 129. По мысли Тургенева, отказываясь от выдумки, Решетников и другие не приближались, а отдалялись от правды поэтического искусства.

² Вообще Дарья Михайловна редко не ошибается в своих высказываниях. Выше мы видели, как она признала Рудина человеком „Comme il faut“, тогда как этого именно и нельзя было сказать о Рудине без нарушения точного значения термина „Comme il faut“. Другой раз Дарья Михайловна восхищается умением Рудина правильно определять людей: „Vous gravez comme avec un burin“, говорит она Рудину (гл. IV). Между тем беда Рудина заключалась в том, что он не умел точно и правильно определять предметы, ибо определял их по-книжному. „Он никого не убьет одним словом“, „Эпиграммы его никогда не бывают метки“, „Он не знает людей и их слабых струн“ — говорит Печорин о Грушницком у Лермонтова. Но то же самое можно бы было сказать о Рудине, если бы только он сочинял эпиграммы.

С этим выводом согласуется и основная мысль того места романа, где Рудин представлен, как слабый рассказчик: «Рудин не умел рассказывать. Рассказывал он не совсем удачно. В описаниях его недоставало красок. Он не умел смешить» (III глава). Но это значит, что Рудин был лишен юмора, проникновение которого в sentimentalный роман можно рассматривать, как один из симптомов начавшегося отхода европейской литературы от ходульного классицизма и склонения ее в сторону реализма. Правда, автор не добавляет там же, что Рудину недоставало также непосредственного (интуитивного) знания законов реальной действительности, которое является главным условием интересного ведения рассказа и, по мнению Фридриха Энгельса,¹ необходимо всякому эпическому поэту. Но что Тургенев не упускал из виду этой слабости Рудина, доказывается другими местами романа, где вполне ясно сказано, что Рудину недоставало знания действительности, ибо он смотрел на все сквозь туманные очки книжных теорий. Говоря иначе, Рудин, по представлению автора, не умел хорошо рассказывать вследствие той причины, что ему недоставало непосредственного (интуитивного) знания законов действительности. Едва ли нужно доказывать, что такое представление о Рудине находилось в полном соответствии с мировоззрением Тургенева, как верного ученика Пушкина и Гоголя, как писателя реалистической школы, целью которой было правильное изображение действительности. Таким образом то исключительное искусство слова, которым владел Рудин, было не поэтическое, а ораторское искусство.

Не владея ни большой способностью вести дружеский разговор, ни способностью хорошо рассказывать, Рудин обладал необыкновенным умением вести спор. Можно сказать, что Рудин опасный противник в споре, опасный полемист, диспутант, которого, пожалуй, не многим превосходили разные *doctores invincibiles* средневековья, весьма склонного к диалектическим турнирам. Опасен же Рудин в споре тем, что он, по существу говоря, не очень лойялен, не очень разборчив на средства в этом тонком деле. «Как вы дурно спорите, Африкан Семеныч!» — сказала Дарья Михайловна Пигасову (гл. III). Но и Рудин, в сущности говоря, спорит не вполне безукоризненно, чего автор, конечно, не мог не заметить, будучи, вслед за Лермонтовым,² очень внимателен к вопросу о том, как

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стр. 126, ГИЗ, 1929.

² В „Герое нашего времени“ Печорин говорит о Грушницком: „Спорить с ним я никогда не мог. Он не отвечает на ваши возражения, он вас не слушает. Только что вы остановитесь, он начинает длинную тираду, повидимому имеющую какую-то связь с тем, что вы высказали, но которая на самом деле есть продолжение его собственной мысли“. В этой характеристике Грушницкого предугаданы некоторые черты спорящего Рудина. Ни тот, ни другой не интересуются мнениями противника, и не это о противника хотят они поднять на новую ступень понимания вопроса, а лишь высказывают свои мнения.

ния истины. Лишь в таком виде мог представлять себе философскую мысль ученик Вердера Тургенев, отталкиваясь от того понимания философии, которое пользовалось популярностью в XVIII в. и по которому «философ» и «просветитель» (т. е. пропагандист чужих готовых мнений) были синонимами.

В отличие от философа, Рудин не сам создает свои мысли, но заимствует их от других в готовом виде: «мысли его рождались не в его голове, он брал их у других», говорится в романе (VI гл.). Можно сказать, что мысли Рудина своего рода догмы, а сам Рудин догматик, хотя на словах Рудин и против догматизма. Как всякой догме, мыслям этим неоставалось подвижности, гибкости, текучести, жизни. На мыслях Рудина не лежал отпечаток живой личности Рудина («он говорил не свое»), в них не проявлялась духовная физиономия Рудина, его характер, его «я». В мыслях Рудина не было рудинского «я мыслю,—я, а не кто-нибудь другой», т. е. не было того, что составляет условие возможности всякой живой, оригинальной, самобытной мысли. Мыслям Рудина неоставалось оригинальности, самобытности, неоставалось гениальности, ибо нет гениальности там, где нет самобытности¹. Поэтому Басистов совершил ошибку, когда он в порыве восторга воскликнул: «Рудин — гениальная натура» (XII гл.). Этим восклицанием Басистова автор, конечно, хотел не доказать гениальность Рудина, а показать юношескую пылкость Басистова — пылкость, которая нередко служит причиной гипербол и разных иных ошибок в суждении.

«Гениальность в нем, пожалуй, есть, а натура... В том то и вся его беда, что натуры-то собственно в нем нет» — так в романе возражает Лежнев на восклицание Басистова. Для читателя, который знает Тургенева, ясно, что и Лежнев, по мнению автора, был здесь не совсем прав, ибо, хотя Лежнев и понял, что Рудину неоставалось натуры, но вследствие отсутствия у него достаточного философского образования («я плохо философию понимаю», говорит о себе сам Лежнев), он, Лежнев, не знал того, что прекрасно, конечно, знал писатель «натуральной школы» Тургенев, а именно, что там, где нет натуры, не может быть и гениальности, так как гениальное и натуральное, по существу, одно и то же², и ничто из того, что лишено

¹ Сопоставим с этим слова „Гамлета Штировского уезда“. „Что мне в том, что ты много знаешь... да своего-то, особенного, собственного, у тебя ничего нету! Одним складочным местом общих мест на свете больше, да какое кому до этого удовольствие? Нет, ты будь хоть глуп, да по-своему! Запах свой имей, свой собственный запах, вот что!.. Всякий живой человек оригинал, да я то в их число не попал“. Это место свидетельствует о том, как глупо выикал Тургенев в философию знания.

² Слово „гений“ происходит от латинского „gigno“, что значит „рождаю“, „произвожу“: гений есть то, что рождает, производит новое. Слово „натура“ происходит от латинского „nascor“, что значит „рождаюсь“. Натура есть то, что вечно рождает новое. Натура есть природа.

натуральности, естественности, простоты, что отзывается подделкой, фальшью, искусственностью, ходульностью, напыщенностью, глянцевитостью (наподобие повестей Марлинского, трагедий Кукольника и стихотворений Бенедиктова), не может быть гениальным. Таким образом, если восклицанием Басистова «Рудин — гениальная натура» Тургенев искусно выявил восторженность юного Басистова, то возражением Лежнева «Гениальность в нем, пожалуй, есть» — Тургенев не менее искусно выявил отсутствие у Лежнева достаточного философского образования. И в том, и в другом случае Тургенев обнаружил величайшую точность движений своего пера, великое умение «рисовать беглыми, едва заметными штрихами»¹.

Будучи заимствованы у других в готовом виде, мысли Рудина логически не вытекают ни из личности Рудина, ни из той реальной действительности, в кругу которой он вращался. Поэтому мысли эти не находились в достаточном для их практического применения соответствии ни с характером Рудина, ни с окружавшею его средою. Правда, Рудин человек образованный, начитанный: довольно он на своем веку перечитал книг, и читал преимущественно книги философского содержания (гл. VI). И все же Рудин «не очень был сведущ»: он не знал фактов действительности, не имел правильных представлений о реальной жизни, не знал той страны, где родился и жил, не знал России (гл. XII). Охваченный страстью все определять, всему давать философские названия, вычитанные из книг, все «пришпиливать словом, как бабочку булавкою» (гл. VI), т. е. все подводить под установленные понятия, все втискивать в готовые формулы, в заимствованную готовую теорию, — Рудин на деле не умел точно и правильно определять предмет, ибо определял он его по-книжному, подобно тем «молодым философам» из кружка Станкевича,² антифилософскую наивность которых добродушно осмеял Герцен в «Былом и Думах». Вспомним это место из сочинения Герцена, ибо оно служит прекрасным комментарием к роману Тургенева.

«Молодые философы наши», писал Герцен, «испортили себе не одни фразы, но и понимание: отношение к жизни и действительности сделалось школьное, книжное. Это было то ученое³ понимание простых вещей, над которым так гениально смеялся Гете, в своем разговоре Мефистофеля со студентом. Все в самом деле непосредственное, всякое простое чувство было возводимо в отвлеченные категории⁴ и возвращалось оттуда без капли живой крови, бледной алгебраической тенью⁴. Во всем этом была своего рода наив-

¹ Д. Н. Овсяннико-Куликовский, И. С. Тургенев, 83.

² Т. е. книжное.

³ Т. е. подводилось под категорию, под общее понятие, обозначалось или называлось именем той или иной категории.

⁴ Т. е. подведение вещи под категорию отнимало у вещи в глазах говорящего полноту реальности и превращало ее в бесплотную схему.

ность¹... Человек, который шел гулять в Сокольники, шел для того, чтобы отдаваться пантеистическому чувству своего единства с космосом². И если ему попадался по дороге какой-нибудь солдат под хмельком или баба, вступающая в разговор, философ не просто говорил с ними, но определял субстанцию народную в ее непосредственном и случайном явлении³. Самая слеза, навертывавшаяся на веках, была строго отнесена к своему порядку: «к гемюту» или «к трагическому в сердце»⁴.

Рудину тоже была присуща эта особенность, которая так остроумно описана у Герцена, и на языке Гегеля называлась «рефлекти-

¹ Наивность логически несовместима с философией, ибо сущность философии состоит в преодолении наивности.

² Т. е., идущий гулять говорил о себе не просто и общепонятно, что он идет гулять, а говорил, что он идет „отдаваться пантеистическому чувству единства с космосом“, т. е. говорил книжным, вычурным, приподнятым, „птичьим“, а не обыкновенным человеческим языком, и выходило очень смешно. Таким же приподнятым и книжным языком пользовался Грушницкий у Лермонтова, когда он, собираясь ехать на Кавказ, чтобы поступить там на службу, как это делали очень многие, становился на ходули, заимствованные из модных романов, и, придав себе вид романтического героя, окруженного тайнами, „говорил с мрачным видом какой-нибудь хорошенькой соседке, что он едет не так, просто служить, но что ищет смерти... и так далее“. Грушницкий подделывался под язык романтиков, а „молодые философы“ Герцена подделывались под язык философов. Грушницкий мнил себя романтическим героем, не будучи им на деле, а „молодые философы“ тоже лишь мнили себя философами, но не были ими на деле: то, чем они были, не совпадало с тем, чем они хотели казаться. Всем им недоставало простоты, естественности, правды, и призыв к этой правде и естественности слышен как у Герцена, так и у Лермонтова; этого требовала и эпоха сороковых годов.

³ Т. е., о своем разговоре с пьяным солдатом „молодой философ“ думал, что это не просто разговор с пьяным солдатом, а „определение субстанции народной в ее непосредственном и случайном явлении“, ибо солдат на жаргоне этого „философа“ был не просто солдат, как это думают обыкновенные люди т. е. люди „здорового смысла“, а „случайное“ и „непосредственно“ воспринимаемое явление „народной субстанции“, которая сама по себе не подлежит непосредственному восприятию.

⁴ Т. е., навернувшиеся на глаза слезы „философ“ подводил под категорию „гемюта“, определяя их по-книжному, как явление „гемюта“ или явление „трагического в сердце“. (Герцен, „Былое и думы“, 1947, стр. 217). Осмеивая страсть „молодых философов“ все определять по-ученому, всему давать ученые, необычные названия, Герцен однако не добавил того, что следовало бы для полноты картины добавить, а именно—не сказал, что эта страсть к „птичьему языку“, порывая с традиционной формой мышления, именуемой „здоровым смыслом“, была подготовительной ступенью к философии, хотя и не была еще философией в настоящем смысле слова. Тургенев отнесся к Рудину более объективно.

рующим резонированием»¹. Он тоже всякое простое чувство по-бил «возводить в отвлеченную категорию», т. е. подводит под понятие, вычитанное им из книг. Так, например, Рудин «возвел в отвлеченную категорию» самое обыкновенное для той эпохи романтическое приключение² молодого студента Лежнева и этим сбил бедного Лежнева с толку. И не одну только любовь, но и все вообще явления жизни Рудин старался «возвести в отвлеченную категорию», т. е. для всех явлений жизни он подыскивал ученое определение, книжное название. Не напрасно ведь Пигасов сказал о Рудине (гл. VI): «ты чихнешь,— он тебе сейчас станет доказывать, почему ты именно чихнул, а не кашлянул» (т. е. станет доказывать, почему это явление есть именно чихание, а не что-нибудь другое, почему оно подходит под категорию чихания, а не кашляния). Говоря иначе, особенность умственного склада Рудина заключалась в том, что он искал не реальную причину, вызвавшую факт чихания, а ту логическую категорию (т. е. то понятие, имя, название), под которую этот факт подходит и следует подвести. Ум его был направлен на искание не порождающих причин явления (таков ум физика в широком смысле этого слова, ум человека после-гуманистической культуры), а того, как нужно явление называть, какое имя подобает явлению, что именно такое есть это явление, какова его суть, его «сущность». Ум Рудина ищет сущность явлений (таков ум «метифизика»³, ум человека до-гуманистической культуры). Он не объясняет явления (ибо объяснить явление значит указать его реальную причину), а лишь определяет его (т. е. указывает понятие или категорию, под которую явление подпадает), и поэтому знание Рудина есть не реальное, не действительное, а скорее словесное, вербальное, кажущееся знание, как и знание софистов в представлении Платона и Аристотеля, или как то самое школьное знание, которое Мефистофель иронически рекомендует ученику в «Фаусте» Гете:

¹ Гегель, Лекции по истории философии, I, 18, 20. Рефлектирующее резонирование есть, по Гегелю, подведение любого предмета под „точку зрения“. Способность к такому подведению есть достояние всякого образованного человека, в том числе и софистов, ибо „софисты были очень образованны“— добавляет Гегель.

² Нечто подобное, по рассказу Герцена, приключилось с В. П. Боткиным. Былое и думы, 268 сл.

³ Ум Рудина можно назвать умом „метафизика“, ибо это ум абстрактный отвлеченный, книжный, т. е. тот тип ума, недостатки которого вслед за Рабле осмеивал Мольер в „Мнимом больном“, влагая в уста медикуса знаменитую фразу: „Opium facit dormire, quia in eo est vis dormitiva“. Нас не должно смущать, что у гегелианца Рудина был ум метафизика, а не диалектика, ибо одно дело словесное признание диалектики, а другое дело действительное умение быть диалектиком. Прекрасной иллюстрацией этого служит Герцен: на словах Герцен превозносил диалектику, называя философию Гегеля „алгеброй революции“, но на деле Герцен не вполне сумел стать диалектиком, ибо его социализм был в оценке Маркса метафизикой, утопиею.

„Im ganzen haltet euch an Worte...
Mit Worten lässt sich trefflich streiten.
Mit Worten ein System bereiten“.



Подобно «молодым философам», о которых говорит Герцен, и Рудин для каждого явления реальной действительности подыскивал название («категирию»), заимствованное из книги, не умея свободно, от себя, создавать эти названия (т. е. не обладая качеством, которым был в высокой мере одарен библейский Адам, воплощение наиболее типических черт человека, т. е. человек, как таковой) и будучи заранее убежден, что в книгах даны правильные названия всех вещей. Рудин практически не дошел еще до мысли шекспировского Гамлета (человека после-гуманистической формации, по существу), что много есть в мире такого, чего еще никто не вписал в книгу и до чего еще не додумался ни один мудрец. Свободно относясь к так называемому здравому смыслу и не подчиняясь влиянию мнений толпы, Рудин не достиг еще той ступени духовного развития, на которой человек обретает свободу мысли, оставив за собой стадию слепого, рабского, наивного преклонения перед авторитетом книги, школы, кружка¹, т. е. не обрел еще полной духовной свободы, не достиг ступени адогматического или подлинно философского мышления, переход к которому так волнующе-прекрасно описан у Бэкона в учении об идолах и у Декарта в учении о методическом сомнении.

Судя об явлениях жизни по-ученому (т. е. отвлеченно, недидактически), подыскивая для каждого предмета слово, заимствованное из книги, Рудин не очень заботится о точном соответствии между ними. Говоря иначе, Рудин мог судить о предметах (т. е. давать им готовые названия),² но рассуждать о них (т. е. судить о том, основательно ли дается предмету название) он менее умен³, а поэтому и суждения его об явлениях жизни были лишены точности:

¹ Очень важно, что Рудин не понимает еще отрицательных сторон кружковщины и этим невыгодно отличается от Гамлета Шигровского уезда, который восстает против кружка за то, что он поработает человека, отрывает его от реальной жизни. По мнению Тургенева, человек кружка не полный, а ущербный, узкий, ограниченный человек, т. е., говоря языком Бэкона, человек «пещеры», не достигший еще уровня философии.

² Судить о предмете—значит сказать, что же именно есть этот предмет: «Жучка есть собака»—вот образец суждения. Здесь реальный предмет Жучка подводится под понятие или под категорию собаки.

³ Способность суждения или подведения предмета под понятие есть способность понимания. Она ниже философского ума, начинающегося лишь со способности рассуждения, т. е. умения соединять суждения для получения вывода, нового суждения. Рассуждение есть суждение о суждениях, т. е. потенцированное суждение.



находясь в плену у книжных слов, Рудин не знал жизни¹, не имел у ней правильного представления. Отсюда и произошли многие неудачи Рудина, и ни одного дела, за которое он брался, Рудин не умел довести до конца. «Слова, все слова! Дел не было» — с горечью говорит сам же Рудин (эпилог). Однажды он, не будучи агрономом, задумал рационализировать хозяйство какого-то помещика, накупив для этой цели множество агрономических книг; но ничего из этого не вышло. В другой раз, не будучи инженером, он вознамерился сделать какую-то реку судоходной: но и это предприятие, по грандиозности своего замысла достойное Фауста, окончилось полным провалом. В третий раз, «срезавшись на всех пунктах», Рудин захотел реформировать порядки одной гимназии (куда он попал учителем словесности), не учтя того, что эта гимназия была бюрократическим учреждением, где каждая мелочь строго регламентирована начальством и подлежит изменению только по распоряжению свыше; дело кончилось тем, что Рудина сослали в деревню.

Ближайшей причиной всех этих неудач было то, что Рудин не умел сопригать своих идеалов с реальными возможностями², а это, в свою очередь, было следствием того, что Рудин не знал окружающей жизни и ее реальных возможностей. Как мысли его о жизни, так и идеалы его были в готовом виде взяты из книг и находились в несоответствии с реально данной жизнью, а потому не могли быть с ней сопряжены. Уже перед Пьером Безуховым сквозь сон начинало мерцать смутное сознание той истины, что «сопригать надо». Но чтобы сопрягать, нужно было точно знать сопрягаемое.

Рудин напоминает в этом отношении героя рассказа «Гамлет Шигровского уезда», безвестного Василия Васильевича, жалующегося на полученное им в Германии философское образование, которое вместо того, чтобы помочь ему разобраться в окружающей действительности, отдалило его от нее, стало стеною между ним и реальным миром, затемнило понимание жизни и сбilo с толку. «Какую пользу мог я извлечь из Энциклопедии Гегеля!» — восклицает Василий Васильевич: «Что общего между этой Энциклопедией и русской жизнью? И как прикажете применить ее к нашему быту; да не ее одну, Энциклопедию, а вообще немецкую философию... скажу более, науку?». Как видим, «Гамлет» доходит здесь до отрицания не одного только Гегеля, и даже не одной только немецкой фи-

¹ Рудину недоставало способности к самостоятельному познанию действительности, способности познать то, чего еще (говоря словами «Гамлета Шигровского уезда») «никто не вписал в книгу». Ему необходимо было, чтобы кто-нибудь другой, наблюдая, изучил действительность и свел непосредственные знания о ней к небольшому числу легко запоминаемых общих положений и подал ему эту сводку, эти готовые выводы. Но Рудин не умел самостоятельно делать выводы из фактов действительности, не умел синтезировать данные суждения о действительности, т. е. не умел расширять знание. Вот это и значит, что у Рудина был ум «метафизика».

² Н. Г. Чернышевский писал: «У Рудина не было умения взяться с надлежащей стороны за дело» («Заметка о журналах»).

лософии, но вообще всякой науки, всякого теоретического знания и на сочувствие Тургенева такой озлобленной скептицизм, легко переходящий в обскурантизм, рассчитывать не мог (вспомним отношение Тургенева к Пигасову). Но интересно отметить, что жалоб на недостатки своего образования, на свое незнание жизни у Рудина не находим. Напротив, Рудин даже гордится своими знаниями: «Сведений у меня довольно», говорит он Лежневу (эпилог), считая свои книжные познания сведениями. И это может быть квалифицировано лишь как отсутствие достаточно развитого самопознания: в Рудине меньше самопознания (этого сократовского элемента духовной жизни), чем в невзрачном Василии Васильевиче, и последний, как это, быть может, ни парадоксально, ближе, чем Рудин, стоит к философии и лучше понимает как свою жизнь, так и окружающий мир.

Ни себя самого, ни окружающего мира Рудин, по существу говоря, не знает. Вместо того, чтобы понимать свою судьбу и этим пониманием преодолеть ее, стать над нею, как это полагается философу, мыслителю (уже Радищев указывал на это), Рудин только боится судьбы, гипостазируя ее чуть ли не с суеверием наивных людей.

«Что мешает мне жить и действовать как другие? Едва успел я войти в определенное положение, остановиться на известной точке, судьба так и сопрет меня с нее долой... я стал бояться ее, моей судьбы... Отчего все это? Разреши мне эту загадку!»—так в эпилоге романа говорит Рудин Лежневу, выдавая этим самым свою беспомощность в трудном деле самопознания¹ и наглядно доказывая, как далеко отстоит он от философии. И вот Лежневу, человеку постороннему, приходится разрешать загадку жизни Рудина и разъяснять Рудину его же самого. Гамлет Щигровского уезда был в этом отношении мудрее Рудина: он лучше знал себя, его мысли о себе находились в большем соответствии с его личностью, лучше отражали его характер и были более самобытны, более оригинальны, чем мысли Рудина о себе.

Главным источником, откуда Рудин черпал свои мысли, свои мнения о мире и о себе, была та же немецкая литература, те же сочинения Гегеля и Гете, на которых воспитывался Гамлет Щигровского уезда. Но, не будучи философом, Рудин не умел вполне освоить заимствованные извне идеи, переработать их и привести в соответствие с реальной жизнью. Он мог еще при помощи этих заимствованных идей так или иначе судить об явлениях действительности (т. е. умел в качестве предиката прилагать к этим явлениям заимствованные идеи, умел называть явления жизни общими именами или, говоря словами Герцена, возводить эти явления в заимствованные извне категории), но он не умел судить о самих заимстvue-

¹ Это обстоятельство доказывает, что в эпилоге романа Тургенев не отказался от критики своего героя, и, следовательно, нет противоречия между эпилогом и главной частью романа.

ных идеях, не умел критически отнестись к ним, и правильно оценить, насколько они соответствуют данной ему реальной действительности.

Конечно, к Рудину нельзя приложить слов, сказанных Некрасовым об Агарине, герое поэмы «Саша», написанной, кажется, не без влияния рассматриваемого нами Тургеневского романа,¹ а именно:

„Что ему книжка последняя скажет,
То на душе его сверху и ляжет“.

Но все же Рудин не был достаточно инициативен в освоении читаемых книг; он слишком им доверял, слишком мало был к ним критичен.

Вот в этом избытке доверия к книгам, в этом недостатке критики, недостатке элементов спасительного сомнения и заключалась слабость Рудина, а не в том, что у него было слишком мало наивной веры и слишком много критицизма (как это пишут иногда). Говоря иначе, главная слабость Рудина состояла в том, что он не сумел до конца преодолеть наивность, т. е. не сумел стать философом, мыслителем, который, зная цену книгам, никогда бы не отважился, подобно Рудину, на приложение к действительной жизни только что наспех из книг вычитанных мнений.

Итак, не вследствие отсутствия наивной веры отстывает Рудин от образа философа, а скорее вследствие противоположного этому качества (т. е. вследствие недостатка сомнения, критики). Порвав с так называемым «здравым смыслом», которым живут наивные люди, Рудин не смог пробиться к философии, к ее диалектике (которую Маркс называл «оружием критики») и прочно утвердился на той ступени существования, где поведение человека определяется не обычаем, не традиционными нравами, не тем, «что скажет Марья Алексеевна», а его же собственным мнением, его же мыслью, его самостоятельным суждением. В этом и заключалась слабость софистов перед судом философа Сократа и слабость французских просветителей перед судом философа Канта. И тем, и другим недоставало способности самоопределения, недоставало умения быть свободными по крайней мере в своих мыслях, хотя все они жаловались на тяжесть духовного рабства. И никто более Тургенева, автора романа «Дым», не мог быть чутким к подобным явлениям.

Это бросает новый свет на то обстоятельство, что между словами Рудина и его делами, между мыслями Рудина и его характером не было согласия. И хотя Рудин никогда не падал до молчалинской низости, когда слова расходятся с мыслями, но в жизни Рудина немало было случаев, когда его образ действия не находился в согласии с его речами.

Будучи «весь погружен в германскую поэзию, в германский романтический и философский мир» (гл. VI), Рудин проповедовал

¹ И. С. Тургенев, Сочинения, II, 1933, стр. 296.



романтическую идею, что человек должен повиноваться сердцу, а не предписаниям сухого рассудка. «Следуйте всегда внушениям своего сердца, не подчиняясь ни своему, ни чужому уму», пишет Рудин Наталье Алексеевне (гл. XI). Между тем сам Рудин плохо выполнял это правило и жил не столько сердцем, чувством, сколько головою, умом, рассудком, как будто он был последователем не «разумной» философии Гегеля, а «рассудочной» философии Бентама или Гельвеция, т. е. философии «рефлектирующего рассудка». Вспомним его визит к Волынцеву, предпринятый под давлением абстрактной мысли, что между порядочными людьми не должно быть недопониманий. От гегельянца Рудина всего лишь один шаг к людям рассудочной утилитаристической философии—к Лопухову, Кирсанову, Базарову, которые, отбросив Гегеля не только фактически, но и формально, нашли более соответствующую своему характеру философию, учившую сводить нравственность людей к арифметике ощущений.

Сердце и чувство занимают мало места в духовном существовании Рудина, зато рассудку принадлежит там так много места, что, по ядовитому замечанию Пигасова, Рудина, «как китайского болванчика, постоянно перевешивала голова» (гл. IX). Если о философе Покорском нельзя не сказать, что он гармоническая, цельная личность, то о Рудине следует сказать, что он дисгармоническое, искусственное, раздвоенное существо, хотя на словах он проповедует естественность, гармонию, простоту.

Причина всех этих бедствий, по концепции романиста, не в том, что Рудин был философом, мыслителем, а в том, что он, перешагнув наивность «здравого смысла», охотно верящего показаниям чувств, но не будучи в силах стать философом, мыслителем, диалектиком, остался только знатоком философских теорий. Одно ведь дело философ, а другое — знаток философских теорий. Всякий профессор философии ex officio есть знаток философских теорий, но не всякий профессор философии есть философ. С другой стороны, бывали случаи в истории, когда философы избегали должности профессора философии. Сенека называл профессоров философии «кафедральными философами» и сам, конечно, не согласился бы стать одним из них. Спиноза отказался от философской кафедры из опасения потерять право на свободу мысли, которую ценил выше житейских благ, доставляемых должностью профессора, а Маркс университетской кафедре предпочел карьеру журналиста. Бюрократизму пресловутого «прусского духа» следует приписать не в малой мере то прискорбное обстоятельство, что понятие философа затемнилось в западно-европейском сознании последних двух столетий, слившись с понятием профессора философии, а катедер-философия вытеснила подлинную философию. Едва ли Тургенев мог сочувствовать этому явлению: во-первых, как «неисправимый либерал», а во-вторых, как человек, прошедший философскую школу и прекрасно знавший ту истину, что вся история фило-

софской мысли есть борьба философии за свою
самость и отстаивание ею своей сущности
смешения с тем, что имеет лишь видимость фи-
лософии, не будучи ею на самом деле. Еще Гера-
клит предостерегал от смешения философа с ученым знатоком раз-
ных теорий, говоря: «многоученость уму не научает». А Аристотель
называл эту многоученость, которою так гордились софисты, «мни-
мую мудростью», *φανορένη σοφία*. Вот эта многоученость, эта *φανορένη σοφία*, а не философия — вот что было присуще Рудину,
и не философом, не мыслителем, не диалектиком, не мастером но-
вых, оригинальных, самобытных учений, выступает он в романе Тур-
генева, а человеком, много учившимся, много читавшим, знавшим
много разных философских теорий и умевшим распространять их
вокруг себя, умевшим передавать эти теории другим и тем самым
расширять их умственный горизонт. Иначе говоря, Рудин был ма-
стером того большого дела, которое составляет сущность профес-
сиональной деятельности пропагандиста, оратора, учителя, просве-
тителя. И если бы в России эпохи Николая I для ораторов, пропа-
гандистов и учителей существовало достаточно широкое поле де-
ятельности¹, если бы работа людей этих профессий не была подав-
ляема деспотизмом царского самодержавия, которое не терпело и
тени гражданской свободы и всякое движение в обществе ставило
под свой гнусный, удушающий контроль,— тогда жизнь Рудина,
вероятно, сложилась бы очень счастливо.

На самом же деле Рудин не находит в своем отечестве удо-
влетворения и после многих неудач, описанных в романе с боль-
шим сочувствием к злоключениям Рудина, гибнет эмигрантом на
чужбине, как «лишний человек», якобы совершенно ненужный для
своей родины.

«Рудин умирает великоленно», говорил Писарев². И, действи-
тельно, мы не можем не считать великолепную смерть на баррикаде

¹ Рудин начинал, но не кончал ни одной статьи. Так, например, он соби-
рался написать статью „О трагическом в жизни и искусстве“. Но Рудин не
написал этой статьи—не по той причине, что был по-барски ленив, а по той,
что вследствие отсталости общества и ограниченности его духовных интересов
не было перспектив ее напечатания. Писать же для себя Рудин не мог, ибо это
требовало от него слишком много самоотверженности, слишком много беско-
рыстной любви к знанию, которой у Рудина не могло быть по условиям его
существования. Правда, Лежнев называет Рудина человеком ленивым: „ленив,
мало сведущ“, говорит он о Рудине. Но это нужно понимать так, что лень
характеризовала Рудина лишь в мышлении, а не в поступках, не в поведении.
По словам того же Лежнева, Рудин был „политическая натура“, т. е. человек
предприимчивый, деятельный, не инертный. В мышлении же он был ленив в
том смысле, что успокаивался на вычитанных мнениях, не искал с достаточной
энергией своих мнений, своих мыслей о мире, т. е. не был философом. Это—та
самая лень или косность мышления, которая присуща „метафизику“ и
против которой восставали в Германии Фейербах, а у нас в России Чернышевский.

² Д. Писарев, Собр. сочин., I, стр. 464.



в борьбе за народ. Но мы обязаны прислушаться и к мнению автора¹. Едва ли можно отрицать, что в оценке Тургенева (что ярую все же следует отличать от нашей оценки) смерть Рудина была смертью, лишенную достаточного нравственного оправдания, чем то в роде замаскированного самоубийства, вызывающего скорее чувство жалости к Рудину, чем чувство восторга и преклонения перед его личностью. Это не смерть героя, которая, по словам Маркса², «подобна закату солнца», предвещающему наступление нового дня. Но это и не смерть философа Сократа, свободно отдавшего свою жизнь за идею и тем сообщившего идее жизнь. Смерть Рудина была, по концепции романа, скорее смертью вынужденною, насильственно навязанною обстоятельствами, смертью, избранною только потому, что не оставалось более никакого иного выбора. Рудин умер не в духовной свободе, ибо умер он за дело, в которое не верил, умер как бы в подтверждение слов, сказанных им некогда в письме к Наталье: «Я кончу тем, что пожертвую собою за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду».

Автор очень ясно дает видеть читателю, что Рудину чужды были парижские рабочие, которые в июне 1848 г. устроили восстание — однако не во имя каких-нибудь широких, общечеловеческих идеалов, близких душе Рудина, а для удовлетворения узко-групповых, экономических своих интересов (только так мог относиться к этому восстанию Тургенев, не признававший целесообразности революционных методов действия³ и называвший себя постепеновцем, «либералом старого покроя, ожидающим реформ только свыше»). С другой стороны, сам Рудин был настолько чужд для этих повстанцев, что они считали его не русским, а «le Polonais», что, конечно, было (по невысказанному мнению автора) горькой обидою для национальной личности Рудина. Чем умирать такую сиротливою смертью эмигранта на далекой очень чужбине, достойнее было бы жить безвестной и скромной жизнью у себя на родине, принося своим соотечественникам вполне реальную пользу, — и философ (не по трусости, а вследствие духовного мужества и умения диалектически разбираться в вопросах жизни) предпочел бы последнюю альтернативу. Но Рудин не был философом, не был диалектиком,

¹ Ополчившись на „близорукую либеральную критику“, в состав которой он включил и критику, принадлежащую Н. А. Добролюбову, известный реакционер и нововременовец В. П. Буренин писал относительно эпизода романа „Рудин“: „Не было никакой художественной необходимости сочетать теоретичность с такой презренно-жалостной судьбой“ (См. В. Буренин, Литературная деятельность Тургенева, 1884 г., стр. 94—99). Можно не во всем соглашаться с Тургеневым, но подобно Буренину ставить под вопросом „художественную необходимость“ событий в романе „Рудин“ нет никаких серьезных оснований.

² Сочинения, I, 464.

³ По словам В. И. Ленина, „Тургенева тянуло к умеренной, монархической и дворянской конституции... ему претил мужицкий демократизм Добролюбова и Чернышевского“. Ленин, Соч., изд. 4, т. 27. с. 244.

хотя и был искусным спорщиком. Таков смысл романа с точки зрения его автора.



5.

Как жизнь Рудина, так и смерть его служит доказательством того положения, что Рудин не философ, не мыслитель, не мастер производства новых идей, а просвещенный человек, оратор, пропагандист чужих, не им выработанных идей. Но этот пропагандист и оратор, не будучи философом, делал очень нужное для своей родины дело и, по представлению автора, совершенно не был лишним человеком, хотя многие считали его бесполезным и лишним¹. Рудин был тем более нужен для своей страны, чем меньше в обществе было людей, считавших его нужным человеком. Рудин был силою, двигавшею общество вперед, и влияние его «было благотворно во многом» (гл. VI). Он стоял гораздо выше своих противников— всех этих ничтожных Волынцевых, Пигасовых, Пандалевских, безымянных гимназических учителей и даже очень хозяйственного помещика Лежнева: они только извлекали для себя выгоды из существовавшего порядка вещей, а Рудин боролся за улучшение этого порядка, пользуясь для этой цели имевшимися в его распоряжении средствами. Будучи оратором, мастером слова, Рудин нисколько не был пустым «говоруном», краснобаем: «Не самоуверенною изысканностью опытного говоруна, вдохновением дышала его нетерпеливая импровизация» (гл. III). Слова Рудина обладали способностью воспламенять людей, сильнеешим образом действовать на них. Лучшими свидетелями этого могут быть люди, которые сами испытывали на себе силу Рудинского слова, и одним из них был Басистов, не находивший достаточно средств, чтобы выразить весь свой восторг при воспоминании о Рудине. «Этот человек— говорит Басистов о Рудине— умел не только потрясти тебя, он с места тебя сдвигал, он не давал тебе останавливаться, он до основания переворачивал, зажигал тебя» (гл. XII). Едва ли нужно доказывать, что слово, обладающее способностью сдвигать с места, является силою (ведь только сила и двигает); реальным делом, а потому и слово Рудина было силою и делом огромного общественного значения. «Доброе слово тоже дело», говорит автор устами Лежнева (Эпилог).

Силою своего пламенного слова Рудин расшатывал грубые основания традиционной жизни (как раз это самое делали и софисты древней Греции) и, разгоня дремоту, вносил в общество свежую струю, новые мысли. Правда, это были не Рудиным придуманные мысли, но в обществе сороковых годов они не могли найти пропагандиста более энергичного, чем Рудин, потому что сам Рудин был увлечен этими мыслями, сам Рудин был энтузиастом проповедуемых им идей². Нельзя не вспомнить здесь одно из лучших

¹ Писарев даже доказывал, что Рудин был вредным явлением русской жизни.

² Следует отметить, что в данном пункте образ Рудина расходится с образом софиста в платоновских диалогах, приближаясь к гегелевскому (т. е. не



мест романа, описывающее беседы Рудина с Натальей: «Рудин был весь погружен в германский романтический и философский мир и увлекал ее (Наталью) за собой в те заповедные страны. Неведомые, прекрасные, раскрывались они перед ее внимательным взором; со страниц книги, которую Рудин держал в руках, дивные образы, новые, светлые мысли так и лились звенящими струями ей в душу, и в сердце ее, потрясенном благородной радостью великих ощущений, тихо вспыхивала и разгоралась святая искра восторга» (гл. VI). Едва ли можно дать более светлый образ пропагандиста и учителя. Софисты тоже были искусными учителями, воспитателями, а Аристофан самого Сократа принимал за софиста (правда, по ошибке). Протагор же не без гордости говорил: *φιλοσοφῶν τε σοφιστῆς εἶναι καὶ παιδεύειν ἀνθρώπους*¹

В отличие от людей «золотой середины», Рудин был создан из такого материала, который легко загорается от чужих мыслей и легко может поэтому стать проводником теплоты и света этих мыслей. В романе не раз отмечено, что на Рудина книги действовали сильнее, чем на его товарищей. Рудин легче усваивал содержание этих книг и с большим увлечением читал их. Можно сказать, что Рудин почти всю свою жизнь провел в учении. Он учится сперва в России, в Московском университете, потом едет за границу и подобно Гамлету Шекспира продолжает свое образование в Германии— в Берлинском и Гейдельбергском университетах. Короче говоря, Рудин — просвещенный человек, интеллигент, и вся драма его жизни есть драма не философа, не мыслителя, а просвещенного человека, драма русского интеллигента в условиях николаевского режима, при котором просвещенного человека и его труд не ценили по достоинству, самым значительным учреждением была признана политическая полиция, а самыми нужными людьми считались жандармы, «мундиры голубые». Как тяжело переносил этот режим сам Тургенев, об этом можно судить по характеристике, которую он ему дал в своих «Воспоминаниях о Белинском»: «Взяточничество процветает, крепостное право стоит как скала, казарма на первом плане, суда нет, носятся слухи о закрытии университетов... Поездки за границу становятся невозможны, путной книги выписать нельзя, какая-то темная туча постоянно висит над всем так называемым ученым, литературным ведомством, а тут еще шинят и расползаются доносы; между молодежью ни общей связи, ни общих интересов, страх и приниженность во всех—хоть рукой махни»².

к полемическому, а историческому) представлению о софистах. У Платона софистов отличало полное равнодушие к мысли, как таковой: их интересовала не мысль, а слово, ибо по их скептическому воззрению всякая мысль была не более истинна, чем ей противоречащая, и поэтому они готовы были за приличное вознаграждение брать на себя защиту любой мысли. Что же касается Рудина, такое равнодушие к мысли ему чуждо (ради материальных выгод он не поступает своей мыслью), хотя, с другой стороны, любовь Рудина к мысли не достигает уровня, характерного для философа. Сам ведь Рудин говорит о себе: «Испортил я свою жизнь и не служил мысли, как следует» (Эпилог).

¹ Diels, O. c., 74 A. «Я утверждаю, что я софист и воспитываю людей».

² Тургенев, Сочинения, XI, 1934. 420.

Таковы были общественно-политические условия, в которых Рудину пришлось жить и действовать.

Правда, в самом романе об этих условиях сказано не очень много, ибо и говорить-то открыто о таком предмете людям Тургеневского образа мыслей запрещалось. Но все же есть в романе места, указывающие на отношение Рудина к социально-политической системе николаевской эпохи, а из них наиболее прозрачным следует признать то место, где Рудин крайне лаконично сообщает случайно с ним после долгой разлуки встретившемуся Лежневу: «Меня отправляют к себе в деревню, на жительство». Читателю приходится недоумевать, как это Лежнев, выслушав от Рудина такое важное сообщение, не задал ему тут же вопросов о том, кто его отправляет в деревню на жительство, почему отправляет, для какой цели отправляет, — а ограничился просто приглашением Рудина на обед, что, конечно, никак не может служить нормальным ответом на подобное сообщение. И вот, для того, чтобы рассеять свое недоумение, читателю приходится вспоминать, что в те глухие времена ссылка в деревню на жительство была административной мерою наказания, налагаемого на лиц неудобного властям образа мыслей и действий (вспомним историю самого Тургенева, сосланного в деревню за некролог о Гоголе). Конечно, роман выиграл бы в ясности, если бы автор мог об этом писать. Но писать о таких вещах не полагалось, и автору пришлось прибегнуть к умолчанию, ставшему по цензурным условиям эпохи довольно обычным «литературным приемом». Приводим это красноречивое место из романа.

Лежнев спрашивает Рудина:

«— Где вы обедаете?»

— Я? Не знаю. Где-нибудь в трактире. Я должен сегодня же выехать отсюда.

— Должны?

Рудин значительно усмехнулся.

— Да-с, должен. Меня отправляют к себе в деревню, на жительство.

— Пообедайте со мной».

Как видим, всю трагедию, разыгравшуюся над головою Рудина, Тургенев принужден был упрятать под слова «значительно усмехнулся».

Из приведенного места романа явствует, что Рудин был человеком гонимым, преследуемым властями, и эта черта сближает его с революционерами¹. Если по примеру многих авторов считать Онегина образом декабриста, а Базарова образом революционного демократа 60-х годов, тогда Рудина, как соединительное звено между Онегиным и Базаровым в исторической эволюции классиче-

¹ В сборнике «И. С. Тургенев» (Огиз, 1934, стр. 22—23) сказано: «Было бы недопустимой натяжкой искать в Рудине революционера». Однако, более был прав проф. Н. Л. Бродский, когда писал, что Рудин — «образ русского революционера». «И. С. Тургенев», 1950, 45.



ских образов русской литературы XIX века, необходимо будет знать художественным отражением исторического перехода от дворянской революционности декабристов к крестьянской революционности Чернышевского и его друзей. Оттого Чернышевский и относился с явным уважением к людям рудинского типа, справедливо полагая, что они «имели большое значение, оставивши по себе глубокие и плодотворные следы. Их нельзя не уважать, несмотря на все их слабые стороны».

В трудную эпоху николаевской реакции Рудины поддерживали в обществе сознание права людей на человеческое существование, права их на мысль и чувство. Они не давали заглухнуть идеалам Просвещения, к которому русское общество приобщилось задолго до появления Рудиных. Они были распространителями образования, т. е. делали дело, которое, по справедливому мнению Станкевича, было в то время острейшей необходимостью, и тем самым восстанавливали против себя бесчисленную рать мракобесов, в темноте народных масс видевших условие своего благополучия. Рудины содействовали ликвидации патриархальной отсталости и переходу к лучшим формам общественно-политической жизни, и в этом заключалось их огромное прогрессивное значение, о котором совершенно ясно говорится в романе. Однако все это несколько не доказывает, что Рудин философ. Философия имеет свои специфические признаки, и не всякого даже и очень полезного человека можно признать философом, не упраздняя этим самого понятия философии. Самым существенным признаком философии является самостоятельность мышления, способность к образованию новых понятий в соответствии с требованиями конкретной действительности. А этого как раз и недоставало Рудину. Рудин был не философом, а просветителем, и лишь на языке просветителей мог он называться философом, но не на языке Тургенева, тем более не на современном марксистско-ленинском языке.

Итак, Рудин не философ, а просветитель, софист — таков результат нашего изучения романа Тургенева. В чем же смысл этого результата? Какая от него польза? Смысл нашего положения заключается, помимо всего прочего, в том, что им, во-первых, опровергается мнение о наличии логического (не диалектического) противоречия в романе, а, во-вторых, преодолевается разногласие имевшее место в деле оценки личности Рудина. Нападки критиков на Рудина можно, с нашей точки зрения, подвести под формулу: у Рудина не было качеств философа в истинном значении этого термина, т. е. качеств мыслителя, диалектика. С другой стороны, хвалебные отзывы критики о личности Рудина обнимаются формулою: Рудин был софистом — не в том полемическом смысле этого термина, который придал ему Аристофан, враждебно относившийся к прогрессивной деятельности софистов, и который, к сожалению, доныне еще продолжает бытовать, а в том самом смысле, который придавал этому термину величайший софист Протагор, с гордостью именовавший себя софистом, и который следует назвать историческим и научным.

ПОНЯТИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Развитие советской художественной литературы усилило интерес к вопросу о соотношении науки и искусства. Вопрос этот не новый, но и не вполне решенный. Не раз он обсуждался и представителями дореволюционной академической философии, хотя и без большого успеха. Например, один из основателей журнала «Вопросы философии и психологии» проф. Н. Я. Грот в своей статье «Философия, как ветвь искусства»¹ писал: «Наука — это анализ, основа их — усвоение, орудие — наблюдение. Искусство — это синтез, их основа — творчество, орудие — воображение». Ясно, что на таком орাকулообразном изречении далеко не уедешь. Будучи воспитаны на эстетических взглядах Горького², мы, конечно, не согласимся с таким мнением Грота.³

Гораздо более научно, с более серьезным пониманием задач и средств искусства, трактуется упомянутый выше вопрос в современной нам печати. Но все-таки было бы несамокритично думать, что он уже исчерпан до конца и ничего существенного нельзя ко всему сказанному прибавить.

Впрочем, предлагаемая статья ставит себе более скромную цель: найти удобозапоминаемые формулы для уже известных, но не вполне точно сформулированных мнений по данному вопросу, обосновывая эти формулы ссылками на историю философского мышления.

Проблема взаимоотношения науки и искусства принадлежит к числу тех сложных проблем, для разрешения которых Декарт советовал разлагать их на составные части и разрешать каждую часть в отдельности, чтобы в результате добиться ясности и отчетливости в решении целой проблемы. Следуя этому совету, целесообразно было бы из сложной проблемы взаимоотношения науки и искусства выделить более частный вопрос о взаимоотношении понятия и художественного образа. Такая операция вполне правомерна, ибо специфику искусства, как это общепризнано, составляет художественный образ, а задача науки (безразлично, будет ли это наука о природе, или наука об обществе) заключается в выработке понятия.

¹ Журнал „Мысль“, 1880 г., август.

² Горький писал: „Между наукой и художественной литературой есть много общего: и там, и тут основную роль играют наблюдение, сравнение“. О литературе, 1953 г., 302.

³ Впрочем, не соглашался с Гротом и изгой академической философии В. Лесевич, автор статьи „Философия искусство ли?“. См. В. Лесевич, Сочинения, т. II.



Итак, перед нами стоит вопрос о взаимоотношении понятия художественного образа, об их сходстве и различии. Существует много способов решения этого вопроса, но наиболее правильным и ясным является способ, намеченный в трудах классиков марксизма-ленинизма и с логической необходимостью вытекающий из гносеологических принципов марксистско-ленинской философии. Самое существенное сходство между понятием и художественным образом состоит в том, что оба они — отражение реальной действительности. Не существует независимого от реальной действительности понятия, т. е. абсолютного понятия, понятия «в себе и для себя». Но точно с таким же правом можно сказать, что не существует независимого от реальной действительности художественного образа — образа «в себе и для себя»: даже неудачный художественный образ в какой-то мере отражает действительность, т. е. является образом реальной действительности, существует в отношении к ней. Поскольку же всякое понятие, будучи отражением действительности, относительно,¹ вторично, постольку и всякий художественный образ относителен, вторичен, ибо и он есть лишь отражение независимо от сознания художника существующей действительности, — отражение, объективная цель которого служить этой действительности, двигать ее вперед.

Это положение марксистско-ленинского учения о художественном образе имеет огромное значение. Именно здесь легче всего усматривается демаркационная линия, ограничивающая марксистско-ленинскую материалистическую эстетику от всех видов идеалистической эстетики. Как известно, историческое развитие последней пришло, в лице Гегеля, к печальному выводу, что искусство, как не понятийное, а образное (стало быть, смутное, облеченное в туман чувственного созерцания) познание действительности, закончило период своего разумного существования и в дальнейшем оно с логической необходимостью будет поглощено прогрессирующей наукой. «Никакой Гомер, Софокл и т. д., никакой Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова появиться в наше время» — писал Гегель. И это обстоятельство следует, по словам Гегеля, «рассматривать не как чисто случайное несчастье, постигшее искусство лишь благодаря трудному времени, прозаичности, недостатку интереса и т. д.»; напротив, «это есть действие и поступательное движение самого искусства», ибо диалектическое развитие искусства по необходимости ведет к «распаду искусства», как «способа сделать для себя наглядным абсолютное», т. е. как деятельности, задача которой «раскрывать истину в чувственных формах». Правда, по Гегелю, «искусство

¹ Относительность художественных образов, т. е. зависимость их от реальной действительности, не исключает, конечно, их неравноценности. См. М. Розенталь, Вопросы эстетики Плеханова, 55.

в состоянии функционировать и в наше время», но на высшей ступени развития абсолютного духа «поэзия представления переносится в прозу мышления», т. е. поэзия уступает место прозе, а искусство — науке.¹

Маркс и Энгельс не раз отмечали, что в современном им обществе, скованном цепями капитализма, искусство подверглось упадку. «Капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия», писал Маркс в «Теориях прибавочной стоимости». А во «Введении» к «Критике политической экономии» было сказано, что в условиях капиталистического производства «исчезают неизбежно сказания, песни и музы», и потому для людей этой эпохи древнегреческое искусство и эпос «сохраняют значение нормы и недостижимого образца».² Констатируя этим факт деградации искусства в капиталистическом обществе, Маркс, в отличие от Гегеля, считал однако эту деградацию только историческим явлением, которому неизбежно предстояло быть изжитым вместе с ликвидацией капиталистической системы хозяйства и установлением социалистического строя, где искусство (несмотря на то, что действительность познается им не в понятиях, а в образах) ожидает новый подъем, новый расцвет. Всякий, кому дороги были интересы искусства, кто хотел вывести искусство из состояния упадка, которому подверглось оно в капиталистическом обществе, призывался таким образом к борьбе за социализм.

Классики марксизма-ленинизма нисколько не разделяли мнения, что успехи научного мышления делают излишним и даже совершенно невозможным эстетическое отношение людей к действительности — мнения, корни которого уходят в идеалистическую философию Гегеля и которое в буржуазной Европе XX века нашло своих многочисленных приверженцев (Шпенглер, Аубуртин, Мейер-Греffe и их единомышленники). В известном своем письме к Фердинанду Лассалю Энгельс писал, что в искусстве будущего осуществится «полное слияние большой идейной глубины... с шекспировской живостью и действенностью»³.

С другой стороны, если в идеалистической системе Гегеля научное понятие было осмысленно, как сущность, опосредствованная образом (в частности, художественным образом), в материалистической теории марксизма-ленинизма научное понятие и художественный образ находятся на равном расстоянии от действительности. Как относительно научного понятия нельзя утверждать, что оно схватывает действительность лишь через посредство художественного образа, так и относительно художественного образа нельзя сказать, что он касается действительности лишь через посредство

¹ Гегель, Лекции по эстетике, II, 168, 164, 156; I, 60.

² Теории прибавочн. стоимссти, Партиздат, т. I, 1936 г., стр. 239.

³ К критике политической экономии, 1950 г., стр. 225.

⁴ Маркс и Энгельс, Сочинения, XXV, стр. 258.

научного понятия и совершенно лишен других возможностей подхода к ней. Поэтому с точки зрения марксистско-ленинского материалистического учения об искусстве и в отличие от гегельянской идеалистической эстетики не может быть речи ни о какой субординации в отношении между наукой и искусством¹. Это две равноправные области духовной жизни человека, из коих у каждой свои самостоятельные задачи, а также и свои самостоятельные средства для решения этих задач — у науки понятие, у искусства образ. Искусство в такой же мере независимо от науки, в какой сама наука независима от искусства, и если неправ был Шеллинг, ставя искусство выше науки, то не более прав был и Гегель, разрешавший науке подминать под себя искусство (отсюда ведь пошла «Молодая Германия» и писаревское отрицание Пушкина).

Если научное понятие и художественный образ, как это сказано выше, сходны друг с другом в том, что оба они — отражение вне них существующей реальной действительности, т. е. представление субъекта об объективном мире (ибо представление не что иное, как отражение, как своеобразный отпечаток объекта на субъекте), тогда можно отсюда сделать два вывода:

1. Не одна лишь наука, но и искусство имеет познавательное значение, и Кант был неправ, когда он, вслед за Шефтсбери, отказывал искусству в познавательном значении²; более прав был Аристотель, полагая, что искусство, как и наука, вырастает из природного влечения людей к познанию и подражание, являющееся, по его мнению, сущностью искусства, есть не что иное, как представление, т. е. познание³. Искусство, которое уклоняется от познания действительности и стремится отвести своих клиентов от жизни, от действительности (такой характер и имеют символизм, футуризм, акмеизм, кубизм, экспрессионизм, сюрреализм и им подобные течения в буржуазном искусстве нашей эпохи), отходит от подлинных задач искусства, изменяет своему назначению и перестает быть искусством в истинном смысле этого слова.

2. Поскольку всякое представление есть объединение многого или, говоря одобренными Марксом словами, единство многообразия, постольку относительно и научного понятия и художественного образа следует сказать, что оба они в одинаковой мере суть единство многообразия, т. е. единство данных во времени и пространстве индивидуальных реальностей. Например, понятие сосны объединяет множество индивидуальных сосен, и такое понятие сосны, которое

¹ См. об этом редакц. статью „Литер. газ.“ от 24 ноября 1955 г.

² „Das geschmacksurteil ist kein Erkenntnisurteil und daher nicht auf Begriffe gegründet, oder auch auf solche abgezweckt“ („Суждение вкуса не есть познавательное суждение и потому оно не основано на понятиях и не направлено на них“) — писал Кант (*Kritik der Urteilskraft*, § 5). Ошибка Канта очевидна: даже не будучи основано на понятии, суждение может все-таки иметь познавательное значение, ибо понятие „знание“ шире, чем понятие „знание, основанное на понятиях“.

³ Аристотель, *Метафизика*, 980 а 21. *Поэтика*, 1447 14; 1448 б 5.

21619353750
21619353750

не способно объединить, охватить, «вместить» в себя все индивидуальные сосны (действительные и возможные) лишено логического совершенства и именуется нелогично построенным, узким понятием. Но точно так же можно бы было сказать, что лишен эстетического совершенства и узок художественный образ сосны, который не способен охватить в реальной действительности существующие, а также и возможные индивидуальные сосны.

Отношение к действительности — вот что с точки зрения марксистско-ленинской философии решает в конечном счете вопрос о ценности, как научного понятия, так и художественного образа. Понятие, не имеющее никакого отношения к действительности, было бы пустым (вербальным) понятием. Но и художественный образ был бы пуст, если бы он не был наполнен почерпнутым из реальной действительности содержанием.

Подтвердим нашу мысль всем хорошо известными фактами из истории литературы. Образ русского интеллигента-разночинца 60-х годов, которому противоречило бы (т. е. в который не уместилось бы) хотя бы несколько индивидуальных, в эмпирической реальности данных разночинцев-интеллигентов 60-х годов, был бы не вполне совершенным художественным образом. Как раз поэтому неудовлетворительными и лишенными художественного совершенства образами оказались образы разночинца, созданные Маркевичем, Лесковым, Писемским и Гончаровым (например, образ Горданова в «На ножах» Лескова или образ Марка Волохова в «Обрыве»). Мало того: даже относительно Евгения Базарова из романа «Отцы и дети» Тургенева критика в лице Антоновича высказывалась неодобительно, обосновывая свое мнение тем доводом, что реальные разночинцы шестидесятых годов не уместаются в этот образ. Базаров-де отрицает всякое искусство, но мы, разночинцы, отрицаем не всякое искусство, а только искусство «отцов», т. е. бессодержательное, «чистое», далекое от жизни и ее требований дворянское искусство — такова была основная мысль направленной против «Отцов и детей» статьи Антоновича «Асмодей нашего времени». Насколько Антонович по существу был прав в своей критике романа Тургенева — это особый вопрос, но исходил он из того правильного предположения, что не может быть эстетически совершенным художественный образ, в который не уместаются реальные факты, который не способен охватить, обнять, объединить собою соответствующие явления действительности; да и сам Тургенев, как великий художник реалистической школы, не стал бы оспаривать это предположение Антоновича.

Итак, главное сходство между научным понятием и художественным образом состоит в том, что оба они отражение действительности, оба являются синтезом многообразия, единством многого или, говоря словами Аристотеля, оба они «единое относительно многого» (ἓν ἐπὶ πολλῶν).¹ Поскольку же то, что объеди-

¹ Аристотель, Метафизика, 990 В 6.

няет многое и в чем многие сходятся, называется «общим» (τὸ κοινόν) постольку относительно научного понятия и художественного образа за можно сказать, что каждое из них есть общее, каждое из них, будучи отражением действительности, есть представление субъекта о действительности, между тем любой процесс представления есть обобщение, и без обобщения невозможно никакое представление¹.

Мы не станем перечислять здесь всех признаков, одинаково присущих и научному понятию, и художественному образу, и кратко заключим: поскольку и научное понятие, и художественный образ отражение реальной действительности, постольку оба они, в марксистско-ленинском учении, в равной мере подпадают под положения, установленные марксистско-ленинской гносеологической теорией отражения. Иначе, конечно, и не может быть, ибо, как гласит одна из важнейших аксиом логики (*dictum de omni et nullo*), все, что утверждается относительно логического рода, сохраняет свое значение и относительно логического вида, между тем научное понятие и художественный образ лишь разные виды отражения реальной действительности, т. е. разные виды познания этой действительности или, говоря еще иначе, разные формы представления субъекта о реальном мире.

Среди положений марксистско-ленинской гносеологической теории отражения особенно важное значение имеют в данном случае следующие два:

1. Отражение не тождественно с отражаемым предметом. «Отражение может быть верной приблизительно копией отражаемого, но о тождестве тут говорить нелепо», писал Ленин, борясь против извращавшей марксизм теории Богданова². Положение о тождестве отражения и отражаемого предмета (т. е. утверждение, что реальный предмет есть не что иное, как представление субъекта), восходит к софисту Протагору и к его субъективно-идеалистическому тезису «человек есть мера всех вещей»³. В новое время с большой энергией защищал это идеалистическое положение Беркли, которому принадлежит знаменитая фраза «*esse est percipi*»⁴. Однако, ни учение Протагора, ни учение Беркли ничего общего не имеют с диалектическим материализмом (хотя отец формальной логики Аристотель, по ошибке, сближал Протагора с Гераклитом, а софистику первого возводил к диалектике второго).⁵ Поскольку же отражение не тождественно с отражаемым объектом, постольку ни понятие не тождественно со своим предметом, ни об-

¹ Хорошо пишет Ф. И. Георгиев в статье „Проблема чувственного и рационального в познании“: „Каждое представление в той или иной степени содержит в себе обобщение“ (Вопросы философии, 1955 г., 1, 34).

² В. И. Ленин, Сочин., т. 14, стр. 309

³ H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 74 В 1.

⁴ Беркли, Трактат о началах человек. знания, 62.

⁵ Аристотель, *Метафизика*, 1005 б--1008.

раз не тождествен с отображаемым им объектом. Например, отражаемые понятием или образом предметы могут быть физическими телами и, как всякое физическое тело, иметь длину, ширину, высоту и прочие пространственные свойства физического тела. Однако, ни понятие этих физических тел, ни образ их не могут иметь свойств физического тела — длины, ширины, высоты, тяжести, твердости и т. п. Правда, говорят иногда о «широком» понятии, о «высоком» образе, но так говорят лишь в переносном смысле, метафорически: под шириной понятия и высотой образа в подобных выражениях понимаются не физически (т. е. пространственная) ширина и не физическая высота, а нечто совершенно отличное. Ни у понятия, ни у образа нет пространственных качеств; оба они непространственны, непротяжены.

Будучи отличны от отражаемого ими физического предмета, понятие и образ не подлежат чувственному восприятию, т. е. восприятию через посредство внешних органов чувств — глаза, уха, пальцев и т. д. Физическое тело (например, яблоко) можно видеть глазами, осязать пальцами, обонять носом и т. п., но понятие яблока нельзя ни видеть, ни осязать, ни обонять, и потому способностей видеть, осязать, обонять недостаточно для того, чтобы иметь понятие яблока. Видеть, осязать и обонять предмет может всякое животное, обладающее соответствующими органами чувств; но не всякое животное, имеющее эти органы, способно иметь понятие о видимом и обоняемом предмете.

То же самое можно сказать о художественном образе. Реальное яблоко доступно чувственному восприятию, но художественный образ яблока чувственному восприятию недоступен. Нельзя глазом видеть художественный образ яблока: глазом мы видим реальное яблоко, существующее в таком-то месте, в такой-то части пространства, но не художественный образ яблока. Художественный образ есть представление субъекта об объекте, но разве можно видеть представление? Разве представление доступно чувственному восприятию, т. е. восприятию через посредство внешних органов чувств? Если бы представление было доступно чувственному восприятию, мы бы, взглянув на человека, знали, какие у него есть представления. Но всякому известно, что физическим органом зрения нельзя постигнуть представления нашего соседа: мы можем видеть его руки, ноги, лицо, даже мозг (если вскрыть его череп), но видеть его представления невозможно, даже увеличив остроту нашего зрения до бесконечности.

Нас здесь не должно вводить в заблуждение то обстоятельство, что очень часто картину, рисующую предмет, именуют образом предмета. Между тем нарисованная картина, висящая на стене, разве недоступна чувственному восприятию? Конечно, картина, как физическое тело, доступна чувственному восприятию: ее можно видеть глазами и даже осязать руками. Однако, если образом называется не физическое тело, а отражение физического тела в познавательной способности субъекта, тогда отождествлять висящую на стене физи-

ческую картину с образом было бы ошибкою. Нарисованная на плотне картина предмета есть только средство для того, чтобы вызвать в сознании зрителя образ этого предмета, но она не есть самый этот образ. Конечно, это средство доступно чувственному восприятию, но вызванный им образ чувственному восприятию недоступен. Подобно понятию, художественный образ не подлежит чувственному восприятию: художественный образ, как и понятие, выше чувственности, и существо, обладающее одними лишь органами чувств, неспособно не только создать художественный образ, но и воспринять уже созданный. Марксизм-ленинизм учит строго отличать друг от друга реально существующий предмет и его отражение в нашем сознании, его представление. Марксизму чужды не только феноменализм Протагора и мечтательный идеализм Беркли, но и недостаточно усовершенствованный материализм Демокрита, который полагал, что познание предмета есть механическое вторжение физических копий этого предмета (*είδωλα*) в нашу голову¹. Отразить предмет, по учению марксизма-ленинизма, вовсе не значит физически иметь этот предмет или его физическую модель в своей голове, ибо одно дело реальный, физически существующий предмет, другое дело представление этого предмета.

Характеризуя художественный образ, часто также говорят, что художественный образ нагляден, что художественный образ созерцается. Однако, было бы ошибкой думать, что эта наглядность есть наглядность чувственного восприятия и это созерцание есть чувственное созерцание, т. е. созерцание посредством внешних органов чувств — органов зрения, слуха, обоняния и т. п. Конечно, без зрения и слуха не всегда можно воспринять художественный образ²; но одного зрения и слуха недостаточно для восприятия художественного образа, как недостаточно их и для составления понятия. Можно иметь очень хорошее зрение и слух и не иметь возможности составить себе ясный образ человека, изображенного в романе или в живописной картине. «Стол вижу, понятия же стола не вижу» — так Антисфен опровергал идеализм Платона, и был прав; но и Гегель был прав, говоря, что собаки, способные слышать «*alle Töne der Musik*», тем не менее неспособны заметить «*die Harmonie dieser Töne*», т. е. неспособны к эстетическому восприятию музыкального произведения. В этом отношении художественный образ подобен понятию: оба они — представление субъекта об объекте, оба выше чувственного восприятия, оба идут дальше чувственного восприятия, постигая такие черты реальной действительности, которых нельзя познать одними лишь внешними органами чувств. Коперник не сумел бы открыть движения земли вокруг солнца, а Тургенев не мог бы написать «Рудина», если бы они прикованы были к чувственному восприятию и лишены были фантазии, способности к

¹ Diels, Op. c., 55 A 135, 77, 128.

² Анна Келлер была исключительным явлением.

«выдумке». «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии», — говорил Пушкин. Ползучий эмпиризм в науке и бескрылый натурализм в искусстве, не осмеливающиеся возвыситься над чувственным восприятием, переработать его, в равной степени далеки от идеала. На это указывал еще Аристотель, сказавший: «Дело поэта говорить не о том, что случилось, а о том, что могло бы случиться и было возможно по необходимости или вероятности».¹ Но гораздо лучше сказал Ленин: «Искусство не требует признания его произведений за действительность».²

2. Отражение не есть совершающийся вне активной деятельности субъекта механический процесс, как это некогда учил Демокрит и не так давно полагали у нас предшественники механического литературоведения.³ «Монады не имеют окон», говорил Лейбниц⁴. В марксистском понимании, человек, конечно, не лейбнизианская монада, но он субъект, без активности которого несуществим процесс отражения⁵.

Будучи результатом взаимодействия отражаемого объекта и отражающего субъекта, всякое отражение включает в себе признаки как первого, так и второго; во всяком отражении, если его наблюдать со стороны, виден не только отраженный объект, но и отразивший его субъект. Это важное положение марксистско-ленинской гносеологической теории сохраняет всю полноту своей силы не только в отношении того вида отражения, который именуется художественным образом, но и в отношении другого его вида, именуемого научным понятием. Если можно сказать, что в художественном образе Евгения Онегина, в котором

„Отразился век“⁶,

мы видим не только людей двадцатых годов, но и самого Пушкина, создавшего этот классический образ⁷, — то не с меньшим правом можно утверждать, что в физическом понятии всемирного тяготения отпечатлелась познающая личность Ньютона, впервые открывшего этот закон и облекшего его в математическую формулу. Говоря иначе, от отпечатка личности своего творца не могут быть свободными ни художественный образ, ни эмпирически осуществленное научное понятие⁸, хотя это, конечно, несколько не значит, что художник изображает лишь самого себя и что художественное твор-

¹ Поэтика, 1451 а 35

² Философские тетради, 1947 г., 50 стр. Ср. Г. Геффдинг, „Очерки психологии, основанной на опыте“, 1923, 152.

³ См. о них М. Розенталь — „Против вульгарной социологии в литературной теории“. Гослитиздат, 1936 г. „Вопросы эстетики Плеханова“, 1939 г.

⁴ Лейбниц, Монадология, § 7.

⁵ Ленин, Философские тетради, 1947 г., стр. 308.

⁶ Евгений Онегин, гл. VII, строфа XXII.

⁷ „Ex ungue leonem“ — сказал сам Пушкин.

⁸ „La marque de l'ouvrier est empreinte sur son ouvrage“ — писал Декарт. Méditations métaphysiques, ed. Garnier, 107.



чество есть только самовоспроизведение, как это ошибочно приято было у нас думать не так еще давно. Всякий художественный образ носит специфически человеческий (а в классовом обществе даже классовый) отпечаток, ибо его создателем был человек (более того: человек определенного общественного класса); но и всякое научное понятие носит специфически человеческий отпечаток, ибо и создателем научного понятия, его субъектом, является человек. Если приписываемое Бюффону изречение «le style c'est l'homme» понять в том смысле, что в произведении отражается создавший его человек (сам Бюффон не это хотел сказать), тогда не без некоторого правдоподобия можно было бы утверждать, что стиль (понимая этот термин несколько шире обычного) имеет не только произведение искусства, но в какой-то мере и произведение науки и философии. Не подлежит, например, сомнению, что французская философия XVIII века по способу построения понятий резко отличается от немецкой философии XVIII века, хоть и подражавшей французам, но имевшей немало своего, самобытного. Достаточно прочитать сочинение Гельвеция «Об уме», чтобы распознать в нем, с одной стороны, родство с сочинением Вольтера «О нравах» и даже с «Эмилем» Жан-Жака Руссо, с другой же стороны резкое его отличие от «Критик» Канта.

Вот почему вполне законно, хоть и раньше известное, но особенно энергично лишь в наше время выдвигаемое положение о том, что всякое искусство человеческо, во всяком искусстве виден человек. Однако, не следует при этом забывать двух вещей: 1) Человечность присуща всякому произведению искусства без исключения только по той причине, что человек является его создателем, его субъектом. 2) Человечность не составляет специфики искусства, ибо в указанном смысле и наука человеческа, и наука соотносительна с человеком, и наука есть лишь отражение объективно существующей реальности в человеческом сознании. Вне человека нет не только искусства, но и науки. Растение не имеет ни науки, ни искусства. Не имеет их и животное. Пень соловья и ткань шелкопряда, как это сказано Марксом, не есть искусство, не есть даже явление культуры. Лишь общественный человек, преодолевая природу, способен иметь искусство и науку. Между тем человек начинается с «я»¹, и это «я», стало быть, есть условие возможности и искусства, и науки. Где нет «я», там нет науки — говорил Декарт. Но если нет «я», то нет и искусства².

К сожалению, полную ясность в понимании этой истины не всегда можно встретить. Есть немало авторов, склонных специфику искусства полагать в том, что объектом искусства служит че-

¹ Фраза „человек начинается с „я“ заимствована нами из статьи Ольги Берггольц в „Литературной газете“, 1954 г., 25 марта.

² Нередко пытаются специфику науки, отличающую ее от искусства, усмотреть в том, что цель ученого освободиться от „я“, стать над ним; но под „я“ в таком случае понимается лишь психологическое „я“, возвыситься над которым обязан и художник, как об этом прекрасно сказано у Пушкина в стихотворении „Поэт“.

ловек. Так, например, президент болгарской академии наук Тодор Павлов в книге «Проблемы марксистской эстетики», недавно суждавшейся в Академии наук СССР, специфику искусства усматривает о том, что оно «дает глубокое знание о человеческом обществе, а не о предметах и явлениях природы»¹. Такое понимание специфики искусства, ничего общего не имеющее с эстетикой Горького² и во многом родственное не столь давно преодоленной нами теории Переверзева (по которой субъект искусства и есть его объект), с логической неизбежностью вовлекает нас в ряд противоречий с бесспорными фактами: во-первых, человек может быть объектом не только искусства, но и науки, и его, следовательно, можно отразить (т. е. представить, познать) не только посредством художественного образа, но и посредством научного понятия³. Антропология, социология, индивидуальная психология имеют единственным своим объектом человека, но тем не менее они не перестают быть науками и не переходят в разряд искусств. Во-вторых, вполне возможно произведение искусства, объектом которого служит не человек, а неорганическая природа. Ода Ломоносова «Утреннее размышление о божьем величестве» остается грандиозным произведением искусства, хотя главным его объектом является солнце, а не человек. Отрицать это — значит солидаризироваться с Платоном, утверждавшим, что художественные произведения пишутся только о человеке.

Вообще говоря, искать специфику художественного образа в его объекте на том лишь основании, что, дескать, «предмет определяет форму отражения», — это значит отдавать дань педантизму и схоластике, которые чужды марксизму. Всякий предмет мог бы стать объектом как научного понятия, так и художественного образа. Нет такого явления, которое не могло бы быть объектом научного познания; но нет и такого явления, которое не могло бы стать

¹ Вопросы философии, 1955 г., т. I. 201—207. Сходного мнения держатся многие авторы: Л. И. Тимофеев, А. И. Соболев, А. И. Буров и др.

² Горький выступал против социального оскудения искусства, требуя, чтобы искусство не забывало о человеке, о народе, о борьбе человечества за лучшее будущее. Но Горький не говорил, что человек есть единственный объект искусства и что природа не должна интересовать художника. Горький не только не говорил, но и не мог сказать это, не впадая в противоречие со своим творчеством, где пейзажу принадлежит такое значительное место. Тем более не говорил Горький, что человек есть **специфический** объект искусства, т. е. не говорил, что только для искусства человек может служить объектом.

³ Хорошо об этом говорил проф. И. В. Астахов на дискуссии по поводу книги Т. Павлова «Проблемы марксистской эстетики». См. Вопросы философии, 1955 г., I, стр. 205.



предметом для искусства, объектом образного познания: «все лежит изображению — от камня до человека».¹

«Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Роднись ты вдруг» —

так Пушкин в стихотворении «Эхо» представил поэта, которому по словам другого его стихотворения («Пророк») одинаково доступны и «неба содрогание», и «гад морских подводный ход», и «дольней лозы прозябание». Прав был поэтому Лессинг, говоря²: «Искусство подражает всей видимой природе». И в самом деле, даже об атомах можно написать не только научное исследование, но и художественное произведение. Лукреций Кар написал поэму «О природе вещей», т. е., по существу говоря, поэму об атомах, а Михаил Ломоносов написал поэму «О пользе стекла», между тем ни поэме Лукреция, ни поэме Ломоносова нельзя отказать в предикате художественности³. Мысль о том, что искусство имеет свой специфический объект, напоминает метафизику наших псевдоклассиков, утверждавших, что есть такие сферы действительности, которые исключены из области искусства и которых художник не должен касаться, чтобы не скомпрометировать себя. Пушкин и Гоголь опровергли эту метафизику и, сделав предметом своего искусства пренебрегавшуюся поэтами XVIII века «низменную действительность», практически доказали, что «все дозволено поэту»⁴, что образ приобретает художественность от способа обработки материала, и что на этом основании субъект сообщает произведению эстетическую ценность. Как всякая метафизика, так и эстетическая метафизика чужда диалектической философии марксизма-ленинизма.

Великий русский критик В. Г. Белинский писал: «В самой сущности искусства и мышления заключается и их враждебная противоположность и их тесное, единокровное родство друг с

¹ Разговоры Гете, собранные Эккерманом, ч. I, 1905 г., 43 стр.

² Лессинг, Лаокоон III. «Разве есть область, составляющая исключительную собственность поэзии? Ведь ее содержание то же, что и содержание философии» — писал Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, стр. 385.

³ Противником изложенного выше взгляда в числе многих является и А. И. Буров, однако без достаточной последовательности. В одном месте своей статьи он пишет: «Объект отражения в науке и искусстве один и тот же, но художник берет его иначе, и в силу этого предмет искусства имеет свою специфику» (Вопросы философии, 1953 г., № 5, стр. 147). Если предмет искусства имеет свою специфику в силу того, что «художник берет его иначе», чем ученый, тогда получается, что специфика предмета определяется тем, как его «берет» (т. е. познает) субъект. А это — идеализм (*esse est percipi*), которому противоречит другое положение Бурова: «Предмет определяет форму отражения» (144). Концепция Бурова опровергается словами Белинского: «Философ говорит силлогизмами, поэт — образами, а говорят оба они одно и то же». По мнению Белинского, не содержанием, не объектом различаются искусство и наука между собою, а «способом обрабатывать данное содержание» (Избр. философ. сочин., Огиз, т. II, стр. 453).

⁴ Т. е. нет для поэта запретной зоны объектов.

другом»¹. Выше мы говорили главным образом о том, как следует представлять себе родство искусства и науки с точки зрения марксистско-ленинской теории отражения. Теперь нам нужно рассмотреть вопрос, в чем состоит «противоположность» (т. е. различие) научного понятия и художественного образа. Как раз в этом пункте и заключается главная трудность всей нашей проблемы: взаимное сходство образа и понятия не должно закрывать от нас их различия, а, напротив, нужно со всей энергией выявить это различие, ибо смешение разнородных явлений ведет к умалению их значения, а дифференциация есть условие развития и совершенствования.

Приступая к рассмотрению различия между научным понятием и художественным образом, спросим сперва, что значит иметь понятие о предмете. С первого взгляда может показаться, что это весьма легкий вопрос. Однако дело обстоит иначе, и дать на этот вопрос вполне правильный ответ очень трудно, как об этом свидетельствует история философской мысли. Платон, например, полагал, что всякому человеку дано понятие о всяком предмете, даже о таком, которого он не изучал и не знает. «У человека, который не знает того, чего может не знать, есть верные понятия о том, чего он не знает», говорит Платон устами Сократа в диалоге «Менон»². Так, например, научное понятие квадрата (например, понятие о том, что квадрат, построенный на диагонали другого квадрата, вдвое больше последнего) имеет, по теории Платона, всякий человек, даже и тот, кто никогда не изучал геометрии, хотя вполне возможно, что не всякий знает, что он имеет это понятие³. По этой логике выходило, что Журден Мольера, никогда не слышавший слова «проза», имел все же понятие о прозе: ведь всю жизнь свою он говорил прозой!

Против этого идеалистического представления о сущности понятия выступил Джон Локк, опиравшийся на Бэкона и вполне сочувствовавший его борьбе против метафизических «сущностей», «субстанциальных форм» и прочих «идолов» средневековой схоластики. По теории Локка, данными нашему познанию можно считать только то, что мы знаем, что мы сознаем, и, следовательно, у нас не может быть непознанных или неосознанных понятий, полученных нами одновременно с нашим рождением: «Нет в душе врожденных понятий» — писал Локк⁴.

В этом историческом споре о сущности понятия марксизм-ленинизм предпочтению отдает, конечно, позиции Локка, а не идеалистической позиции Платона: допускать существование никем не познанных, бессознательных понятий — это значит впасть в за-

¹ Белинский, *Идея искусства* (Избр. философ. сочинения, т. I, 1948 г., стр. 236).

² Сочинения Платона, перевод проф. Карпова, ч. II, с.р. 184.

³ Менон, 82a-86c. То же самое думал и Лейбниц, говоря: „Toute l'arithmétique et toute la géométrie sont innées et sont en nous d'une manière virtuelle, en sorte qu'on les y peut trouver en considérant attentivement et rangeant ce qu'on a déjà dans l'esprit“. *Nouveaux Essais*, I, ch. I, § 21.

⁴ Локк, *Опыт о человеческом разуме*, кн. I, гл. II.

блуждение. С точки зрения марксистско-ленинской философии существует много непознанных вещей, но нет непознанных понятий. «непознанное понятие» есть бессмысленное выражение, *contradictio in adjecto*. Будучи лишь субъективным образом объективной действительности, понятие не может быть никем не познанным. Понятие имеет лишь тот, кто знает его.

Однако, что значит «знать понятие»? Кто знает понятие? Наиболее простым ответом на этот вопрос, с точки зрения марксистско-ленинской философии, будет такой: понятие предмета знает лишь тот, кто может определить предмет, дать его определение. Понятие треугольника знает тот, кто может дать определение треугольника, т. е. сказать, что такое есть треугольник¹. Понятие человека знает тот, кто может сказать, что есть человек², т. е. дать определение человека. «Знать понятие предмета» и «уметь определить предмет» синонимные выражения.

Строго говоря, определить нечто, значит назвать его логический род и видовое отличие: *definitio fit per genus et differentiam specificam*. Человек есть животное, делающее орудие; треугольник есть планиметрическая фигура, ограниченная тремя сторонами — вот образцы логического определения.

Как видим, кто определяет предмет, тот анализирует его и выделяет род и видовое отличие. Орган, совершающий эту операцию, именуется рассудком, а сама эта операция обычно именуется логической операцией (на том основании, что она изучается логикой), знание же, осуществляемое в этой операции, называется отчетливым знанием, т. е. таким знанием, в котором мы отдаем себе отчет (*distincta cognitio*).

Рассудок есть способность к понятиям, и главная его функция состоит в дискурсии, т. е. в переходе³ от одного понятия к другому, в выведении одного понятия из другого, или, иначе говоря, в доказательстве, ибо доказывать значит выводить одно знание из другого, более достоверного.

После того, как до некоторой степени выяснилось, что значит иметь понятие, встает вопрос о том, предполагает ли возможность возникновения художественного образа наличие понятия. Из всего сказанного с достаточной очевидностью вытекает, что на этот вопрос нельзя дать утвердительного ответа. В самом деле, если по-

¹ Кто не может сказать или выразить словами, что есть предмет, тот не имеет понятия предмета. Понятие связано со словом, мышление — с речью, с языком.

² То, что есть предмет, именуется сущностью (*essentia*) предмета. Сущность исторического процесса — борьба классов, ибо исторический процесс есть борьба классов. Сущность товара есть труд, ибо товар есть овеществленный труд, т. е. „определенное количество застывшего рабочего времени“. Знать сущность предмета, значит знать, что есть предмет, т. е. иметь понятие предмета. Ленин, *Философские тетради*, стр. 214.

³ Дискурсия происходит от латинского слова *discurrere*, что значит перебежать. „*Discursus est motus intellectus de uno in aliud*“ — так понимался этот термин его изобретателями. Понятию дискурсии или дискурсивного мышле-

нятие предмета имеет лишь тот, кто способен дать его определение, то художественный образ предметов может создать и тот, кто не может дать их определения.

Поясним это примерами. Можно ли сказать, что художественный образ страха способен создать только тот, кто имеет понятие страха? Если иметь понятие страха значит уметь дать определение страха (а иначе не может быть с точки зрения марксистско-ленинской философии, не допускающей существование такого понятия, которое не мыслилось бы субъектом, не сознавалось бы никем), тогда на поставленный выше вопрос можно дать только отрицательный ответ. Знаменитый нидерландский художник Рембрандт создал картину похищения Ганимеда, где с необычайной силой изображен страх, испытываемый Ганимедом, которого орел Зевса возносит к небесам. Образ Ганимеда, как это признано, есть замечательное художественное воплощение страха. Однако, если бы спросили Рембрандта, что такое страх, т. е. потребовали бы от него определение страха, он, без сомнения, не справился бы с этой задачей, ибо дать удовлетворительное определение страха не могут даже психологи наших дней. При настойчивом же требовании ответа на вопрос, что такое страх, вероятнее всего Рембрандт ответил бы так: «Сказать, что такое есть страх, я не могу, но я могу, показав страх. Взгляните на эту мою картину, всмотритесь в Ганимеда: вот страх».

«Поэт не доказывает истины, а показывает ее» — говорил Белинский.¹ И в самом деле, не всякий художник в состоянии не только определить изображенный им предмет и вывести его из какого-либо понятия, но даже назвать этот предмет вполне соответствующим именем, ибо назвать изображенный художником предмет, дать ему точное имя, это составляет обязанность не художника, а критика. Всем знакома прекрасная картина Репина «Отказ от исповеди». Однако не только профанам в вопросах живописи, но и искусственному критику художественных произведений трудно было бы ответить на вопрос о том, что именно изображено в этой замечательной кар-

ния противопоставляется понятие созерцания. В дискурсии одно знание выводится из другого знания, т. е. получается через средство другого знания; например, точное научное (т. е. доказанное) знание о том, что сумма углов треугольника равна 2d, получается лишь через средство знания о том, что соответственные углы равны. В созерцании же знание приобретает непосредственно, т. е. без посредства другого знания, без выведения его из другого знания, и оно не есть доказанное знание. Например, знание о том, что этот лист бумаги бел, есть непосредственное знание; оно не выводится из другого знания, т. е. получается не через средство другого знания, не обходным путем, не путем доказательства или умозаключения, а непосредственно (прямо) усматривается, или созерцается: взглянув на этот лист бумаги, я сразу же (т. е. без перехода, без „перебегания“, без дискурсии) узнаю, что он бел. Ни один из классиков марксизма-ленинизма никогда не отрицал, что дискурсивное или опосредствованное знание отличается от непосредственного или чувственно-созерцательного знания. Но не говорили они и того, что доказанное знание есть единственно возможная форма знания и что не существует не доказанного по правилам формальной логики знания.

¹ Белинский. Собр. сочин., т. I, 1948 г., стр. 464.

тине, т. е. трудно было бы решить, как в точности назвать по имени то, что там изображено — равнодушием, недоверием, неверием, презрением, гневом, мужеством или еще как-нибудь иначе. Тем более трудно было бы ответить на этот вопрос самому художнику: художник творит, а определить то, что он создал, найти для него точную словесную формулу — дело не художника, не творца, не поэта, а критика, т. е. того, кто судит о художественном творении, разбирает его, дает ему оценку. Творить и судить о сотворенном — две разные функции, и от их смешения друг с другом искусство только проигрывает, ибо прогресс без дифференциации невозможен, и лишь с обособлением критики в особую отрасль литературы были созданы условия, без наличия которых русская художественная литература XIX века едва ли могла стать литературой огромного мирового значения.

«Меня удивляло то, что о произведениях, написанных поэтами, лучше последних судят почти все посторонние лица» — говорил Сократ¹. Однако, удивительного в этом было мало, и Сократ рассуждал бы лучше, если бы он не был отягощен интеллектуалистическим предрассудком, будто хорошо делать можно только то, о чем имеешь точное теоретическое знание (*σοφία*). «*Quod nescis, quomodo fiat, id non facis*» — писал в согласии с Сократом окказионалист Гейлиникс². Но современная психология, строящаяся на более правильных началах, держится иного взгляда: хорошо и быстро человек делает то, к чему он привык, что механизировано, что не требует от него умственного напряжения, затраты усилий сознания.

Однако, впадая в ошибку под влиянием интеллектуализма, Сократ все же правильно констатировал тот факт, что талантливое творчество не всегда сопровождается столь же превосходной рефлексией о содержании и смысле этого творчества, не говоря уже о том, что оно им не предваряется. «Художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам же изобразил; но критика и существует затем, чтобы разъяснить смысл, скрытый в созданиях художника» — писал Н. А. Добролюбов. А еще раньше Белинский говорил: «Поэту представляются образы, а не идея, которой он из-за образов не видит и которая, когда сочинение готово, доступнее мыслителю, нежели самому творцу». Пример Гоголя и Толстого, — величайших художников слова, создавших гениальные картины современной им жизни, но не столь же сильных мыслителей, с гораздо меньшим совершенством рассуждавших об этой жизни, дает новое подтверждение нашего мнения.

Прочитав роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди», переданный ему Д. В. Григоровичем, В. Г. Белинский пожелал познакомиться с молодым писателем³, и, когда Н. А. Некрасов привел к не-

¹ Апология, 22 b. Ср. с этим. Leibniz, *Meditationes de veritate, cognitione et ideis*.

² «Не сделаешь того, о чем не знаешь, как оно делается».

³ Это было в 1846 году, намного позже периода преклонения перед философией Гегеля.

му Достоевского, великий критик сказал оробевшему новичку. «Да вы понимаете ли сами, что это вы такое написали?... Осмыслили ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы нам указали? Не может быть, чтобы вы в ваши двадцать лет уже это понимали... Вы до самой сути дела дотронулись, самое главное разом¹ указали. Мы публицисты и критики только рассуждаем, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художник, одной чертой, разом, в образе выставляете самую суть, чтобы ощупать можно было рукою, чтобы самому нерассуждающему читателю стало вдруг все понятно. Вот тайна художественности, вот правда в искусстве! Вам правда открыта и возведена как художнику; досталась как дар».

В этих словах великого критика с замечательным проникновением раскрыта особенность искусства и художественного образа. Тут ничего нельзя изменить — ни убавить, ни прибавить. В устах Белинского слово «понимать» значит не просто «знать», а «иметь понятие». Белинский полагал, что у молодого Достоевского, который в «Бедных людях» дал яркий, эмоционально насыщенный и глубоко волнующий читателя образ невеселой жизни бедных людей, не было понятия этой жизни, т. е. не было ее точного научного определения, хотя, конечно, Белинский не мог сомневаться в том, что человек, написавший роман «Бедные люди», великолепно знал о жизни бедных людей, неоднократно сталкиваясь с нею и располагая широкой возможностью непосредственно наблюдать над тем, как эти «бедные люди» живут. Это было знание эмпирическое (подвергшееся потом художественной обработке), но не научное, не теоретическое, т. е. получившее вид логической системы положений.

Немало поучителен и общеизвестный пример французского писателя Бальзака. В серии замечательных своих романов Бальзак вполне объективно изобразил победоносное наступление буржуазии на оскудевавшую аристократию и сумел описать такие детали капиталистического общественного строя, которые были неизвестны даже экономистам и статистикам эпохи². Но создавая своими романами замечательный художественный образ капиталистического общества, Бальзак не мог бы удовлетворительно ответить на вопрос «что такое капитализм?», т. е. не мог бы дать определение капитализма: у писателя, создавшего художественный образ капитализма, не было научного понятия капитализма. Тем не менее никто этого не мог бы использовать в качестве основания для упрека, обращенного против Бальзака-художника, ибо врожденных понятий вообще не бывает, для выработки же понятия капитализма (т. е. для определения того, что есть капитализм) потребовалась вся жизнь такого великого ученого и мыслителя, как Карл Маркс, и неувидитель-

¹ „Разом“, т. е. без дискурсии, без „перебегания“, без рассуждения, без обращения к другому.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, 1953 г., стр. 405—406.

но, что романист Бальзак не имел этого понятия. Едва ли в романах Бальзака мы найдем даже слово «капитализм», впервые, кажется, созданное социалистами в целях критики ненавистного им общественного порядка, обрекавшего людей на экономическое рабство. А без слова нет и понятия.

На основании непосредственных наблюдений Бальзак, конечно, прекрасно был знаком с капиталистическим строем общественной жизни и имел, следовательно, знание о капитализме: в противном случае он бы не сумел написать таких произведений, как «Гобсек», «Отец Горио», «Ньюсенжен» и др. Но это было не понятийное знание, и та огромная правда, которую заключают в себе романы Бальзака, не была рассудочной истиной, рассудочным знанием, т. е. упорядоченной системой теоретических положений общественной науки, где одна мысль с логической необходимостью вытекает из другой, а все вместе составляют единое логическое целое.

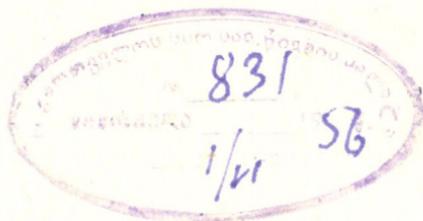
Из всего сказанного выше следует, что наличие понятия не есть необходимое условие возможности возникновения художественного образа. Значит ли это, однако, что в процессе создания художественного образа научное понятие не может оказать никакой помощи? Конечно, не значит.¹ Из положения о том, что художественный образ не есть научное понятие, не вытекает, что при возникновении художественного образа научное понятие не может играть никакой роли. Для выработки научного понятия капитализма Маркс пользовался в качестве материала художественными образами капиталистического общества, созданными Бальзаком. Однако, этим не стиралась граница между понятием и художественным образом, и наука не превращалась в беллетристику. Точно так же пользование научными понятиями в качестве материала при создании образов не отнимает у писателя специфики художника и не превращает его в ученого.

Конечно, мы всегда ожидаем, что произведение искусства, как результат творческих усилий художника, не вступит в противоречие с общепризнанными понятиями: мы требуем от искусства правды. Но никто не думает вторгаться в лабораторию художника и предписывать ему ту или иную систему понятий, из которой он обязан и сходить в процессе творческих исканий, ибо всякому хорошо известно, что это грозит заменой художественного образа сухой «аллегорией», выражаясь языком Белинского, и подменой эмоционально насыщенного художественного произведения бездушной «диссертацией», говоря языком Пушкина.

¹ Как отметил М. Розенталь («Против вульгарной социологии в литературной теории», 76), «убеждения, идеи, мировоззрение, выражающее объективные тенденции общественного развития, дают огромную творческую силу художнику, поднимают его талант на неизмеримую высоту». Но этим, я думаю, не то было сказано, что художественное творчество есть не что иное, как превращение в образ имеющегося в уме художника готового понятия.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
О мировом значении русской литературы	3
Мировоззрение автора поэмы «Слово о полку Игореве»	23
«Моцарт и Сальери» Пушкина	36
О романе Тургенева «Рудин»	60
Понятие и художественный образ	94



Корректор М. Джандиери

Сдано в производство 1/III 56 г. Подписано к печати 10/V-1956 г. Тираж 2.000.
Формат бумаги 60×92. Размер набора книги 6,5×10,5. Заказ издат. № 29.
Заказ типогр. № 361. УЭ С3780. Учетно-издат. л. 8,1. Типограф. л. 7.

Типография „Заря Востока“, Тбилиси, пр. Руставели, 42.

Цена 4 руб.

56 - 831

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ