

8р1  
п-83

# ПРОТИВ БУРЖУАЗНЫХ И РЕВИЗИОНИСТСКИХ КОНЦЕПЦИЙ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



# ПРОТИВ БУРЖУАЗНЫХ И РЕВИЗИОНИСТСКИХ КОНЦЕПЦИЙ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Под редакцией  
проф. А. Н. Соколова

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
1963

*Печатается по постановлению  
Редакционно-издательского совета  
Московского университета*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

«В современном мире идет ожесточенная борьба двух идеологий — коммунистической и буржуазной»<sup>1</sup>. Социалистическая идеология подвергается нападкам со стороны многочисленных буржуазных идеологов и ревизионистов. Эта борьба находит выражение и в науке о литературе. В зарубежном литературоведении широкое распространение получили различные буржуазные и ревизионистские концепции как в теории, так и в истории литературы. Немало таких концепций появилось и в области изучения русской литературы, дореволюционной и советской. Буржуазные литературоведы изучают не только творчество отдельных писателей, но и русскую литературу в целом, предлагая свои концепции русского литературного процесса.

Советское литературоведение не может остаться в стороне от интенсивно развивающейся зарубежной науки о литературе. Это относится и к исследованиям по истории русской литературы. Принимая отдельные наблюдения и выводы зарубежных ученых, выдерживающие научную проверку, наша марксистско-ленинская наука должна подвергнуть решительной и глубокой критике ложные концепции русской литературы, искажающие, а нередко и фальсифицирующие процесс ее исторического развития.

Тем самым советское литературоведение будет способствовать решению задач, поставленных перед общественными науками в Программе Коммунистической партии Советского Союза, принятой XXII съездом КПСС: «Общественные науки и впредь должны решительно выступать против буржуазной идеологии... против ревизионизма и догматизма, отстаивая чистоту принципов марксизма-ленинизма»<sup>2</sup>.

Предлагаемый сборник статей подготовлен кафедрой ис-

<sup>1</sup> Программа КПСС. «Правда», М., 1961, стр. 51.

<sup>2</sup> Там же, стр. 128.

тории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Не претендую на полноту охвата весьма многочисленных зарубежных работ по русской литературе, сборник включает статьи, дающие критический анализ обобщающих трудов А. Стендера-Петерсена, В. Леттенбауэра, Р. Поджоли, «Словаря русской литературы» В. Харкинса, построенного по принципу энциклопедии, и ряда работ о творчестве Достоевского, изучении которого особенно отчетливо выступают методологические пороки буржуазного литературоведения.

Предполагая продолжать начатую работу по критическому обзору работ о русской литературе, появившихся за рубежом, кафедра с благодарностью примет критические замечания и пожелания читателей настоящего сборника.

А. Н. СОКОЛОВ

## В ПЛЕНУ СТАРЫХ ТРАДИЦИЙ («История русской литературы» А. Стендера-Петерсена)

### 1

Среди появившихся в последние годы за рубежом работ по истории русской литературы видное место занимает двухтомный труд А. Стендера-Петерсена, профессора университета в г. Орхусе (Дания), первоначально (в 1952 г.) опубликованный на датском языке, а затем (в 1957 г.) вышедший в немецком переводе<sup>1</sup>.

Труд А. Стендера-Петерсена уже получил отклики в советской печати<sup>2</sup>. Однако важность темы, методология и концепция работы, предлагаемое автором решение больших проблем русского литературного процесса, трактовка творчества крупнейших русских писателей — все это побуждает снова обратиться к книге А. Стендера-Петерсена. Советский историк литературы не может не считаться с попыткой буржуазного ученого дать широкий обзор русской литературы от начала письменности в Древней Руси до 1917 года.

Следует отметить положительные стороны работы А. Стендера-Петерсена.

Характеристика русского литературного процесса дается исследователем на большом фактическом материале, включающем наряду с выдающимися литературными деятелями и очень многих «второстепенных». Это придает обзору большую конкретность. Видно, что автор, перу которого принадлежит ряд специальных работ по русской литературе,

<sup>1</sup> Adolf Stender-Petersen. Geschichte der russischen Literatur, B. V. I—II. München, 1957.

<sup>2</sup> См. Г. Померанц. Исследование о русской литературе. «Вопросы литературы», 1958, № 11, стр. 228—231; А. Григорьев. Изучение русской классической литературы в Западной Европе и США (1945—1957). «Русская литература», 1958, № 1, стр. 545—546.

основательно знает привлекаемый материал и в ряде случаев основывается на собственных научных изысканиях.

Широко эрудирован А. Стендер-Петерсен в русской и, в частности, советской научной литературе по тем вопросам, которым посвящена его книга. Приложенные к обоим томам библиографические списки содержат перечень основных работ по истории русской литературы, и на эти работы автор нередко опирается в своем обзоре.

Заслуживает большого внимания стремление автора углубиться в вопросы художественной специфики литературы, проследить развитие жанров и стилей русской литературы. В этой области рецензируемый труд содержит немало тонких наблюдений, обогащающих представление о тех или иных явлениях русской литературы. Таковы, например, замечания о стиле Радищева и Карамзина, о жанровых особенностях «Тамани» и «Фаталиста» как частей лермонтовского романа, о «психологической технике» Гончарова, о сравнениях и вообще о стиле Л. Толстого. Представляют несомненный интерес попытки А. Стендера-Петерсена охарактеризовать и обозначить соответствующим термином своеобразие творчества крупнейших русских писателей «реалистического периода». Меткую характеристику получают иногда и «второстепенные» писатели, например Вельтман<sup>3</sup>, Сенковский, В. Одоевский.

Наибольший интерес для советских литературоведов представляет попытка датского ученого осветить историю русской литературы как целостный литературный процесс в его «горизонтальной» (последовательность явлений) и «вертикальной» (их одновременность) линиях. Как пишет автор, имена отдельных писателей в таком изложении служат скорее символами определенных словесно-художественных систем или словесно-художественных методов, чем обозначением конкретных лиц в их внешне-литературном существовании.

Книга А. Стендера-Петерсена богата по своему содержанию. Все сколько-нибудь значительные явления многовековой русской литературы нашли здесь то или иное освещение. Но мы не ставим своей задачей рассмотрение данных в книге характеристик отдельных писателей и произведений. Мы сосредоточимся на тех частях рецензируемого труда, где излагается история новой русской литературы, и попытаемся

<sup>3</sup> К сожалению, автор обходит молчанием роман Вельтмана «Приключения, почерпнутые из моря житейского». Без достаточных оснований склонную поэму Вельтмана «Троян и Ангелица» автор называет романом.

выяснить и оценить методологию и концепцию исследователя. Нас интересуют прежде всего фундамент и общие очертания возведенного датским ученым научного здания. Нашу задачу облегчает сам автор, который на протяжении книги неоднократно касается вопросов литературоведческой методологии.

В предисловии к книге А. Стендер-Петерсен пишет, что его работа возникла из желания понять и описать историческое развитие русской литературы на основе единого, последовательно проведенного литературно-теоретического способа рассмотрения (*literaturtheoretische Betrachtungsweise*). Каковы же теоретические и методологические принципы историко-литературного исследования А. Стендера-Петерсена?

В предисловии, на которое мы уже ссылались, А. Стендер-Петерсен исходит из понимания литературного развития как имманентного процесса (*als ein immanenter Vorgang*), при изучении которого основное внимание должно уделяться художественно значительному (*dem künstlerisch Bedeutsamen*) в литературе. По убеждению исследователя, литература как искусство слова, независимо от того, какие цели и задачи возникали перед ней в разное время, есть создание художественно мотивированных структур, создание проникнутых художественным единством словесных построений (*Wortgebilde*). Решающую роль в возникновении такого понимания задач литературоведения, как признает А. Стендер-Петерсен, сыграла русская «формальная школа», методология которой родственна одновременным или позднейшим теоретико-литературнымисканиям в Западной Европе и США<sup>4</sup>. Декларированные здесь принципы структурализма как новой разновидности формализма проявляются в решении исследователем ряда конкретных вопросов. Так, например, широкий успех прозаических жанров в русской литературе 30-х годов, по А. Стендеру-Петерсену, объясняется тем, что стих и рифма, равно как и господствующие поэтические жанры — элегия и поэма, — временно исчерпали себя, и тогда Пушкин перешел к прозе (т. II, стр. 104—105). С подобными формалистическими суждениями мы не раз встретимся в дальнейшем изложении концепции А. Стендера-Петерсена.

Однако А. Стендер-Петерсен, по собственному заявлению, не хочет догматически следовать за формалистами. Он тре-

<sup>4</sup> Adolf Stender-Petersen. Geschichte der russischen Literatur, B. I, SS. V—VI. (В дальнейшем ссылки даются в тексте с обозначением тома римскими цифрами, страницы — арабскими.)

бует от исследователя надлежащего внимания к культурно-историческим, идеологическим, социологическим, хозяйственным, психологическим явлениям (т. I, стр. V). Признавая значение общественно-исторических факторов, А. Стендер-Петерсен, естественно, не мог обойти вопрос об их значении для развития литературы. Вот как этот вопрос решается исследователем. Хотя характер и развитие литературы должны быть объяснены ее собственными предпосылками и законами — законами подражания и противоречия, законами совершенствования и распада форм, однако ни один историк литературы не может не заметить, что смена одной литературной системы другой в высокой степени связана со сдвигами и изменениями социальных основ. Следуя этому принципу, А. Стендер-Петерсен сопровождает характеристику литературного движения того или иного периода кратким очерком общественно-политической жизни. В связи с изучением того или иного литературного направления автор затрагивает вопрос об общественной структуре России XVIII—XIX веков. В ряде случаев А. Стендер-Петерсен ставит вопрос о связи писателя с той или иной социальной группой.

Ясно, что исследователь вступает здесь в противоречие с высказанным в самом начале работы пониманием литературного развития как имманентного процесса. Ближе к своим исходным позициям автор оказывается тогда, когда он ограничивается понятием корреляции, соотносительности между тенденциями общественного развития и параллельным движением в литературе. Искать же непосредственную причинную связь (*Kausalitätszusammenhang*) А. Стендер-Петерсен не считает необходимым. Причинная связь существует внутри литературы, и она не может быть прервана внешними социальными факторами. Последние могут только модифицировать функцию литературы в духовной жизни общества (т. II, стр. 406).

Непоследовательность социологического мышления, отсутствие ясного представления о взаимоотношении отдельных социально-исторических факторов придают иногда суждениям исследователя оттенок вульгарного социологизма. Так, характер творчества поэтов пушкинского круга А. Стендер-Петерсен объясняет их принадлежностью к дворянскому сословию. Это якобы относится и к поэзии самого Пушкина. В «Сне Обломова» Гончаров, как кажется А. Стендеру-Петерсену, не показал, что бесполезное прозябанье помещиков явилось следствием крепостного права, и это упущение объясняется социальным происхождением автора, который

был сыном купца. Не трудно узнатъ в этом «социологическом» объяснении давно отброшенную советским литературоведением теорию.

Противоречивое сочетание формализма и социологии в методологии А. Стендера-Петерсена открывает доступ в книгу и еще одной устаревшей методологической традиции — компаративизму. Исследователь постоянно сопоставляет явления русской литературы с аналогичными явлениями литератур Западной Европы. И это можно было бы только приветствовать, если бы перед нами был образец методологически правильного сравнительно-исторического изучения литературы. Между тем автор «Истории русской литературы» впадает в самый заурядный компаративизм. Примеры этого мы в большом количестве приводим в дальнейшем изложении концепции книги, а здесь ограничимся указанием на связь между компаративизмом и непоследовательностью А. Стендера-Петерсена в объяснении литературного процесса социально-историческими условиями.

Если исследователь не считает необходимым вскрыть условия социально-исторической жизни для объяснения генезиса и своеобразия изучаемого литературного явления, то ему не остается ничего другого, как обратиться к зарубежным, иностранным литературам в поисках «источников» данного явления. К подобным мнимым объяснениям А. Стендер-Петерсен прибегает очень часто. Начиная с классицизма развитие русской литературы, особенно в XVIII и первой половине XIX века, по А. Стендеру-Петерсену, определяется в основном обращением русских литературных деятелей к тем или иным течениям и жанрам западноевропейских литератур. На долю русских поэтов и писателей оставалось только приспособливать заимствованное к русским условиям, внося в него черты национального своеобразия. Одного за другим исследователь мерит русских художников слова меркой западноевропейских поэтов и писателей, а их произведения вводит к западноевропейским образцам: Сумароков, русский Расин, захотел стать и русским Мольером; «Горе от ума» создано по образцу «Мизантропа»; «Война-ровский» Рылеева не возник бы без байроновских поэм «Мазепа» и «Шильонский узник»; Кольцов — это русский Бернс; Полежаев — подражатель Байрона; «Бедные люди» и «Двойник» Достоевского выросли из чтения Шиллера и Диккенса, Ж. Санд и Бальзака. Количество примеров можно было бы умножить до бесконечности.

Таковы серьезные противоречия методологической пози-

ции, занимаемой А. Стендером-Петерсеном. Формализм, социологизм, компаративизм вступают здесь в несведенное к единству электическое «взаимодействие». Это не могло не отразиться и на предлагаемой в «Истории русской литературы» концепции русского литературного процесса и творчества отдельных писателей.

А. Стендер-Петерсен различает в русской литературе начиная с XI века и до 1917 года две большие эпохи: древней (до конца XVII века) и новой литературы. Не пытаясь найти их национально-специфическое определение, автор первую из них обозначает понятием византизма, а вторую — европеизма. Эпоху византизма А. Стендер-Петерсен делит на два периода: древнерусский и московский; эпоху европеизма — на четыре периода: классический, романтический, реалистический и модернистский. Критическую оценку предложенной периодизации новой русской литературы уместнее дать при анализе концепции литературного процесса в рецензируемой книге, к чему мы и обращаемся.

## 2

К периоду классицизма А. Стендер-Петерсен относит литературу XVIII века, начиная с петровского времени и кончая первыми шагами русской прозы (сатирические журналы). Методология компаративизма не позволяет А. Стендеру-Петерсену отойти от устаревшей концепции русского классицизма.

Датский ученый придерживается того мнения, что классицизм как художественная система, как литературное направление оказался в противоречии с тем спонтанным стремлением к изображению действительности, которое стало заметно еще в русской литературе XVII века. Заимствованные на Западе формы классицизма не соответствовали национально-русскому содержанию. Бесплодными оказались упорные попытки русских писателей XVIII века втиснуть материал русской действительности в схему Буало. А. Стендер-Петерсен пытается дать социально-историческое объяснение этому «факту»: общественная структура царской России, господствующим сословием которой было дворянство, существенно отличалась от того социального строя, который сложился в Западной Европе и который образовал «внешние основы» классицизма с его жесткими и строго определенными формами (т. II, стр. 3). Можно было бы ожидать, что автор заговорил об этом для того, чтобы своеобразием русских об-

щественно-исторических условий объяснить своеобразие русского классицизма. Но вместо этого А. Стендер-Петерсен делает далеко не новый вывод об отсутствии связи между русским классицизмом и русской действительностью, об отсутствии национальных корней у этого литературного направления на русской почве и, следовательно, о подражательности, заимствованности русского классицизма, или псевдоклассицизма, как называет это направление автор, возрождая давно отвергнутый литературоведением термин. Не замечая внутреннего противоречия своей методологии, А. Стендер-Петерсен отказывается от социально-исторического принципа в объяснении русского классицизма, допуская, что литература не всегда связана с общественной структурой, что она может развиваться вопреки общественно-историческим условиям. И снова в противоречии с тезисом о национальной беспочвенности русского классицизма А. Стендер-Петерсен находит, что поэзия Сумарокова наилучшим образом соответствовала структуре тогдашнего дворянского общества (т. I, стр. 371). Где же в конце концов истина?

Неверно столь же избитое положение А. Стендера-Петерсена о «неудаче» русского классицизма. Конечно, ранние деятели новой русской литературы — Кантемир, Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков и другие — по вполне понятным причинам не могли еще поднять эту литературу на те высоты, которые стали ей доступны только через столетие. Конечно, они широко использовали опыт уже сложившихся к тому времени зарубежных литератур и прежде всего литературы французского классицизма. Однако они создавали отечественную литературу, исходя из потребностей русской жизни, русской культуры, русского искусства. И в той или иной мере они удовлетворили эти потребности. При всем несовершенстве литературы русского классицизма, при всей сложности и противоречивости сочетания здесь «заимствованных» и национальных элементов это был все же русский классицизм. В работах советских историков русской литературы XVIII века это положение раскрыто с достаточной убедительностью. А. Стендер-Петерсен называет в библиографии некоторые из этих работ (Д. Д. Благого, Г. А. Гуковского, П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко), но не находит нужным считаться с ними.

Та же методологическая непоследовательность и фактическая необоснованность проявляются у А. Стендера-Петерсена и в трактовке русского Просвещения XVIII века. Автор отмечает, что русские просветители, в подавляющем боль-

шинстве дворянские писатели, становились «свободными» от интересов своего сословия и с живым вниманием наблюдали явления русской действительности, которые могли послужить доказательством справедливости их взглядов. Казалось бы, исследователь и должен был показать, как эти явления русской действительности объясняют идеальные позиции, занятые русскими просветителями, каким общественным интересам отвечали «критически-республиканские», как пишет автор, взгляды писателей, переставших выражать интересы дворянства. Вместо этого А. Стендер-Петерсен, считая разрыв русских просветителей с дворянской идеологией делом чисто индивидуальным, лишенным какой-либо классовой базы, опять обращается к иноземным источникам и утверждает, что новые взгляды были заимствованы русскими писателями в готовом виде на Западе.

### 3

Переходя к романтическому периоду, А. Стендер-Петерсен связывает его происхождение с теми предромантическо-сентиментальными тенденциями, которые можно заметить уже у поэтов классицизма. Отчетливое проявление этих новых тенденций русской литературы исследователь видит в чрезвычайном успехе сентиментальной драмы и комедии. Сам материал толкал здесь исследователя к правильной постановке вопроса и к верным выводам. А. Стендер-Петерсен отмечает, что в одних пьесах этого рода изображаются духовные и социальные нужды крестьян, в других — рисуется их идиллическое существование; «социальное негодование» сменяется «сентиментальностью»; используются, то сатирические, то народно-поэтические средства. Обращение к конкретным социально-историческим условиям развития России второй половины XVIII века и дало бы исследователю возможность объяснить своеобразие русской сентиментальной драматургии в ее идеально-художественной дифференциации. Но, догматически исходя из тезиса об отсутствии в России сложившегося буржуазного класса, А. Стендер-Петерсен делает необоснованный вывод о неорганичности, подражательности драматургии русского сентиментализма: этот жанр в России имел очень скучные духовные и социальные основы, что и вызвало необозримое количество русских подражаний (т. II, стр. 7).

В тех же методологических рамках А. Стендер-Петерсен трактует и вопрос о русском сентиментализме в целом.

В Западной Европе это литературное направление было создано окрепшим буржуазным классом, который в чувствительных новеллах выступал против аристократического классицизма и рационализма. Как видим, для западноевропейского литературного направления А. Стендер-Петерсен признает необходимым определение его социально-классовых основ. Почему же к русскому сентиментализму исследователь не применяет тот же методологический подход? Почему он не углубляет свой анализ до выяснения классовых корней русского сентиментализма? По А. Стендеру-Петерсену, русская буржуазия («третье сословие») не определилась как класс. Карамзинизм не обращался ни к среднему сословию, ни к дворянству. Образованные читательские круги стали в это время самостоятельной силой в русской общественной жизни, центром которой были литературные салоны. А в салонах главенствовали начитанные и тонко образованные женщины, чувствительные дамы. Так, социально-классовая основа литературного направления подменяется общественно-бытовой. Естественно, что на такой основе не могло возникнуть самостоятельное литературное направление, и писателям пришлось стать на путь подражания Фильдингу, Гольдсмиту Гесснеру, Флориану и больше всего Ричардсону. Непоследовательность социального анализа снова приводит к компаративизму. Компаративистски освещается и творчество Карамзина, которого А. Стендер-Петерсен признает основоположником русского сентиментализма. Автор «Писем русского путешественника» освободился от ярма французского классицизма благодаря основательному знакомству с немецкой литературой. Следовательно, для преодоления зависимости от чужой литературы, по А. Стендеру-Петерсену, необходимо было обращение к иной и все же чужой литературе.

Более справедлив А. Стендер-Петерсен к Радищеву, называя его подлинным патриотом, самостоятельно размышлявшим о судьбе и призвании своей страны и своего народа. Упоминает автор и тех русских просветителей, которые непосредственно подготовили путь Радищеву: Аничкова, Десницкого, Козельского, Зыбелина. Изучение общественно-политических взглядов Радищева, значительно отличавшихся от взглядов западноевропейских просветителей XVIII века, вело исследователя к правильным выводам и обнаруживало несостоительность его компаративистской методологии. Ясно понимая различие между французскими и русскими общественными отношениями, Радищев, по близкому к истине суж-

дению А. Стендера-Петерсена, революционные задачи с «третьего сословия» и буржуазии переносил на крестьянство и становился борцом за освобождение народа.

Намечающееся здесь преодоление компаративизма, обращение к национальному своеобразию взглядов писателя, догадка о связи этого своеобразия со своеобразием общественно-исторических условий позволили исследователю приблизиться к верным выводам об искусстве Радищева, преодолевшего рацionalистическое мышление и классицистскую риторику, внесшего в литературу индивидуальное, субъективное начало, идею гения, суверенно создающего выразительную форму для своих мыслей и чувств. Радищев нарисовал картину России конца XVIII столетия. Чувствительность у этого писателя выражалась только в языковых средствах. Впрочем, для А. Стендера-Петерсена едва ли не самое главное заключалось в том, что в лице Радищева читатель встретил энциклопедически образованного писателя, овладевшего свободной западноевропейской мыслью, якобы обязанного своими взглядами Вольтеру, Руссо, Мабли, Рейналию, Фергюссону, Адаму Смиту и более всего Гердеру. Называя Радищева основоположником жанра «путешествия», А. Стендер-Петерсен рассматривает этот жанр русской литературы как ответвление (Ableger) «путешествий» Стерна и Дюпата (т. II, стр. 14—17). Компаративизм и здесь снижает значение правильных наблюдений, сделанных исследователем.

Из рамок компаративизма А. Стендер-Петерсен не выходит и в характеристике поэзии русского сентиментализма. Лирическое дарование Карамзина было очень скромным, и не ему было суждено пересадить (verpflanzen) в Россию западноевропейскую чувствительную или предромантическую лирику. Отчасти эту задачу взял на себя И. И. Дмитриев, но оч не годился быть вождем нового направления. Так начинает А. Стендер-Петерсен главу «Жуковский как предромантик» (т. II, стр. 50).

Для новой русской лирики, крупнейшим представителем которой стал Жуковский, образцами, даже кумирами, стали «Оссиан», Юнг, Томсон, Грей. Не удивительно, что на первое место А. Стендер-Петерсен выдвигает переводческую деятельность Жуковского, бездоказательно утверждая, будто «полуоригинальные» баллады меньше удавались Жуковскому, чем его переводы немецкой поэзии. Оригинальных баллад у Жуковского, правда, немного. Но среди них есть подлинные жемчужины русской романтической поэзии: «Эолова

арфа», «Теон и Эсхин». Почти совершенно замалчивает А. Стендер-Петерсен глубоко личную (в хорошем смысле слова) и творчески оригинальную лирику Жуковского. По мнению исследователя, дело сводилось главным образом к освоению чужих символов, картин, тем, настроений, к обогащению литературы своего народа поэтическими формами, которые ей до тех пор были неизвестны. Впрочем, сама поэзия русского романтика заставляет А. Стендера-Петерсена признать, что она коренилась не только в западноевропейской литературе его времени, но и в его собственном душевном складе. Исследователь вспоминает раннюю смерть друга Жуковского Андрея Тургенева, безнадежную любовь поэта к Марии Протасовой.

Связывая в той или иной мере поэзию Жуковского с его личной жизнью, А. Стендер-Петерсен не ставит вопроса о социальной природе этой поэзии. Здесь он, по-видимому, довольствуется той общественно-бытовой основой, с которой выше им была связана «чувствительность» в русской литературе. Ведь для А. Стендера-Петерсена Жуковский остался только предромантиком, стоявшим на пороге романтического века русской литературы. Примыкая в этом к концепции Александра Веселовского, А. Стендер-Петерсен лишает себя возможности нарисовать верную картину формирования и развития русского романтизма. Между тем еще Белинский с полным основанием призывал Жуковского романтиком, родоначальником русского романтизма. Правда, А. Стендер-Петерсен вынужден признать, что романтическая эстетика Жуковского возвещала переход русской литературы к новому направлению. Но не самому Жуковскому было дано совершить поворот, наметившийся в литературе. Отдавая дань старой концепции о Жуковском как предромантике, А. Стендер-Петерсен не учел новых работ советских исследователей, показавших романтическую природу творчества этого поэта.

В главе о Жуковском возникает и еще один весьма спорный тезис, который будет развит автором в последующих главах. Это положение о синтезе классических и романтических, или, точнее, неоклассических и предромантических, элементов в литературе изучаемого периода.

В главе «Предромантики и неоклассики» А. Стендер-Петерсен пишет о Вяземском, Батюшкове, Гнедиче и Озерове, усматривая в их творчестве своеобразный синтез неоклассицизма и предромантизма. К сожалению, автор не дает определения этих понятий, что затрудняет оценку его трактовки

творчества этих и других писателей. Особенno следует по-  
жалеть об отсутствии в книге А. Стендера-Петерсена опре-  
деления понятия неоклассицизма в его отличии от класси-  
цизма.

Неотчетливость в употреблении этого понятия проявил-  
ась в характеристике Крылова, этого непосредственного  
предшественника Пушкина на путях реалистического ис-  
кусства, как «неоклассического баснописца». А. Стендер-Пе-  
терсен находит в баснях Крылова «классицистскую факту-  
ру». Сама басня — старый жанр дидактической поэзии.  
С классицизмом, верившим в общезначимые морально-поли-  
тические ценности, Крылова сближало утверждение в баснях  
общих идей и принципов, вытекающих из так называемого  
здравого смысла. Но А. Стендер-Петерсен понимает, что не  
это было основным для Крылова. Исследователь делает ряд  
тонких наблюдений над реалистической основой крыловских  
басен, далеко выходивших за рамки дидактического сти-  
хотворения. Драматизированный сюжет часто выступал в  
них на первый план. Басни Крылова стали верным зеркалом  
русской действительности, ее сатирическим обличением и  
открыли дорогу в грядущий век реализма (т. II, стр. 76). Но  
как это глубоко верное определение основной тенденции ба-  
сенного творчества Крылова можно примирить с определе-  
нием его как неоклассика?

#### 4

Такой же вопрос вызывает следующая глава книги  
А. Стендера-Петерсена: «Грибоедов как неоклассический  
драматург» (т. II, стр. 81). «Горе от ума» было одной из  
первых великих побед русского реализма, и это признает  
сам А. Стендер-Петерсен, называющий комедию Грибоедова  
самобытным, национальным шедевром, возникшим в резуль-  
тате долгой борьбы против строгой поэтики классицизма.  
Комедия, по верному суждению исследователя, полна само-  
го живого и бесспорного реализма. На сцену пришла русская  
действительность. Не ограничиваясь этим общим утвержде-  
нием, исследователь конкретизирует некоторые черты гри-  
боедовского реализма, в частности убедительно раскрывает  
отличие принципов типизации, свойственных «Горю от ума»,  
от мольеровской системы создания человеческих типов. Что  
же дает право исследователю называть комедию Грибоедова  
неоклассической? По мнению исследователя, эта русская по  
содержанию комедия была французской по структуре, или

композиции. А выражалось это в пресловутых трех единствах, которые соблюдены Грибоедовым. Но если это в какой-то мере и справедливо, то на художественном методе Грибоедова эта частность не отражается. Реализм комедии легко подчинял себе «классическую» условность. Это признает и сам А. Стендер-Петерсен, по мнению которого соблюдение трех единств сделало содержание комедии еще более ясным и понятным. Впрочем, замечает исследователь, единство места в «Горе от ума» уже расшатано тем, что действие происходит в разных комнатах фамусовского дома, в отличие от абстрактного и скучного пространства классической комедии. Да и в единстве действия «Горя от ума» можно сомневаться. А. Стендер-Петерсен делает верное наблюдение, что за внешним действием в комедии Грибоедова скрыт другой, гораздо более значительный конфликт — общественный, культурный, идеологический — между Чацким и всем московским дворянским обществом. Но ведь конфликт — это душа драматического действия. Остается сделать напрашивающийся вывод о глубокой связи в «Горе от ума» двух конфликтов, двух интриг, двух «действий» — личного и общественного. Признание реалиста Грибоедова «неоклассическим драматургом» лишено достаточных оснований.

Столь же упорно, вопреки фактам, А. Стендер-Петерсен следует методологии компаративизма. Грибоедов учился у Мольера: «Горе от ума» написано под прямым и сильным воздействием «Мизантропа»; Чацкий, как Альцест у Мольера, заявляет себя человеконенавистником (*Menschenverächter*); действие почти точно развивается по мольеровскому образцу. Надо ли говорить, что эта старая, наиболее подробно развитая Алексеем Веселовским концепция давно опровергнута советским литературоведением: сорок лет тому назад против этой концепции выступил Н. К. Пиксанов, подвергший ее обстоятельной критике.

Поддерживая автора «Истории русской литературы» в его признании за «Горем от ума» достоинств реалистического произведения, мы никак не может согласиться с его пониманием образа Чацкого. А. Стендер-Петерсен удивляется тому, что фамусовская Москва усмотрела в Чацком революционного мечтателя вроде карбонария, якобинца, анархиста. Герой Грибоедова, по мнению исследователя, не имеет конкретной социальной или политической программы, конкретных планов борьбы, Чацкий остается одиноким. Автор комедии сопоставляет его с участником одного из существов-

вавших тогда тайных союзов. И этого участника незначительного кружка, существовавшего внутри безопасного московского Английского клуба, Грибоедов подверг беспощадному осмеянию, наделив его комической фамилией Репетилова. У Чацкого — и Грибоедова — «тайны» Репетилова, о которых тот готов был рассказывать первому встречному, вызывали только насмешку. Так рассуждает Стендер-Петерсен, но рассуждать так — значит игнорировать глубокую и своеобразную связь Грибоедова с декабристами, исследованную советскими литературоведами<sup>5</sup>. Сатирическим изображением Репетилова Грибоедов не осуждает освободительное движение, а защищает его от тех, кто его опошлял, дискредитировал, подвергал тайное общество опасности обнаружения. Герой Грибоедова, этот декабрист, по определению Герцена, рисуется в книге А. Стендера-Петерсена на старый лад: благородным, но одиноким обличителем общественных пороков и проповедником высоких моральных принципов, неспособным начать борьбу с правительством.

Отрицание связи Грибоедова с декабристами приводит А. Стендера-Петерсена к ошибочной трактовке выступления Чацкого против галломании дворянства, за уважение к национальной культуре, за национальное достоинство. Забывая страстную борьбу декабристов за народность в области культуры, искусства, литературы, А. Стендер-Петерсен без всяких оснований сближает грибоедовского героя с позднейшими реакционными славянофилами и даже с Фамусовым, считая, что только один шаг отделял негодование, прозвучавшее в монологе Чацкого о «французике из Бордо», от враждебного отношения Фамусова к культуре, выразившегося в подобной же формуле: «А все Кузнецкий мост и вечные французы».

Мы так подробно остановились на главе о Грибоедове с той целью, чтобы показать, к чему приводит забвение основного положения о художественной литературе как отражении действительности.

## 5

Характеризуя 20-е годы как время расцвета неоклассически-романтической поэзии, А. Стендер-Петерсен объединяет поэтов этого десятилетия понятием «лирической плеяды», ко-

<sup>5</sup> В библиографическом списке А. Стендера-Петерсена указывает работы Н. К. Пиксанова, М. В. Нечкиной, В. Н. Орлова.

торое для него является более широким, чем обычное понятие «пушкинская плеяда», включающее только поэтов, близких Пушкину. Исследователь не замалчивает серьезных расхождений в идеях и идеалах различных участников «лирической плеяды». Имена Кюхельбекера, Дельвига, Баратынского, Языкова, Рылеева, А. Одоевского, Веневитинова, Козлова, Полежаева, объединяемые автором в понятие «лирическая плеяда», красноречиво свидетельствуют об этом. А. Стендер-Петерсен находит общее между этими поэтами не в содержании, а в форме их поэзии. Их объединяло стремление сделать гибкими и плодотворными версификацию, лирическую ритмику, технику рифмы и легкий, элегантный речевой стиль. Они были связаны между собой заповедью «хорошего вкуса» и пользовались этим выражением как своего рода программой или принципом.

Это рассуждение А. Стендера-Петерсена глубоко ошибочно и в методологическом, и в историко-литературном отношении.

Объединяя столь различных поэтов «общим» стремлением к усовершенствованию ритмико-стилистических средств выражения, лозунгом хорошего вкуса, А. Стендер-Петерсен сводит эту общность к чисто эстетическому и по сути дела формальному принципу. Но если даже оставить в стороне идеологические различия между всеми этими поэтами, их объединению в одну группу будут препятствовать существенные расхождения в эстетических и стилистических принципах. К счастью, здравый смысл историка литературы помогает исследователю в той или иной мере преодолеть узость его методологии и признать наличие серьезных расхождений между поэтами «лирической плеяды». А. Стендер-Петерсен отмечает, что Кюхельбекер поднял борьбу против карамзинизма, традиции которого развивались некоторыми поэтами «плеяды», за высокую поэзию, за русский романтизм, опирающийся на самобытные национальные основы. Творческие принципы Кюхельбекера, как видно, не сводились к гибкой версификации и стилистике. Большое внимание уделяет исследователь идейно-образному миру поэзии Баратынского; отмечает титанический, мятежный напор (*Drang*), выразившийся в поэзии А. Одоевского; признает революционно-политическое содержание поэзии Рылеева; усматривает в кавказских поэмах Полежаева язык социального протesta. Логика фактов вынуждала исследователя поставить вопрос о глубокой дифференциации русской поэзии 20-х годов, о наличии здесь различных течений, о ложности понятия «лири-

ческой плеяды». Необходимость постановки этого вопроса тревожила и сознание автора «Истории русской литературы». Однако он уклоняется от его решения на том основании, что между всеми этими поэтами трудно провести точные грани или втиснуть их в литературные школы, четко определенные и противопоставленные друг другу. Но от ученого, изучающего литературный процесс, мы вправе ожидать дифференцированного подхода к литературным явлениям, попытки вскрыть и разграничить основные линии литературного развития. Уклониться от решения этой задачи, как бы она ни была трудна, исследователь не имеет права.

Искусственно объединив поэтов «лирической плеяды» интересом к поэтической форме, А. Стендер-Петерсен начинает рассматривать их как «друзей» свободно рождающейся, собственными законами управляемой поэзии. На зло всем polemическим разговорам о романтизме и классицизме они своим высшим, единственным принципом признали суд (*Urteil*) олимпийских богов. Осталось только назвать участников «лирической плеяды» поэтами «чистого искусства». А. Стендер-Петерсен так и делает, приписывая пропаганду этого лозунга «Литературной газете» Дельвига. Исследователь считается с тем фактом, что далеко не все поэты «лирической плеяды» следовали лозунгу «искусство для искусства». Некоторые из них, как пишет А. Стендер-Петерсен, протестовали против примата формы над идеей и требовали поэзии, богатой мыслью. Но основные законы «лирической плеяды» вырабатывались в салоне Дельвига, этом центре пушкинского круга. Аристократические требования хорошего вкуса нашли здесь свой Олимп.

Эпитет «аристократические» не был у А. Стендера-Петерсена обмоловкой. Этим понятием он определяет социальную природу творчества основных поэтов «лирической плеяды». «Аристократические поэты», они были склонны в своем дворянском происхождении усматривать гарантию против опасности мелкобуржуазных тенденций в поэзии. Жуковский, Вяземский, Батюшков, а затем Пушкин образовали тот высший трибунал (*Gerichtshof*) поэзии, виднейшими «исполнителями» (*Ausüber*) которого были они сами (т. II, стр. 90). «Олимпийская» литературная теория, отвечавшая настроениям поэтов «лирической плеяды», была выработана членами Общества любомудрия, аристократический характер которого яствует из того, что его участники вели борьбу против идей, защищавшихся в «Московском телеграфе» сыном купца Полевым. В этом объяснении идеологических явлений

социальным происхождением идеологов (дворяне и купеческий сын) отчетливо слышатся вульгарно-социологические ноты. Остается непонятным, как могли возникнуть революционные стремления у дворянина Рылеева, у князя А. Одоевского и вообще у революционеров-дворян.

Заканчивая главу, А. Стендер-Петерсен пишет, что всю эту своеобразную проблематику в полном развитии мы находим у величайшего поэта времени, выдающегося художника «плеяды» — Пушкина. Раскрытию этого положения посвящена специальная глава о Пушкине как вожде «плеяды».

Пушкин стал божественным Мусагетом поэтов «плеяды». С суверенной гениальностью он воплотил их мечты, придал поэзии ту высокохудожественную форму, к которой они стремились. Его язык в своей естественности был воспринят современниками как откровение, как освобождение. Никто до Пушкина не писал стихами, которые звучали бы так натурально и легко. От формы пушкинской поэзии А. Стендер-Петерсен переходит к ее содержанию. Стихи Пушкина были открыты для всех новых тем и мотивов, для всех движений и событий в жизни народа или самого поэта. Однако Пушкин был прежде всего художником. Не выражение мыслей или чувств, но достижение художественного совершенства было целью его лирики. Отражение жизни в творчестве Пушкина было ограничено художественными рамками: в качестве предмета искусства он избирал только то, что было достойно прекрасной формы. На страницах рецензируемой книги выступает образ поэта-олимпийца, в поэзии которого господствует «аполлинический» покой и который отдален и от толпы и от прозаической действительности. Передовое пушкиноведение давно уже показало глубокую ошибочность такой трактовки Пушкина и его творчества.

Развивая свою мысль о Пушкине как вожде «плеяды», А. Стендер-Петерсен обращается к вопросу о традициях, с которыми было связано пушкинское творчество. Круг этих традиций исключительно широк. В молодые годы Пушкин, играя, прошел все ступени литературного развития, все школы, на которых другие беспомощно застrevали. На первое место А. Стендер-Петерсен ставит французский и русский классицизм XVIII века, прежде всего Вольтера, Державина, Фонвизина, Княжнина. За ними следуют Парни с толпой малых французских поэтов XVIII века, Батюшков, Жуковский, а затем А. Шенье. Пестрое многообразие отечественных и зарубежных традиций Пушкин объединил в некоторый величественный синтез. Так понимает А. Стендер-Петерсен но-

ваторство Пушкина. Но синтез традиций не есть еще новаторство. Важно определить то новое, что возникло в результате синтеза. По отношению к Пушкину этот вопрос был поставлен еще Белинским и в основе тогда же был решен тем же Белинским и, собственно говоря, самим поэтом, охарактеризовавшим свое творчество как «поэзию действительности». Общепризнано, что Пушкин явился основоположником реализма в русской литературе. Стендер-Петерсен не обходит этого вопроса. Он признает, что Пушкин устранил разрыв между жизнью и поэзией. Исследователь принимает положение о том, что Пушкин заложил основы (*begründete*) русского реализма, в котором русская культура уже давно пыталась найти собственную форму выражения. В этих словах исследователя намечается понимание подлинного новаторства Пушкина, а среди воспринятых им традиций законное место отводится реалистическим тенденциям в допушкинской литературе. Но это противоречит всему тому, что выше было сказано о Пушкине как вожде «плеяды», культивировавшей «искусство для искусства». Что же является для А. Стендера-Петерсена основным: Пушкин-реалист, творчески отзывающийся на явления и события современной действительности, или Пушкин-олимпиец, уходивший от людей и жизни в «чистое искусство»? Обратимся к следующим главам книги.

В своих драматических и эпических произведениях Пушкин, по мнению А. Стендера-Петерсена, решал художественные проблемы, поставленные перед ним двумя божествами времени — Шекспиром и Байроном. Дело шло о сочетании этой бурной (*ungestüm*) поэзии с тем стилем, представителем которого был он сам. Поэт снова стоял перед задачей синтеза. В этом подходе к вопросу все неверно. Во-первых, в своих поэмах и драмах Пушкин решал прежде всего идеологические проблемы: вопрос о современном герое, «молодом человеке XIX века» в южных поэмах; вопрос об исторической роли народа в «Борисе Годунове». Художественные проблемы решались поэтом в тесной связи с проблемами идейными. Во-вторых, проблематика этих жанров была продиктована Пушкину не Шекспиром и Байроном, а русской действительностью, идейной и общественной борьбой эпохи. В-третьих, дело заключалось не в синтезе стилей, но в создании нового художественного метода.

Анализ «Бориса Годунова» в книге А. Стендера-Петерсена скользит по поверхности трагедии, и поэтому важнейшие вопросы ее общественно-политической проблематики и худо-

жественного метода остаются нерешенными или решаются неверно. Преувеличивая зависимость Пушкина от Карамзина, А. Стендер-Петерсен полагает, что зерном трагедии являются конфликт в душе Бориса Годунова и мысль, что самая прекрасная и благородная цель не может оправдать дурных и неблагородных средств. На фоне современного понимания «Бориса Годунова» как произведения, в котором Пушкин поставил важнейшие вопросы своего времени — народ и власть, значение «мнения народного», историческая роль народа, — трактовка А. Стендера-Петерсена выглядит несколько архаично. Поспешно переходя к художественному своеобразию пушкинской трагедии, исследователь отмечает, что драматург порвал с неоклассическим стилем Озерова, с традиционным для классицистской трагедии александрийским стихом, обратившись — по образцу драматургов немецкого романтизма — к безрифменному пятистопному ямбу и даже к прозе. Необычной была и композиция «Бориса Годунова». Исследователь напоминает слова Пушкина об «истине страстей, правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах» как о законе драмы, которому следовал сам автор. Приводятся и слова Пушкина о том, что он подражал Шекспиру «в его вольном и широком изображении характеров». Но вместо того, чтобы раскрыть на материале трагедии эту поэтику реализма, А. Стендер-Петерсен утверждает, будто Пушкин, безоговорочно признавая принципы романтизма, не освободился и от своей классической выучки (*Schulung*). «Борис Годунов» был мнимо (*scheinbar*) шекспировской трагедией. Этот парадоксальный тезис А. Стендер-Петерсена пытаются доказать, во-первых, ссылкой на внутреннюю отвечающую принципам классицизма законченность каждой отдельной сцены, находя романтической только смену их, и, во-вторых, утверждением, будто характеры в трагедии не развиваются, а только раскрываются, оставаясь неизменными, как это было в классической французской трагедии и у Озерова. Надо совершенно не считаться ни с выводами пушкиноведения, ни с самим Пушкиным, чтобы заявить о близости к классицизму метода изображения характеров в «Борисе Годунове». После этого воспринимается как неожиданное и непонятное предложение исследователя называть стиль трагедии реалистическим. Что в данном случае называется стилем и как из взаимодействия (или противоречия) романтических принципов и классицистских традиций возникает реалистический стиль — остается непонятным. В маленьких трагедиях Пушкина он усматривает тот же син-

тез шекспировской формы и классицистского духа или, если угодно, их преодоление в пользу третьей, самостоятельно найденной драматической формы (образцом для которой, впрочем, послужили «Драматические сцены» Б. Корнуола).

Идея синтеза А. Стендер-Петерсен подчиняет и анализ «байронических» поэм Пушкина. Исследователь видит в них борьбу между романтизмом и классицизмом, ход которой определялся сознательным движением поэта к гармоническому синтезу, что заметно проявилось в описаниях среды, быта, природы, занимающих у Пушкина, в отличие от Байрона, самостоятельное место и обнаруживающих свое родство с описательными стихотворениями классицизма. То, в чем сам Пушкин усматривал свое приближение к «поэзии действительности» и в чем русская критика и наука с полным основанием видят становление реализма внутри романтического творчества поэта, А. Стендер-Петерсен вопреки явному различию классического и реалистического методов описания связывает с отжившими традициями.

Не вполне убедительны и соображения А. Стендера-Петерсена относительно истории эпических жанров. Большая эпическая форма классицизма, пишет автор, к этому времени утратила возможность развития. Жанру грозил упадок, которого не мог предотвратить новый тип иронической поэмы («Граф Нулин», «Домик в Коломне»), тяготевший к реалистической новелле в прозе. Созданный Байроном тип романтической поэмы наметил некоторый новый путь. С этим положением А. Стендера-Петерсена можно согласиться. Но остается совершенно неаргументированной и неубедительной попытка исследователя истолковать романтические поэмы как движение Пушкина к синтезу романтизма и классицизма. Если говорить здесь о движении — а оно было, — то это движение от классицизма через романтизм к реализму.

В трактовке русского байронизма А. Стендер-Петерсен остается на старых методологических позициях. Исключительный успех байронизма в России исследователь формалистически объясняет тем, что Байрон вновь открыл поэтам доступ к большой поэтической форме. Здесь игнорируются историко-литературные *факты*, которые свидетельствуют об увлечении передовых русских кругов английским романтиком как певцом свободы, как поэтом революционного романтизма. В дальнейшей характеристике южных поэм А. Стендер-Петерсен опирается на работы советских исследователей, но, излагая произведенный ими анализ формы, он остается равнодушным к тому идейно-социальному освещению твор-

чества Пушкина и Байрона, которым обогатили науку новейшие исследования.

Дальнейшее развитие творчества Пушкина получает у А. Стендера-Петерсена более убедительное освещение.

Характеризуя «Полтаву» и «Медного всадника», исследователь находит в этих поэмах объективный, ранее неизвестный эпически-реалистический стиль.

Обнаружившееся в этих поэмах развитие в сторону от Байрона проявилось и в «Евгении Онегине», где исследователь находит даже антибайронизм. Прощание поэта с классицизмом не стало признанием романтизма. Пушкин занимает положение между двумя лагерями и ищет чего-то третьего. В наше время это называется реализмом. Здесь А. Стендер-Петерсен более точен, чем в рассмотренном выше утверждении о синтезе классицизма и романтизма у Пушкина. Реализм — это не просто синтез, а действительно что-то третье, качественно новое.

Триумфом реализма А. Стендер-Петерсен признает «Капитанскую дочку». Но автор снижает значение своего вывода рядом оговорок. По его мнению, основными для Пушкина-прозаика были художественные задачи. «Повести Белкина» являлись только этюдами в прозе. Об их идеально-общественном значении А. Стендер-Петерсен не говорит. Признание новизны пушкинского реализма не мешает исследователю отыскивать источники прозы русского писателя в зарубежных литературах. Так, для «Истории села Горюхина» большое значение имела проза В. Скотта. К тому же прозаику непосредственно восходит и характер композиции «Повестей Белкина». Столь же непосредственно вырастает из фантастических новелл Гофмана «Пиковая дама», хотя Пушкин и проявил в переработке заимствованного значительную самостоятельность. «Дубровский» находится в родстве с бесчисленными разбойниччьими романами, появившимися на рубеже столетий. Однако исследователь считал бы возможным отказаться в данном случае от поисков литературных источников, настолько типичны события «Дубровского» и «Пиковой дамы» для русской действительности. Почему же историк русской литературы этого не делает? Очевидно, потому, что над ним тяготеет методология компаративизма.

Нежелание видеть в художественной литературе прежде всего отражение действительности, неумение связать развитие русской литературы с развитием русской жизни привели буржуазного исследователя к глубокому искажению идейного и творческого облика великого русского поэта.

К романтическому периоду А. Стендер-Петерсен относит творчество Лермонтова и Гоголя, хотя, казалось бы, приход обоих великих продолжателей Пушкина к реализму обязывал исследователя отразить этот знаменательный факт в в периодизации литературного процесса. Посмотрим, как решает А. Стендер-Петерсен трудный вопрос о романтизме и реализме в творчестве Лермонтова и Гоголя.

Автора «Мцыри» и «Демона» А. Стендер-Петерсен изображает как романтика, который учился у самых различных представителей западноевропейского романтизма. Каждый из них, по выражению автора, вложил свой камень в мозаику русского поэта. Не с русской действительностью, а с зарубежной литературой связывает А. Стендер-Петерсен и главного героя Лермонтова — человека с демоническими чертами поэт решил превратить в демона с чертами человека. На произведениях Лермонтова, по мнению А. Стендера-Петерсена, особенно наглядно можно наблюдать, как «импортированный» (*importierter*) романтизм (т. II, стр. 131)<sup>6</sup> приводился русскими поэтами в созвучие с русской действительностью. Впрочем, Лермонтов умер слишком рано для того, чтобы победить в этой борьбе.

От компартизма исследователь переходит к формализму. Вопреки традиции, идущей от Белинского, А. Стендер-Петерсен отказывается видеть в «Демоне» воплощение философских идей. Интерес поэта был направлен якобы исключительно на демоническую натуру, психологические противоречия которой должны были быть объединены и «сплавлены» (*verschmolzen*). Но желанный синтез мог быть достигнут только стилистическими средствами, только через осуществление художественных возможностей лирического жанра, через создание доведенного до крайности декламационного стиля. Нетрудно заметить, что здесь современный историк литературы возрождает старую концепцию Б. М. Эйхенбаума, из которой новейшее лермонтоведение сохранило только отдельные стилистические наблюдения, отвергнув ее в целом как превратно изображающую поэзию Лермонтова. Декламационный, ораторский стиль Лермонтова служил выражению глубокой мысли и большого чувства. Довольно неожиданно после характеристики жанров, стиля, ритмики лермон-

<sup>6</sup> «Импортированными» А. Стендер-Петерсен называет и нормы классицизма (т. II, стр. 186).

товской поэзии, исследователь обращается к мировоззрению поэта, справедливо отмечая его протестующий, революционный, устремленный в будущее характер. Но как это мировоззрение связано со стилем Лермонтова — такого вопроса А. Стендер-Петерсен не ставит.

Не сведенной воедино остается в книге и трактовка художественного метода Лермонтова. Как поэт он, по мнению исследователя, — подлинный романтик. Как прозаик Лермонтов проделал трудный путь от романтизма «Вадима» к реализму «Героя нашего времени». Но вопросы о причинах этого перехода и о соотношении романтизма и реализма в зрелый период творчества Лермонтова А. Стендером-Петерсеном не поставлены.

В результате интересные наблюдения над ритмикой поэзии Лермонтова — едва ли не единственное, чем может воспользоваться лермонтоведение в книге А. Стендера-Петерсена.

Гоголю А. Стендер-Петерсен посвящает две главы, каждую под особым заглавием: первая — «Романтический стиль Гоголя»; вторая — «Гротескный стиль Гоголя». Уже такое деление на главы и самое обозначение глав настораживают читателя. Обратимся к тексту книги.

В свое время Гоголь был признан главой «натуральной школы», т. е. реалистического направления русской литературы. Но А. Стендер-Петерсен полагает, что современники великого писателя заблуждались<sup>7</sup>. Путь Гоголя не был таким прямолинейным и совпадающим с общим развитием русской литературы, как путь Пушкина. Творчество Гоголя выросло на почве романтизма, и писатель остался верен своим романтическим идеалам, несмотря на неудачу «Ганца Кюхельгартена». Изменился только источник гоголевского романтизма: вместо Байрона, Гете, Шиллера, Фосса его учителями стали Тик, Вашингтон Ирвинг, Вальтер Скотт, Гофман. Истинный романтизм, о котором так долго спорили, осуществился в «Тарасе Бульбе».

Но в «Миргороде» нашел выражение и другой стиль: сатирический, гротескный. Вопреки более чем вековой научно-критической традиции, А. Стендер-Петерсен отрицает реалистическую природу сатиры и гротеска Гоголя. Читатель

<sup>7</sup> В ранней работе А. Стендер-Петерсен назвал Гоголя «отцом русского реализма» (см. «Gogol und die deutsche Romantik». «Euphorion», 1922, B. XXIV, N. 3, S. 628).

встретился здесь с методом, который казался реалистическим, хотя реализм, к которому он приводил, был совершенно нереальным (*unwirklich*). С этой точки зрения А. Стендер-Петерсен освещает и драматургию Гоголя. Техника создания характеров в «Ревизоре» отличалась и от абстрактного метода типизации в классицистской комедии, и от реалистической техники индивидуализации. «Ревизор» был комедией масок. Тот же метод А. Стендер-Петерсен находит и в «Мертвых душах», и это проявилось в якобы полном нежелании автора проникнуть в душу своих персонажей. Исследователь считает возможным говорить даже об антиреализме Гоголя, а наименование «Мертвые души» относить не только к тем «душам», которые покупал Чичиков, но и к персонажам поэмы, которые якобы представляют не что иное, как маски, карикатуры, марионетки. Мы помним, что Герцен совершенно иначе осмыслил понятие «мертвых душ», применив его к социальным характерам помещиков-крепостников в поэме Гоголя.

Гоголь, по А. Стендеру-Петерсену, был не понят современниками не только как художник, но и как мыслитель. Романтические, гуманистические идеи гоголевских новелл читатели истолковывали как социально-политический протест. Комизм «Ревизора» они воспринимали как убийственную (*blutige*) сатиру на систему общественных отношений. С позиции упрощенного понимания противоречий мировоззрения и творчества Гоголя А. Стендер-Петерсен замечает, что против своей воли драматург создал комедию, действие которой было подобно взрыву бомбы, и это испугало самого автора, попытавшегося дать свои разъяснения. Все это было и так и не так, во всяком случае дело обстояло более сложно, чем это представляется А. Стендеру-Петерсену.

Исследователь иногда и сам, под давлением материала, подходит к правильным выводам, ставящим под серьезное сомнение его концепцию Гоголя. Так, А. Стендер-Петерсен замечает, что хотя Гоголь и сдвигал перспективы изображаемой им действительности для того, чтобы вызвать смех, читатель смеялся над той действительностью, которая открывалась позади сдвинутых линий. Очевидно, гоголевский гротеск не заслонял собой реальной действительности, а помогал ее увидеть и понять. Усматривая в «Ревизоре» совершенно новое понимание комического, А. Стендер-Петерсен признает комедию Гоголя важной ступенью в развитии этого жанра не только в русской, но и в европейской литературе. И, наконец, «антиреализм» Гоголя привел к победе... «натураль-

ной школы», возникновение которой отвечало назревшим задачам литературного развития: дни романтизма прошли, и у дверей стоял реализм. Снова мы видим, как предвзятая концепция распадается под воздействием фактического материала.

Закончив характеристику романтического периода русской литературы, А. Стендер-Петерсен подводит итоги в довольно обстоятельном заключении, которое позволяет еще раз увидеть слабые стороны его методологии и его концепции. Вместе с тем приходится посетовать, что некоторые правильные тенденции, подчеркнутые в этом заключении, не нашли более последовательного развития в предыдущих главах.

Литературное движение первых четырех десятилетий XIX века А. Стендер-Петерсен называет романтическим. Между тем общее направление русской литературы было романтическим только до 1825 года — до появления в творчестве Пушкина и Грибоедова реалистических произведений, до первых глав «Евгения Онегина», до «Бориса Годунова» и «Горя от ума». С этого момента в русском литературном движении положение осложнилось возникновением наряду с продолжавшим существовать романтизмом другого направления, за которым было будущее, — реализма. Это в сущности вынужден признать и сам А. Стендер-Петерсен. Он констатирует, что у русских писателей этого времени возникла догадка о литературе как непосредственном выражении повседневной, конкретной русской действительности в ее политическом и социальном своеобразии. Требование верности жизни означало, по справедливому суждению исследователя, начавшийся переход от романтизма к реализму. Все сильнее становилось свойственное ведущим умам эпохи, Пушкину и Лермонтову, признание, что «пропасть между литературой и действительностью, между структурой литературы и структурой общества должна быть преодолена и именно с помощью нового стиля, который был специфически русским, близким к действительности (*wirklichkeitsnah*) и социально обусловленным» (т. II, стр. 188). И даже тот факт, что Гоголь, вопреки его собственным намерениям, был воспринят как основоположник нового реализма, имел, быть может, значение для его биографии, но не для движения самой литературы: В следующей части книги А. Стендер-Петерсен решительно заявляет, что «в 1825 году дворянский романтизм был похоронен» (т. II, стр. 191). Почему же датский ученый не положил этой близкой к истине схемы в основу конкрет-

ного изложения литературного процесса изучаемого периода? На каком основании А. Стендер-Петерсен все литературное движение первых четырех десятилетий и весь этот период называет романтическим? В этом сказалась явная недооценка реализма как важнейшего явления русской литературы, возникшего уже в этот период.

В рассматриваемом заключении А. Стендер-Петерсен готов внести важные поправки и в данное выше компаративистское освещение русского романтизма. На этот раз исследователь говорит о существенных отличиях русского романтизма от английского, французского и немецкого, в чем он справедливо видит выражение национального своеобразия общественных отношений в России. Этим определяется и научная задача — уяснить своеобразие русского романтизма. Русская литература изучаемого периода, читаем мы на странице 185-й II тома, отнюдь не была подражательным искусством. Но на той же странице исследователь высказывает положение, противоречащее наметившейся верной тенденции: русская литература открывала простор пестрым романтическим тенденциям, источники которых находились в английском, немецком, французском романтизме. Значит, все же не в русской действительности, даже не в русской литературе, а в иностранных литературах следует искать источники русского романтизма. И опять все остается по-старому. И опять на первый план выступает идея об отсутствии в России социальной основы для романтизма.

Но здесь-то и обнаруживается коренное расхождение концепции А. Стендера-Петерсена с историко-литературными фактами. Советская наука глубоко раскрыла связь русского романтизма в его различных течениях с русскими социально-историческими условиями. В частности, это относится к русскому прогрессивному романтизму, который сложился на основе общественно-политического движения декабристов. А. Стендер-Петерсен правильно указывает на отсутствие в России революционной буржуазии. Но он не хочет видеть, что здесь против феодально-крепостнической системы выступили *дворянские* революционеры. В этом и кроется национальное своеобразие общественных условий, определивших своеобразие русского романтизма — романтизма Пушкина, Лермонтова, поэтов-декабристов, которых нельзя объединять в одной группе под названием «лирической плеяды» с такими поэтами, как Баратынский, Дельвиг, Веневитинов, Языков.

Нет необходимости столь же подробно рассматривать два остальных раздела книги А. Стендера-Петерсена, посвященных реалистическому и модернистскому периодам. На анализе раздела о романтизме стали очевидны коренные недостатки методологии и концепции буржуазного историка русской литературы. К тому же в характеристике романтического периода эти недостатки привели к наиболее резким искажениям действительного хода развития русской литературы первой трети XIX века. Неверная методология в ряде случаев вредно отразилась и на трактовке того периода, который А. Стендер-Петерсен называет реалистическим. Однако сам материал помогал здесь исследователю прийти к более правильным выводам в отношении отдельных писателей-реалистов. Невозможность игнорировать национальную самостоятельность и мировое значение русского реализма не давала простора для компаративистских изысканий. Общепризнанные факты тесной связи литературы этого периода с русской действительностью, ее идейной содержательности и актуальности не благоприятствовали попыткам формалистических объяснений. Не удивительно, что в этой части книги А. Стендера-Петерсена мы имеем возможность гораздо чаще соглашаться с автором. Однако и в этом разделе книги вопросу об идейном содержании творчества писателей уделяется совершенно недостаточное внимание.

Правильно поступает исследователь литературы, предполагая изложению литературного процесса характеристику общественно-политических условий эпохи. Странно лишь, что А. Стендер-Петерсен только теперь, в начале раздела о реалистическом периоде, касается общественно-политических обстоятельств первой четверти века, до 1825 года. Почему об этом не было рассказано читателю в начале раздела о романтическом периоде? Только теперь, задним числом, А. Стендер-Петерсен выдвигает положение, которое очень было бы полезно в разделе о романтизме. Говоря о возникновении революционного движения декабристов, автор правильно констатирует, что рядом с литературной романтикой возникла романтика политическая и не всегда легко было заметить, где кончалась политика и начиналась поэзия. К сожалению, этот запоздалый тезис никак не определил трактовку русского романтизма в книге А. Стендера-Петерсена.

Некоторое внимание историк литературы уделяет развитию общественной мысли после 1825 года. Но, отмечая ин-

терес русской интеллигенции 30-х годов к философии и упоминая кружок Станкевича, А. Стендер-Петерсен почти ничего не говорит о кружке Герцена<sup>8</sup> и об общественно-политических идеях, связанных с декабристскими традициями. Сообщая о разделении группы Станкевича в 40-х годах на западников и славянофилов, А. Стендер-Петерсен не учитывает тех существенных поправок, которые внесены в это традиционное деление советскими историками общественной мысли, в частности применительно к западничеству. К группе западников наряду с Грановским А. Стендер-Петерсен по старой традиции относит Белинского и Герцена. Огромное значение этих двух деятелей в развитии русской философии, общественной мысли, освободительного движения осталось нераскрытым.

Не восполнен этот пробел и в следующей главе — «Реалистическая критика», хотя автор признает значение этой критики и для реалистической литературы, и для общественно-политической жизни. Неправильно изображается генеалогия русской критики. До 1825 года литературная критика в России исходила якобы исключительно из абстрактно-философских идей, исключительно из эстетических и умозрительных предпосылок. Тем самым А. Стендер-Петерсен целиком зачеркивает декабристскую критику, выводившую свои эстетические принципы и критерии из общественно-политических предпосылок. Это, кстати сказать, является одной из больших фактических ошибок датского историка русской литературы. Нельзя игнорировать широкую и последовательную борьбу декабристов за новые эстетические и литературно-критические принципы, отвечающие их общественным взглядам и задачам. Общественные мотивы А. Стендер-Петерсен усматривает впервые только в критике Полевого и Надеждина.

Для Белинского основным становится вопрос об отношении между литературой и действительностью. Но, начав с этой правильной мысли, А. Стендер-Петерсен связывает идейное развитие Белинского не с русской действительностью, не с проблемами и задачами, выдвигавшимися русской жизнью. Исследователь по старинке обозначает этапы философского становления Белинского именами немецких философов: Шеллинг, Фихте, Гегель, Фейербах. Этот путь привел Белинского от романтического идеализма к материализму и утопическому социализму. Прибегая к упрощенным социологическим и психологическим объясне-

<sup>8</sup> Об этом кружке кратко упоминается в главе о Герцене (т. II, стр. 218).

ниям, А. Стендер-Петерсен полагает, что происхождение и темперамент предопределили роль Белинского как передового бойца за реализм в литературе. Однако к этому выводу критик пришел далеко не сразу. А. Стендер-Петерсен в первом периоде идейного развития Белинского видит только идеализм и только теорию «искусства для искусства», не замечая того, что в первых выступлениях молодого критика («Литературные мечтания», «О русской повести и повестях Гоголя») идеалистическая философия сочеталась с защитой реализма в литературе. Противоречиво решал в эту пору Белинский и вопрос об общественном значении искусства. Неумение вскрыть ведущие тенденции эстетики и критики Белинского, неумение объяснить их условиями времени приводит к тому прямолинейному, схематическому, неисторическому пониманию идейного развития великого русского критика, которое мы и находим в рецензируемой книге.

Как было сказано, исследуя русский реализм, А. Стендер-Петерсен более глубоко раскрывает связь литературы с действительностью. Но и в вопросе о генезисе реализма в русской литературе позиция исследователя по-прежнему страдает некоторым эклектизмом. Между изменением в литературе и изменениями в политической жизни при переходе власти от Александра I к Николаю I, по мнению исследователя, наблюдается столь полный параллелизм, что можно было бы признать обусловленность литературных перемен политическими. В соответствии с этим принципом А. Стендер-Петерсен объясняет переход русской литературы после 1825 года от классицизма и романтизма к реализму. А непосредственно вслед за этим автор выдвигает формалистическое положение: реализм 30-х годов естественно вырос из языка Пушкина, Лермонтова и Гоголя, а реалистические течения ведут свое происхождение от формы или того, или другого, или третьего из этих мастеров (т. II, стр. 200—201).

Мешает ясности в трактовке проблемы происхождения русского реализма и нечеткость в решении вопроса о связи этого направления с родственными течениями в западноевропейских литературах. По мнению А. Стендера-Петерсена, переход русской литературы к реализму объяснялся и общеевропейскими импульсами, и особыми русскими факторами. Что же было основным? Какова степень зависимости русского реализма от русских общественных условий? А. Стендер-Петерсен считает ее «высокой» (т. II, стр. 185). Но ее нужно признать *высшей*, основной. Импульсы, шедшие от за-

рубежных литератур, являлись вторичным фактором, и сама их действенность определилась национально-русскими условиями.

Самым интересным в разделе о реалистическом периоде у А. Стендера-Петерсена можно признать стремление понять индивидуальные особенности творчества великих русских реалистов. Для обозначения этих особенностей исследователь предлагает свои термины. Реализм Герцена он называет философским, Гончарова — прагматическим, Тургенева — поэтическим, Салтыкова-Щедрина — сатирическим, Достоевского — психологическим, Л. Толстого — пластическим. Вне этой классификации остались Островский, Некрасов, Чернышевский. Было бы неправильно понять исследователя так, будто он сводит к одному признаку, обозначенному термином, все своеобразие реализма писателя. Например, называя реализм Л. Толстого пластическим, А. Стендер-Петерсен много внимания уделяет и приемам психологического анализа у этого писателя. Предложенные термины должны, очевидно, обозначить наиболее характерное в реалистическом методе писателя, отличающее его творчество от творчества других реалистов.

Но сколь бы ни были значительны индивидуальные черты творчества писателя, особенно большого, мы не можем ограничиться анализом его индивидуальной манеры. Литературный процесс не распадается на сумму или даже систему индивидуальных творческих путей. Основными категориями литературного процесса являются литературное направление и течение. Творчество отдельного писателя в той или иной мере связано с одним из сложившихся в данный период литературных направлений и течений и только в этой связи может быть понято и в своих общих закономерностях, и в своих индивидуальных свойствах. Одной из основных задач при изучении литературного процесса является определение того, что *сближает* писателей между собой при всех индивидуальных различиях между ними, что их объединяет в литературные направления и течения. А. Стендер-Петерсен успешно определяет различие творческой манеры Тургенева и Достоевского. Но необходимо было поставить вопрос о том, что сближает Тургенева, скажем, с Гончаровым, а Достоевского с Л. Толстым, какие течения сложились в русском реализме и в каких взаимоотношениях они находились друг с другом. Опираяя понятиями литературных направлений и течений (Strom, Strömung, Richtung) применительно к классицизму, сентиментализму, неоклассицизму, романтизму,

А. Стендер-Петерсен почти полностью забывает о них, когда переходит к реалистическому периоду. Живо интересующая советских литературоведов проблема реализма как литературного направления, этапов его развития, его разветвлений (течений), к сожалению, не нашла освещения в книге по истории русской литературы. .

## 8

Не имея возможности подробно рассматривать главы, посвященные творчеству отдельных писателей, где автор делает немало интересных и убедительных наблюдений, мы ограничимся некоторыми критическими замечаниями.

Едва ли можно согласиться с мнением А. Стендера-Петерсена о бедности идейного содержания в романах Гончарова. Правда, исследователь имеет в виду, по его собственным словам, «чистое идейное содержание» (т. II, стр. 227). Но ведь содержание художественного произведения выражается прежде всего и преимущественно в образах. Можно ли отказать в большом идейном содержании художественным образам Гончарова? По-видимому, речь должна идти не о богатстве или бедности содержания в романах Гончарова, но о способах выражения этого содержания. Недостаточно дифференцированная постановка вопроса приводит, например, к тому, что исследователь образ бабушки в «Обрыве» рассматривает только с художественной стороны, не раскрывая его идейного значения. С этим же отчасти связана и попытка пересмотреть идущую от Добролюбова концепцию обломовщины как порождения крепостничества. По совершенно необоснованному мнению А. Стендера-Петерсена, Обломов был особым, патологическим случаем (*pathologischer Sonderfall* — т. II, стр. 233). Исследователь готов и вовсе устранить из характеров, созданных Гончаровым, социальное содержание. Возвращаясь к шаблонным оценкам старой либерально-буржуазной критики, А. Стендер-Петерсен центр тяжести гончаровского творчества усматривает в противопоставлении двух психологических типов: мечтательного и деятельного. Впрочем, сам материал вынуждает исследователя признать известную обусловленность этой психологической антитезы социально-экономическими факторами. Оказывается, Гончаров, как сын купца, отчетливо увидел, что рядом с вечными русскими мечтателями появились люди, которые были воплощением дела и действительности. И дальше исследователь рассуждает об отношении автора, воспитанного в про-

винциальнно-буржуазной среде, к жизни помещичьей усадьбы. Можно ли в таком случае противопоставление Обломова и Штольца рассматривать только как психологическую антитезу и отказывать в глубокой социальной типичности главному гончаровскому герою, воспитанному в обстановке крепостнического паразитизма?

Неожиданность встречает читателя и в конце главы о Тургеневе. Изложив в довольно традиционных рамках социальную проблематику тургеневских романов, А. Стендер-Петерсен заявляет, что в последних новеллах, «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич», великий реалист и изобразитель общества демаскировал себя и выступил в качестве того, кем он в основе был всегда: мистиком любви, возвыщенно-эротическим спиритуалистом (*sublimer erotischer Spiritualist* — т. II, стр. 261). Такая точка зрения на Тургенева высказывалась и ранее, но еще сам автор романов «Накануне» и «Отцы и дети» неоднократно заявлял о своем интересе к общественной жизни в ее самых современных, самых живых тенденциях.

Главы о двух гигантах русского психологического реализма, Л. Толстом и Достоевском, написаны с тонким пониманием их искусства, их художественной манеры. Но сложное и противоречивое мировоззрение обоих писателей, их социальная позиция, их общественные идеалы, решение «проклятых» вопросов своего времени — все это, к сожалению, не привлекло достаточного внимания историка русской литературы.

Переходя от прозы к поэзии, А. Стендер-Петерсен неточно рисует общие перспективы развития русской лирики середины XIX века, что связано со знакомой уже нам концепцией романтизма. Нельзя не согласиться с исследователем, когда он называет Некрасова новатором, давшим новое содержание и новую форму лирической поэзии. Развивая это положение, А. Стендер-Петерсен пишет, что Некрасов разрушил классический канон введением в язык художественной литературы живой разговорной речи и тем самым создал художественную, поэтически-лирическую форму реализма. А с этим уже нельзя согласиться. Здесь Некрасову приписывается заслуга, принадлежащая Пушкину. Не нарушая исторической перспективы, автору следовало показать тот новый огромный шаг в сближении поэтического языка с народным и в развитии реалистического метода русской лирики, который вслед за Пушкиным сделал Некрасов. Искажение историко-литературной перспективы явилось здесь следствием

недооценки пушкинского реализма, о чём было сказано выше.

С этим связана и односторонность в освещении творчества других поэтов середины века. В это время, рассуждает А. Стендер-Петерсен, лирика, если она хотела занять достойное место рядом с прозой и драмой, должна была найти пути к реализму. Но Пушкин и Лермонтов, великие мастера романтизма, не могли здесь быть руководителями. Поэты середины века — Тютчев, Фет, А. Толстой, Майков, Мей, Полонский, шедшие в поэзии по путям Пушкина, не могли создать лирику, отвечающую общему движению литературы к действительности, и они образовали подспудное течение (*Unterstrom*), связанное с традициями романтизма. А. Стендер-Петерсен находит, что формы этой лирики в период реализма не могли получить полного расцвета и широкого признания. Но такая трактовка вдвойне несправедлива: с одной стороны, в отношении Пушкина и Лермонтова, которые в лирике вышли за пределы романтизма, с другой — в отношении перечисленных поэтов, творчество которых далеко не ограничивалось рамками романтизма.

Заканчивая рассмотрение раздела о реализме в книге А. Стендера-Петерсена, мы должны указать на самый основной недостаток его концепции. Реалистический период для А. Стендера-Петерсена является *рядовым* периодом русской литературы, равноценным всем другим периодам. Значение реализма, по существу, ограничивается теми немногими десятилетиями, когда это направление победило в литературе. Подобно тому как реализм пришел на смену романтизму, он должен был с течением времени уступить место новому искусству — модернистскому. Исследователь-историк уклоняется от сравнительной оценки различных литературных направлений, от определения их эстетической ценности, их исторического значения. Для А. Стендера-Петерсена критический реализм не был великим достижением русской и мировой литературы, не вмещающимся в рамки одного периода и оплодотворившим все дальнейшее развитие искусства слова.

Неправильное понимание исторического значения реализма ярко проявилось и в трактовке последнего периода русской дореволюционной литературы. А. Стендер-Петерсен называет его *модернистским*. Это название неверно ориентирует

читателя. Его неправильность бросается в глаза при самом первом и общем взгляде на литературные явления данного периода. В самом деле, как можно называть модернистским период, в котором продолжал жить и творить Лев Толстой, величайший представитель реализма не только в русской, но и в мировой литературе? Не менее важно и то обстоятельство, что именно в этот период в русской литературе выступает такой художник-реалист, получивший мировое признание, как Чехов. Как бы ни расценивать русский модернизм — если этим термином обозначить ряд литературных течений, возникших в конце XIX и начале XX века, — все же объективно-историческая значимость русского реализма того же периода намного превзошла исторически преходящее значение русского символизма и других модернистских течений. Показательно и то, что крупнейший русский символист Александр Блок творчески развивался в сторону реализма. Реалистические тенденции, деформируя символистскую поэтику, составили сильную сторону творчества и других символистов (назовем хотя бы «Петербург» Андрея Белого).

Нельзя забывать и того факта, что вокруг Чехова и Горького образуется широкая группа писателей-реалистов, которые преемственно связаны с реализмом середины XIX века и вносят в него новые черты под воздействием обоих великих реалистов своего времени. Пусть эти *dii minores* литературного Олимпа заняли там относительно скромные места, но русская литература начала XX века немыслима без таких имен, как Бунин, Куприн, Серафимович, Вересаев, Сергеев-Ценский...

И, наконец, самое важное. Творчество М. Горького открывает новую страницу в истории реализма: автор романа «Мать» и пьесы «Враги» закладывает основы нового художественного метода — социалистического реализма. Это положение достаточно раскрыто и обосновано советским литературоведением и замалчивать его историк русской литературы не имеет права.

Таким образом, неверная терминология в книге А. Стендера-Петерсена связана с неверной концепцией и искажением картины действительного развития литературы изучаемого периода.

Обращаясь к конкретной характеристике периода, автор сталкивается с явлениями, которые не укладываются в его схему, да и он сам признает, что литературные течения, с которыми здесь приходится иметь дело, не легко свести к ясной, строго упорядоченной картине развития. А. Стендер-

Петерсен пытается увидеть в этой сложности, противоречивости, раздробленности новый характер литературы конца XIX — начала XX века, объясняемый особенностями нового человека. А основной чертой нового человека автор считает внутреннюю противоречивость, раздвоенность, разорванность (*Zwiespältigkeit*).

Раздвоенность литературы, по мнению А. Стендера-Петерсена, выразилась в том, что в области повествовательных жанров образовались два течения. Одно было продолжением традиции великих реалистов; другое — его можно назвать беллетристическим — стремилось освободиться от этого наследства и создать сами по себе (*an sich*) интересные новеллу и роман. Первая линия представлена такими писателями, как Лесков и Короленко; вторая — такими, как Гаршин, Боборыкин, Амфитеатров. Нельзя не заметить, что это деление литературы на два течения не имеет ничего общего с той «раздвоенностью» нового человека, которую Стендер-Петерсен усматривает в модернизме. Эта раздвоенность, по самому своему смыслу, представляет собой внутреннюю противоречивость, свойственную одному писателю или течению. Иное дело — противоречия между *разными* литературными течениями. Они существовали всегда, а не только в модернистский период.

Переходя к конкретному описанию обоих течений, А. Стендер-Петерсен первое связывает с народничеством. Не разграничивая народников в собственном смысле слова и писателей-демократов, А. Стендер-Петерсен называет следующие имена: Помяловский, Николай Успенский, Слепцов, Левитов, Якушкин, Решетников, Засодимский, Златовратский, Глеб Успенский, Мельников-Печерский, Мамин-Сибиряк. В этом обобщении игнорируются серьезные различия между перечисленными писателями, например Глебом Успенским и Златовратским, Помяловским и Мельниковым-Печерским и т. д. Автор сам затрудняется найти правильные литературные критерии для описания народнической очерковой литературы. К этому следует добавить, что исследователь пренебрег и еще более важными идеологическими критериями. Под общее понятие народничества он подводит и революционно-демократическую идеологию, что стирает грань между этими направлениями общественно-политической мысли.

Столь же затруднительной А. Стендер-Петерсен признает и общую характеристику «беллетристической линии» русской прозы. Однако он перечисляет ряд признаков, объединяющих, как ему кажется, всех беллетристов: интерес не к социальному

ным, а к вечным вопросам, не к содержанию, а к его художественному воплощению. Пестрой оказывается и политическая платформа писателей этой группы: здесь, по А. Стендеру-Петерсену, были и либералы (чаще), и реакционеры (реже), и политически индифферентные люди. Отсутствие идейно-политического единства в этой группе становится очевидным, если мы познакомимся с ее составом. Автор включает сюда Клюшникова, Крестовского, Маркевича, Кущевского, Хвошинскую, Авдеева, Ахшарумова, Авсеенко, Шеллера-Михайлова, Боборыкина, Амфитеатрова. Действительно, «какая смесь одежд и лиц»! Но можно ли тогда говорить об одной «линии»? Не дает права на это и та слишком общая характеристика литературных особенностей этого течения, которую выше дал А. Стендер-Петерсен. Искусственность этого объединения разнородных явлений становится еще более очевидной, когда А. Стендер-Петерсен пытается связать с этой же «линией» Чехова, Сологуба и Горького (т. II, стр. 413). Надо совершенно забыть о коренных идейно-художественных различиях между этими писателями, чтобы даже в какой-то мере объединить их имена.

После этой общей характеристики русской прозы конца XIX — начала XX века А. Стендер-Петерсен особую главу посвящает «великим новеллистам». К их числу он относит Гаршина, Лескова, Короленко, Чехова и Горького. Если даже согласиться с А. Стендером-Петерсеном, что названные писатели, в отличие от романистов середины века, были мастерами новеллы, малой формы, то эта общность не должна заслонять глубочайших различий, и идейных, и художественных, которые придают творчеству этих художников слова не только неповторимое своеобразие, но делают их выразителями различных общественных тенденций. В отдельных очерках, посвященных перечисленным писателям, А. Стендер-Петерсен не придает этим идейно-общественным различиям должного значения, что мешает исследователю осмыслить и различия художественные.

Особенно страдает от этого очерк о М. Горьком, о котором мы узнаем довольно банальные вещи, не освещенные общей идеей. Так, Горький был антиподом Чехова в своем оптимизме, в своей любви к жизни; его романтизм питался чтением приключенческих романов; по совету Короленко он решил испробовать реалистический повествовательный стиль; ввел в литературу новые общественные слои; своим героям сделал человека асоциального, сбившегося с пути, боязка; с течением времени писатель преодолел романтические тен-

денции. Нельзя сказать, чтобы эта характеристика раннего Горького отличалась новизной и глубиной. То же приходится сказать и о трактовке романа «Мать», который А. Стендер-Петерсен называет знаменитым. Роман характеризуется как история жизни первого русского пролетария, отличающаяся от других романов Горького композиционной цельностью и проникающим его героическим оптимизмом. Попытки определить своеобразие художественного метода этого новаторского произведения в рецензируемой книге мы не находим, хотя исследователь и называет Горького первым классово-сознательным пролетарием в русской литературе, первым марксистом среди писателей (т. II, стр. 478).

В главе «Марксизм и неореализм» А. Стендер-Петерсен говорит о возникновении в России марксизма в борьбе против народничества. Литературным коррелятом марксизма как идеологии являлся своеобразный неореализм, одновременно с которым возникло и противостоящее ему течение — символизм. Насколько тесно неореализм был связан с марксизмом, настолько чуждым и враждебным ему был символизм. В этих двух направлениях русская литература развивалась вплоть до Октябрьской революции. Неореалистами А. Стендер-Петерсен называет тех писателей, которые группировались вокруг Горького и руководимого им издательства «Знание». Исследователь обоснованно не находит среди писателей этой группы полного единства и последовательности ни в идейных (отношение к марксизму), ни в художественных особенностях их творчества. Скорее неореализм можно определить негативно — враждебностью к символизму. Исторически неореализм явился продолжением очерковой литературы народнического направления под новым идеологическим знаком. Образцами, которым стремились следовать, были Короленко, Чехов и Горький. В отношении художественных достижений А. Стендер-Петерсен невысоко ставит писателей неореалистического течения, краткой характеристикой которых он заканчивает главу. Грань, отделяющая их от Горького, остается при этом нераскрытой.

После неудачи революции 1905 года наблюдается заслуживающее внимания сближение неореализма и символизма, показательный пример чего А. Стендер-Петерсен находит в появлении символистских тенденций у Леонида Андреева и неореалистических — у Федора Сологуба, хотя пути обоих писателей не встретились. Сологуб остался типичным представителем русского декадентства, которое было родственно западноевропейскому.

Глава «Русский символизм» содержит краткие, но содержательные очерки творчества следующих писателей и поэтов: Леонид Андреев, Федор Сологуб, Ремизов, Надсон (которого А. Стендер-Петерсен считает предшественником символизма), Минский, Мережковский, Зинаида Гиппиус, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Бальмонт, Андрей Белый, Александр Блок. Но и здесь символизм как литературное направление не привлекает достаточного внимания исследователя. В конце главы характеризуются литературные течения, заявившие о своей независимости от символизма: акмеизм, футуризм, имажинизм. Глава заканчивается упоминанием четырех имен: Клюев, Есенин, Пастернак, Маяковский, творчество которых полностью развернулось в годы революции и после революции. В Маяковском автор видит поэта «божией милостью» (*gottbegnadeter*), который творчески преобразовал язык русской лирики и повел ее по новому пути. Новатором явился он и в области стихосложения. Идейный и социальный смысл поэзии Маяковского исследователь обходит молчанием.

Заканчивая книгу небольшим «Заключением», А. Стендер-Петерсен рассматривает Октябрьскую революцию как большой рубеж в развитии русской литературы. По концепции буржуазного историка русской литературы за двумя большими периодами византизма и европеизма последовал третий — период «советизма». Но его история, по словам исследователя, еще не написана.

Главным недостатком раздела о модернистском периоде является глубокая недооценка русского реализма, вступившего в это время в новую фазу развития. Основной причиной здесь было недостаточное внимание исследователя к русской действительности, отражением и выражением которой всегда была русская литература.

Подводя общие итоги, мы должны признать, что труд А. Стендера-Петерсена, обнаруживающий широкие знания русской литературы и большой интерес к ней, содержащий немало тонких наблюдений и верных положений, в целом не дает правильного освещения русского литературного процесса, особенно в «период романтизма» и в «период модернизма». Во многих случаях с автором нельзя согласиться и в трактовке творчества отдельных писателей. Причиной этого является ложная методология исследователя. Пытаясь сочетать принципы формализма, компаративизма и социологии, автор «Истории русской литературы» оказался в плечу старых научных традиций.

В. И. КУЛЕШОВ

## С ПОЗИЦИЙ ЭКЛЕКТИКИ И СУБЪЕКТИВИЗМА (о книге В. Леттенбауэра «История русской литературы»)

В Западной Германии вышла вторым изданием «История русской литературы» профессора Эрлангенского университета Вильгельма Леттенбауэра<sup>1</sup>. У автора есть статьи о Достоевском и Толстом, его имя встречается на страницах журнала «Славянский мир», издающегося Саксонской академией наук. В советской печати были сделаны замечания о первом издании его книги (1955) в работах В. Р. Щербины, А. А. Григорьева. Весьма объективистский отзыв был напечатан в «Немецкой литературной газете» (автор Э. Рейснер), издающейся на кооперативных началах Академиями наук ФРГ, ГДР и Австрии<sup>2</sup>. Резко критикует слабые стороны метода Леттенбауэра сотрудник Лейпцигского университета Х. Юнгер в статье «Славистика и литературоведение»<sup>3</sup>. Как видим, книга Леттенбауэра вызвала живой и в основном полемический отклик и нуждается в развернутой критической оценке. Желающих писать историю русской классической и современной советской литературы на Западе появляется все больше и больше. К сожалению, далеко не всегда автор руководствуется подлинной любовью к научному поиску.

Книга Леттенбауэра содержит много совершенно неверных положений, повторяющих измышления Глеба Струве, Марка Слонима (США), которые отрицают органическую связь советской литературы с классикой XIX века. И у Леттенбауэра та же неприязнь к социалистическому реализму,

<sup>1</sup> См. Wilhelm Lettenbauer. Russische Literaturgeschichte. 2, vermehrte und verbesserte Auflage. Wiesbaden, 1958, S. 336.

<sup>2</sup> «Deutsche Literatur-Zeitung für Kritik der Internationalen Wissenschaft». Berlin, 1958, N. 1.

<sup>3</sup> «Zeitschrift für Slawistik», 1959, B. IV, N. 4.

и он говорит о якобы имеющемся в Советском Союзе коренном противоречии между Коммунистической партией и народом, и, по его мнению, художественные ценности творчества Щолохова, Федина, Леонова создаются не благодаря, а вопреки советскому строю, новой морали и эстетике. Политическая тенденциозность книги Леттенбауэра еще сильнее обнаружилась во втором, «дополненном и улучшенном» издании.

Леттенбауэр решил в одном компактно и живо написанном томе дать «всю» историю русской литературы — от роночальников южнославянской письменности Кирилла и Мефодия до романа Дудинцева «Не хлебом единым». Этим его книга отличается от объемистой, но обрывающейся на 1917 году двухтомной «Истории русской литературы» Стендера-Петерсена (Мюнхен, 1957) или от примитивной «Истории русской литературы» В. Сечкарева (Бонн, 1949), который отнес Горького к классикам XIX века народнического толка, а советской литературе посвятил лишь четыре с половиной странички. Леттенбауэр отводит советской литературе более четверти книги, изложение ее истории начинает с творчества Маяковского, считая его самостоятельным этапом в общей истории литературы, правда в целом этапом деградации.

У Леттенбауэра мы находим краткие характеристики даже третьестепенных фигур, например Фофанова, М. Волошина. Белоэмигрантам Зайцеву, Алданову и другим посвящена специальная главка. Значение творчества Замятиня, Пильняка крайне раздвоено. Подобраны факты (не всегда проверенные) из биографии наиболее известных и уважаемых советских писателей, совершивших те или иные ошибки в первые годы Советской власти.

Хотя книге Леттенбауэра свойственны многие недостатки буржуазного литературоведения, однако она показывает, что западные авторы вынуждены отказываться от простого замалчивания советской литературы; они вынуждены под натиском фактов отводить ей сначала местечко, а потом и место в своих книгах. Только от дискредитации ее они еще не отказались, более того — дискредитация стала изощренней.

Рассмотрим труд Леттенбауэра с точки зрения методологических приемов автора. Они вызывают серьезные возражения как несостоятельные.

Леттенбауэр не предстает перед нами как концептуально мыслящий ученый. В предисловии он провозглашает свои

формалистические принципы. Но методология его лишена оригинальности и последовательности. Он чаще всего к кому-нибудь «примыкает»: творчество Гоголя освещает по Сечкареву, Маяковского — по Р. Якобсону. Формализм «сочетается» у него со стародавним культурно-историческим методом и особенно с компаративизмом. Что движет литературу, чем вызваны переходы от этапа к этапу, от писателя к писателю, каковы здесь логика, причинно-следственная связь,—все это остается за семью печатями для Леттенбауэра, он даже не осознает это как необходимейшую задачу изучения истории литературы. Ни один из сочетаемых им методов, ни их совокупность не могут дать ответа на эти вопросы. Их может дать только марксистское литературоведение. Однако автор враждебен марксизму. Он вообще против вторжения «политики» в искусство и в науку об искусстве.

Леттенбауэр кажется, что формалистический метод самый точный и достоверный: этот метод изучает само произведение, его элементы; этот метод резко отличается от «до сих пор употребляющихся субъективно-критических методов, которые являлись преимущественно социолого-политическими» (стр. 267). Абстрагируясь от содержания произведений, от политической и идейной атмосферы, в которой они появились, от мировоззрения писателей, Леттенбаэр ограничивается простым, нередко случайным перечнем формальных признаков произведений, не раскрывая системы художественных средств, не прослеживая их в историческом развитии. Автор отрывает форму от содержания и разобщенно рассматривает элементы формы произведения. В этой области Леттенбаэр ничего не ищет и не исследует, он только констатирует и инвентаризирует. Но зато к каким откровениям приводит автора его формализм в «чистом» виде!

Оказывается, «в существенном различии французского и русского языков лежат конечные (letzten) различия между поэзией Лафонтена и равного ему по достоинству Крылова» (стр. 38). Если хотите узнать, чем знаменит Пушкин и в чем его заслуга перед современной поэзией, откройте 98-ю страницу, там вы прочтете, что он научил окружавших его поэтов «стремлению к ясности, соразмеренности, изысканной простоте выражения». С позиций «чистой» формы Гоголь оказывается вовсе не реалистом, а романтиком. Но и романтизм определен на глазок. Особенности стиля Гоголя, его лиричность, эмоциональность, гиперболизм и гротескность объявлены романтизмом. Нет у Гоголя и социальных мотивов, есть только маски, арабески, рисуемые по прихоти фантазии. Ни

слова не говорится о Гоголе-сатирике. Мы видим, что и романтизм Гоголя не объяснен, и реализм его отвергнут. Леттенбауэр пишет: это Белинский и «коммунистические критики» выдумали, будто «Шинель» и все зрелое творчество Гоголя отображают реальную русскую действительность и будто все это у него насыщено социальными мотивами, толкает на борьбу против «несовершенств» жизни (стр. 122); «взгляд, будто Гоголь является одним из выдающихся представителей реалистического искусства в России, не имеет под собой основания». Все образы у Гоголя, начиная с «Ревизора» и кончая «Шинелью», «погружены» (*sind getaucht*) в «атмосферу иронии». Поэтому «вряд ли может быть сомнение в том, что Гоголь не хотел показать людей в социальной плоскости» (стр. 123). Леттенбауэр вступает в полемику с Белинским, отрицая решающее воздействие Гоголя на «натуральную школу».

Точно так же оказывается, что Достоевский, этот общеизвестный великий разоблачитель социальных и психологических тайн, не стремился реалистически изобразить жизнь, униженную и оскорбленную городскую бедноту, а только проецировал «ландшафт своей души», так как был по преимуществу автором философских романов; его целью была пропаганда определенной доктрины. Леттенбауэр утверждает далее, что Достоевский никак не связан с традицией русского романа. Конечно, романы Достоевского глубоко оригинальны, а та призма, через которую он смотрел на жизнь, была до чрезвычайности сложной. Но нельзя отрицать прямой и опосредственной связи романов писателя с русской исторической и социальной действительностью 60—70-х годов прошлого века. Сами кажущиеся «отлеты» его фантазии и философской мысли от жизни в конечном счете были порождениями все той же жизни, определенной социальной, политической борьбы, в которой Достоевский так или иначе принимал участие. Задача изучения этого писателя заключается как раз в раскрытии зигзагообразных, противоречивых его откликов на жизнь, а не в простом отрицании его связей с действительностью. Реальная критика XIX века считала возможным «прямо» толковать романы Достоевского как живые картины жизни, ставящие злободневные вопросы современности. Что касается уклонений романиста в область патологических явлений при раскрытии человеческой психики, то в целом это было связано с желанием воспроизвести действительный мир таким, каков он есть. Недаром Добролюбов писал: «Но мало ли бывает ано-

малий, а Достоевский имеет, так сказать, привилегию на их изображение»<sup>4</sup>.

Опериуя голыми параллелями и аналогиями, Леттенбауэр допускает порой и прямые несообразности. Так, у него оказывается, что советская героическая и патриотическая поэзия в лучших своих образцах (Багрицкий, Тихонов, Симонов) пошла от... Гумилева. Нашего автора совершенно не интересует вопрос, есть ли принципиальная разница между подлинной советской поэзией, воспевшей героику революции, гражданской войны, пятилеток, Великой Отечественной войны, и конквистадорской поэзией Гумилева, который, по признанию самого Леттенбауэра, проповедовал ницшеанского «сверхчеловека». Как можно в наше время бросаться такими общими фразами: «...его (Гумилева. — В. К.) стихи о войне настроены на радость битвы» (стр. 251)? И как можно считать стихотворение Симонова «Убей его!» также написанным под влиянием Гумилева?

Пытаясь выйти из плена подобных абстракций, Леттенбауэр время от времени ищет твердой опоры в истории, но дальше эпигонского использования некоторых приемов культурно-исторической школы не идет. Только при характеристике литературы 60-х годов и эпохи первой русской революции Леттенбауэр делает небольшие экскурсы в историю, и здесь изгонявшаяся им из литературоведения «политика» кое-что проясняет в литературном процессе. Но в целом ни логика исторического развития, ни просто исторические факты не играют никакой роли в концепции Леттенбауэра. Он вспоминает о них только тогда, когда рассказывает биографии писателей, так или иначе обязанных истории потрясениями в своей жизни. Формально дана периодизация: XIX век просто делится пополам, а Великая Отечественная война вовсе не составляет особого периода в развитии советского общества и литературы.

Зато автор охотно конструирует в духе компаративизма историю пресловутых западных влияний на русскую литературу и не пропускает ни одного случая, чтобы не подчеркнуть этого влияния. О том, что Пушкин в южных поэмах подражал Байрону, а в «Капитанской дочке» — Вальтеру Скотту, что Чехов заимствовал форму своих рассказов у Мопассана, а без немецкого «влияния» не было бы не только Белинского, но и декабристов, — все это для него аксиома. «Влияние» иллюстрируется намеками на родословную Хемницера, Фета,

<sup>4</sup> Н. А. Добrolюбов. Избр. соч. М.—Л., 1948, стр. 327.

Бальмонта. Леттенбауэр совершенно игнорирует национальные корни русской литературы, народность классического реализма, качественно новый и высокий художественный уровень современной советской литературы. После 1917 года русская литература, по его мнению, вообще перестала быть великой.

Мы говорили об эклектике Леттенбауэра, а теперь скажем о его политических пристрастиях. Борьба с общественно-политической направленностью литературы начинается у него издалека. Первыми под удар попадают писатели и критики революционно-демократического лагеря. Именно они являются родоначальниками той «порчи» литературы и эстетики, которая, по Леттенбаэру, получила свое завершение в литературе социалистического реализма. Недаром он несколько раз указывает, что современная советская («коммунистическая») критика действует заодно с Белинским, что пагубное влияние «нигилиста» Чернышевского в области критики продолжалось до XX века. Автор пишет: Белинский искал в литературном произведении прежде всего «социальную тенденцию и реалистическое изображение» и недооценивал художественную форму (стр. 140). Он считает святотатством то, что «рационалисты» Чернышевский и Добролюбов утверждали, будто искусство не имеет самостоятельной ценности, будто оно должно служить определенным целям (стр. 156). Вывод автора весьма неутешительный: в целом влияние этих критиков на художественную литературу оказалось вредным (стр. 155).

В совершенно извращенном виде предстает генезис поэзии Некрасова, так хорошо в настоящее время изученный. Леттенбауэр утверждает, что под влиянием Белинского и затем позднейшей радикальной критики лирика не получила должного развития в русской литературе 50—70-х годов XIX века. Тем более, пишет он, удивительно было появление Некрасова, в поэзии которого сочетались новые идеи с высокой художественной формой (стр. 159). Но хорошо известно и по словам самого поэта, и в результате объективного изучения его поэзии, как велико было значение для Некрасова той «школы идей», которую он прошел в 40-х годах под влиянием Белинского. Тайна рождения нового великого поэта в том и состояла, что он был учеником революционных демократов и сам стал революционным демократом.

Однако и «признание» Некрасова у Леттенбауэра имеет ограниченный смысл. Он считает, что возбуждавшая современников политическая, тенденциозная поэзия Некрасова, его

нападения на богатые сословия в наше время уже потеряли свою злободневность (стр. 160). Все-таки Леттенбауэр милье всего «чистая лирика».

Нападение на демократов для Леттенбауэра — только разбег для того, чтобы затем обрушиться на советскую литературу и критику. Весь смысл историко-литературного процесса начиная с октября 1917 года, по Леттенбауэру, заключался в том, что литература, постепенно подчиняясь партийному контролю, замирала. Все талантливое отворачивалось от советской власти, бежало от нее или, скованное жестким режимом и потеряв свободу говорить, уходило во внутреннюю эмиграцию. То новое, что рождалось самими условиями революции и советского строя, художественной ценности будто бы не имеет.

Автор называет Горького основоположником социалистического реализма и воспитателем советских писателей, но в творческую суть этих вопросов не входит. Всего одной пренебрежительной фразой отделяется он от романа «Мать», который «сильно проникнут политической тенденцией» и в котором «революционеры идеализированы до шаблона» (стр. 241).

Как же представляет себе Леттенбауэр самый процесс зарождения социалистического реализма? Оказывается, сочетание в творчестве Горького романтики с реализмом, «согласие» его «с эстетическими принципами коммунизма», «его вера в людей и его оптимистический рационализм были провозглашены как сущность теории, которая затем была обозначена как социалистический реализм» (стр. 242). Итак, социалистический реализм — это просто ряд особенностей самого Горького, преимущественно как мыслителя, и даже его согласие с уже готовой «эстетикой коммунизма». Отныне социалистический реализм — нечто просто провозглашенное, официально называемое и взыскиваемое. Нигде у Леттенбауэра этот принцип не вырастает органически из самого творчества советских писателей, не является результатом великого революционного обновления жизни в Советском Союзе, нового видения мира людьми, перестраивающими мир.

Становление советской литературы выглядит в книге Леттенбауэра весьма примитивным. У ее истоков не стоят ни Демьян Бедный, ни Серафимович — оба они рассматриваются бегло, вне контекста эпохи. Исходной для автора является «Литературная студия» в Петрограде во главе с Гумилевым и Замятиным. Безоглядно приветствовали новую

власть якобы только московские футуристы и пролеткультивцы, но сама новая власть смотрела на них косо. Наиболее плодотворной оказывается петроградская группа «Серапионовых братьев», вышедшая из аудиторий «Литературной студии». Чрезмерно раздувая значение этой группы, автор с явной симпатией отмечает формалистические требования ее представителей в области поэтического мастерства. Самым цветущим периодом советской литературы объявляются 1922—1927 годы. Благодаря нэпу произошло, по мнению Леттенбауэра, ослабление партийного контроля, постановление ЦК ВКП(б) 1925 года «формально» провозглашало свободу творчества. Жить было еще можно: были частные издания, существовали литературные группировки. «Попутчики» начинали фактически брать на себя руководство литературой. Но вскоре наступила якобы моровая полоса: литературная работа была включена в пятилетний план, группировки ликвидированы, и началось «внедрение» социалистического реализма. Некоторые значительные писатели: Бабель, Сейфуллина, Сергеев-Ценский — совсем или только на время ушли из литературы, другие — А. Толстой и Тынянов — обратились к историческому роману. Романы и драматургические произведения «попутчиков» тех лет в большей части стояли ниже возможностей их авторов. В этой общей безрадостной перспективе разбирается творчество и больших и малых писателей. Все они мельчают, приспосабливаются, либо несут в себе трагедию, либо вообще ничего не значат как художники, выполняют чисто агитационные задачи.

Именно так освещено в книге творчество великого поэта революции Маяковского. За основу взята статья Якобсона «О поколении, которое растратило своих поэтов», вышедшая за границей в 1930 году. Смысл утверждения автора статьи и вторящего ему Леттенбауэра состоит в том, что Маяковский, отдавшийся всецело агитации за советскую власть, был человеком раздвоенным, нес в себе червоточину, мысль о самоубийстве. «В последние годы его элегичность отступила почти полностью перед одами и сатирами. И то человеческое отчаяние, муки поэта, которые скрывались за маской шумной рекламы и агитации, не видели и не замечали» (стр. 263). Его творчество не развивалось, «поэтическое творчество Маяковского — от первых стихов до последних строк, написанных перед смертью, — едино и неразделимо» (стр. 262). «Его обожествление человека покоятся на возвеличивании собственного я». Это та богатая личность, которая не могла уйти от своей раздвоенности и погибла. Автор намекает на

какие-то идеиные расхождения Маяковского с советской властью в последние годы его жизни. Когда смелая пьеса Маяковского «Клоп», будто бы выразившая разочарование в последовательном ускорении революционного подъема в укрепившемся авторитарном Советском государстве, была запрещена строгой цензурой, «Маяковский покончил самоубийством: несчастная любовь была одним из мотивов его самоубийства» (стр. 263). Но даже школьникам известно, что ничего подобного в пьесе нет. Сам Маяковский достаточно полно разъяснил ее смысл. У поэта были недоброжелатели, некоторые не понимали новаторского характера его драматургии. Но «Клоп» не подвергался цензурному запрету: он был поставлен на сцене театра Мейерхольда при жизни Маяковского 10 февраля 1929 года, роль Присыпкина играл Игорь Ильинский. Леттенбауэр утверждает также, что советские критики, особенно в 1950 и 1951 годах (почему облюбованы именно эти годы, мы не знаем), настаивали на том, чтобы футуристический период творчества Маяковского «либо вовсе оставался без внимания, либо обозначался как малозначительный» (стр. 264). И это неправда. Как раз в 1950 году вышла в свет первая часть содержательной монографии В. Перцова о Маяковском, в которой полно и верно освещено подлинное значение футуризма в творческом развитии великого поэта. В. Перцов доказал, что обычно это значение слишком преувеличивалось. Леттенбауэр совсем игнорирует разрыв Маяковского с «Лефом» и рядом с поэтом революции ставит Пастернака как родственного и конгениального ему.

Будучи не в силах отрицать глубину и обаяние Шолоховского творчества, наилучшим образом доказывающего плодотворность метода социалистического реализма, Леттенбауэр пытается дискредитировать писателя и его гуманизм. Сложное авторское отношение к Григорию Мелехову, к старому, разрушавшемуся укладу жизни казаков, отказ от упрощенного схематического решения коллизий Леттенбауэр толкует как простую симпатию Шолохова к старине и усматривает корни этого в происхождении писателя: мать — крестьянка, казачка, отец — разnochинец, выходец из Центральной России. Однако, говорит Леттенбауэр, «в качестве члена коммунистической партии он причислялся (wurde gegründet) к пролетарским писателям» (стр. 302). Но кто же и когда у нас так примитивно решал вопрос о том, пролетарский или непролетарский тот или иной писатель? Вот вам и «чистый» формализм, вот к каким перлам вульгарной социологии он приво-

дит. Более того, пытаясь набросить тень на писателя, Леттенбауэр пишет: «...о его участии в гражданской войне на той или другой стороне ничего достоверного неизвестно» (стр. 303). Вот вам и автобиографическая основа колебаний Григория Мелехова!

Не будем перечислять десятки натяжек, искажений, умолчаний и произвольных истолкований фактов и текстов у Леттенбауэра, когда он касается творчества Фадеева (вовсе не сказано, что у него есть роман «Молодая гвардия»), А. Толстого (в первой части «Хождения по мукам», написанной в эмиграции в 1921 году, революция изображалась будто бы в антикоммунистическом духе)<sup>5</sup>.

Леттенбауэр рассуждает о социалистическом реализме, приводит цитаты из речей на I съезде советских писателей. Но цитаты сопровождаются такими комментариями, что от их настоящего смысла ничего не остается и в результате получается причудливая мозаика. Автор уверяет, будто на съезде было провозглашено: задача писателя состоит «не в объективном изображении действительности, но действительности в ее революционном развитии» (стр. 271); «Писатель был вынужден при выборе и обработке тем признать прежде всего их политическое качество, если он не хотел подвергнуться опасности» (стр. 271). Но кто и где говорил у нас подобное на съезде или после съезда? Да, на съезде было сказано, что действительность надо изображать в ее революционном развитии, но не было сказано, что ее не обязательно изображать объективно. Эта добавка Ленттенбауэра совсем меняет дело.

Особенное внимание Леттенбауэр уделяет советской литературе после смерти Сталина. Он старается выискать трещины в идеологическом единстве советской литературы. Он многозначительно констатирует, что II съезд советских писателей в 1954 году проходил «в относительно свободной атмосфере». Новый тон автор усмотрел, в частности, в том, что слово «партийность» будто бы не упоминалось (стр. 314). Вместе с тем он вынужден констатировать, что социалисти-

<sup>5</sup> В книге В. Леттенбауэра очень много фактических ошибок. Исправим некоторые из них: Рылеев родился в 1795, а не в 1797 году; Белинский родился в 1811, а не в 1810 году; переехал он из Москвы в Петербург в 1839, а не в 1840 году; свое знаменитое письмо Гоголю он написал в 1847, а не в 1848 году; Чернышевский был арестован в 1862, а не в 1864 году; Горький умер в 1936, а не в 1937 году. У Леттенбауэра некоторые мертвые писатели числятся в живых, а живые — в мертвых. Несмотря на разъяснения Твардовского, автор по-прежнему считает, что название поэмы «Василий Теркин» заимствовано у Боборыкина и пр. и пр.

ческий реализм снова был назван как основной творческий метод советской литературы, что на съезде говорилось о борьбе с лакировщиками и с ревизионистами. Но чего стоит тогда многозначительная фраза о том, что на съезде не говорилось о «партийности»? Разве подтверждение верности социалистическому реализму, борьба с лакировщиками и ревизионистами не есть та же партийность советской литературы?

Мы видим, что эклектизм не принес богатых плодов Леттенбауэру. Его книга, изобилующая фактами, составлена тенденциозно, в ее основе нет научной концепции, она оказывается бескрылой и распадается на отдельные справки о писателях. То, к чему шла и пришла русская литература XIX века в результате освободительной борьбы, в которой она сама активно участвовала, отвергается Леттенбауэром. Он неприязненно относится к советской литературе, не любит демократических писателей прошлого века, не видит подлинного величия певцов свободы — Пушкина, Лермонтова, моски реалистического таланта Гоголя, Толстого. Не понято историческое значение новаторского творчества Горького и Маяковского. Русская литература оказалась для В. Леттенбауэра только полем для формалистических экспериментов и для изъявления своего недоброжелательного отношения к социализму и советскому строю. Мы приветствуем попытки западных исследователей писать общие курсы истории русской литературы, но только при одном условии — при полной добросовестности историка, не зависящего в своих мнениях от пропагандистских выходок поборников «холодной войны».

---

В. И. ЭТОВ

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ «ПСИХОАНАЛИЗА»

Русская реалистическая литература XIX века вызывает большой интерес у американского читателя. Критика русскими писателями звериной индивидуалистической морали, характерной для капиталистического мира, сочувствие к страданиям простых людей, вера в торжество человеческого разума — все это находит живой отклик у демократического читателя Запада. У русских мастеров реалистической прозы учатся крупнейшие американские писатели. Вот что говорил, например, о Достоевском У. Фолкнер, известный советскому читателю своим романом «Особняк»: «Достоевский не только оказал на меня большое влияние, но и чтение его доставляет мне большое удовольствие, и я перечитываю его каждый год. По своему мастерству, пониманию людей, по своей способности к состраданию Достоевский является таким художником, с которым захочет сравняться любой писатель, если только он в силах это сделать»<sup>1</sup>.

Творчество русских реалистов привлекает пристальное внимание и американского литературоведения. Однако буржуазное литературоведение в США, выросшее на субъективистско-идеалистической философии и модернистской литературе, стремится осмыслить наследие русской классической литературы с позиций формализма и «психоанализа». Усилия буржуазного литературоведения направлены на то, чтобы замолчать идейный и социальный смысл русской литературы, поставить под вопрос ее критическое отношение к общественной несправедливости, ее направленность на изменение действительности. Вместе с тем в буржуазном литературоведении отчетливо сказывается тенденция сблизить рус-

<sup>1</sup> *Modern language notes*, 1959, No. 2, p. 114.

ский реализм с западным модернизмом, найти среди русских писателей-реалистов предшественников современного модернизма.

Общий упадок буржуазной культуры с удвоенной силой проявляется в области академического литературоведения, вызывая отказ от рассмотрения литературы с позиций какой-то одной эстетической и философской системы, порождая теоретический эклектизм. Теоретическую несостоительность современной американской критики хорошо показал Сидней Финкельстайн в статье «Критики имеют проблемы»<sup>2</sup>. Американских буржуазных исследователей он делит на две основные группы по их отношению к эстетическим теориям. Одни, указывает он, вообще отрицают роль идей в искусстве и отказываются от осмыслиения творчества писателя или отдельных произведений. Искусство, говорят они, имеет законы само в себе, а роль критика состоит только в том, чтобы обсудить формальные приемы художника. Другие же теоретики искусства, продолжает С. Финкельстайн, признают в какой-то мере роль идей, но не допускают и мысли о проверке этих идей на практике, пропагандируя самые противоречивые теории. Основной лозунг буржуазного литературоведения — это лозунг «свободы искусства». Произведение должно быть «интересным», а каков его идейный смысл, к чему оно зовет, — это неважно. На деле это означает, что искусство должно служить интересам «бизнеса», — в этом смысле открыто провозглашаемой в США безыдейности искусства. Все это ведет к тому, указывает далее С. Финкельстайн, что буржуазный критик тщательно избегает такого подхода к произведению, который может его привести к пониманию произведения как отражения социальной действительности. Замалчивание идейного смысла современного американского реалистического искусства, проповедь модернизма, клеветнические выпады против культуры стран социализма — таковы идейные позиции американской буржуазной критики.

Это вполне относится и к американской академической науке, изучающей русскую литературу, тем более что именно многочисленные колледжи и университеты являются рассадниками модернистского искусства в США. Буржуазные идеологи стремятся представить дело таким образом, будто подлинной наследницей русской реалистической литературы

<sup>2</sup> Sidney Finkelstein. The critics have problems. «Mainstream», 1960, No. 9.

является буржуазная культура, в то время как культура социалистическая оказалась не в состоянии сохранить и развить ее великое наследство.

## I

Изучение русской литературы в США страдает еще одним существенным недостатком: оно носит в основном эссеистский характер и касается отдельных вопросов истории русской литературы. До сих пор единственный пособием для студентов и преподавателей по русской литературе является «История русской литературы» Д. Мирского, которая была опубликована в Англии в 1925 году и с тех пор неоднократно издавалась в США<sup>3</sup>.

В 1957 году в США появилась книга «Феникс и паук». Книга очерков о некоторых русских писателях и их взглядах на свое «Я», написанная профессором Гарвардского университета Ренато Поджоли<sup>4</sup>. Несмотря на свой очерковый характер, она представляет концептуальное изложение русской литературы и охватывает период почти в сто лет — от 30-х годов XIX века до 30-х годов XX века. При почти полном отсутствии работ американских ученых по истории русской литературы в целом эта книга представляет большой интерес для понимания отношения американского буржуазного литературоведения к русскому классическому наследству.

Несколько слов необходимо сказать об авторе книги Р. Поджоли. Итальянский ученый, переехавший в 1938 году в США, он известен прежде всего как переводчик русской поэзии. На итальянский язык им переведено «Слово о полку Игореве», для итальянского же читателя им составлена антология русской поэзии, преимущественно декадентской. В 1960 году в США опубликована составленная им книга текстов из русской и советской поэзии 1890—1930-х годов<sup>5</sup>.

В начале 50-х годов в США стали появляться его статьи о русской литературе: «Искусство Ивана Бунина», «Достоевский, или реальность и миф», «Традиции русского реализма», статьи о критиках В. Иванове, М. Гершензоне, В. Розанове.

<sup>3</sup> См. D. S. Mirsky. *Modern Russian Literature*. London, 1925; D. S. Mirsky. *A History of Russian Literature*. New York, 1949, 1955, 1958.

<sup>4</sup> R. Poggiali. *The Phoenix and the Spider. A book of essays about some Russian Writers and their View of the Self*. Cambridge, Harvard University Press, 1957.

<sup>5</sup> См. R. Poggiali. *The Poets of Russia, 1890—1930*. Harvard University Press, 1960.

Они позднее и были положены Р. Поджоли в основу его книги «Феникс и паук», в которую кроме этого он включил статьи о Чехове, Толстом и Бабеле. Таким образом, эта книга явилась первым серьезным трудом ученого, который занимается русской литературой в течение ряда лет. Материал, в ней изложенный, дан под единым углом зрения, и это делает ее особенно интересной для критической оценки.

В предисловии к своей книге Р. Поджоли пишет: «В центре внимания этой книги находятся два главных героя: Василий Розанов, один из немногих крупных русских писателей, все еще мало известных на Западе, и Лев Толстой... слава которого пребудет в веках» (стр. VII). Это со-поставление имен сразу настораживает. Великий художник, умевший удивительно верно передать могучий пульс жизни, и реакционный публицист «Нового Времени», одним из первых одобравший отлучение Толстого от церкви, черносотенец и циник, заклейменный современниками именем Смердякова, — что между ними может быть найдено общего? Сама идея Р. Поджоли — с равным вниманием отнестись к ним обоим — не может не вызвать решительного протesta. Но именно так и подана эта книга. Больше того, Р. Поджоли приходит в ней к выводу о том, что вся русская литератураозвучна розановскому взгляду на человека, по которому всякий человек хорош, каким бы низким нравственно он ни был.

Изучив идеалистическую философию В. Розанова (статья о нем появилась в печати раньше других — в 1950 году), Р. Поджоли воспринял его учение как истинно русское и в дальнейшем, видимо, решил всю русскую литературу изложить по Розанову. Цель своей книги «Феникс и паук» он видит в том, «чтобы передать понимание русской души, как это отразилось у некоторых классических и новых мастеров русской прозы» (стр. VIII). Итак, в русской литературе Р. Поджоли ищет прежде всего отражения понятий русских писателей о душе, да и саму литературу он понимает как выражение психики писателей. Поэтому Р. Поджоли и заявляет о том, что его в равной мере интересует и личность писателя, и его творчество: ведь, собственно, для Р. Поджоли творчество — это эманация психологических переживаний писателя.

Понимание русской литературы у Р. Поджоли обусловлено определенной системой его идеологических понятий: философских, эстетических, политических и других, реакционный и идеалистический характер которых раскрывается в его

книге. Для Р. Поджоли душа человека божественна, она абсолютна и неизменна. С этой извечной идеалистической точки зрения Р. Поджоли критикует марксистскую философию, которая стремится изменить мир, недооценивая якобы неизменные качества человеческой души. «Согласно учению Маркса, — пишет он, — дело философии (или культуры), как и дело революционной политики, — изменить мир». «Но, — поучает он, — прежде чем изменить мир, необходимо изменить человека» (стр. 205). Это одно из основных положений американского ученого, именно с этой точки зрения, как мы дальше увидим, он критикует эстетику Белинского.

Р. Поджоли считает, что Достоевский и Розанов лучше других показали вечные, неизменные элементы души человека, и, по-видимому, это для Р. Поджоли лучшее опровержение марксизма и коммунистического идеала социального переустройства общества. Розанов, например, показал, что душа священна, неразрывно связана с полом, с одной стороны, и с богом — с другой. (Атеист, провозгласил Розанов, — бесполое существо.) Марксизм же не признает религии и абсолютности души, поэтому и все общественные устройства, основанные на идеях марксизма, не есть подлинно человеческие устройства. На смену им, уверяет Р. Поджоли, должна прийти новая цивилизация, которая разрешит все противоречия между личными и общественными интересами человека, которая признает не только требования Мирового духа, но и запросы нашего «Я», признает «религиозный гуманизм» и даже «мистицизм души». Борьба с марксистской идеологией в последних выступлениях Р. Поджоли заняла ведущее место. Так, например, в статье «О советской культуре»<sup>6</sup> он прямо объявляет марксизм схоластикой столь же ложной, как и религия средних веков. Однако Р. Поджоли призывает осторожаться недооценки марксизма и того значения, которое марксизм приобрел не только в России, но и за ее пределами. Видимо, возросшее значение марксизма и вывело Р. Поджоли из его созерцательного равновесия, заставило отказаться от тона спокойного академизма, который преобладает в его «Фениксе и пауке» и отсутствует в указанной статье.

Крайне реакционные философские и политические взгляды Р. Поджоли обусловили как его понимание искусства, так и методологические принципы исследования литературы.

---

<sup>6</sup> R. Poggiali. About Soviet culture. Yale review, 1960, vol. 49, No. 2.

Он отказывает искусству в возможности активно воздействовать на общественную жизнь, отрицая в большой мере и его познавательное значение. Ревизуя понимание традиций русского реализма, Р. Поджоли даже предлагает отказаться от самого термина «критический реализм», заменить его термином «классический реализм». Критическими реалистами, пишет он, нужно называть «радикальных критиков» (так он именует революционных демократов), а не русских писателей-реалистов. Искусство для Р. Поджоли не средство познания социальных закономерностей жизни, а средство выражения взглядов писателя на душу человека. В русской литературе его поэтому интересует только психология или, как он говорит, «литературная психология».

Поджоли понимает литературную психологию по-разному, в зависимости от того, идет ли речь о реалистическом или модернистском искусстве. Реалистическое искусство дает, по мнению Р. Поджоли, какие-то «срезы жизни» (*slices of life*), «срезы души» (*slices of soul*), хотя и то и другое Р. Поджоли готов, как все фрейдисты, свести к выражению средствами искусства «Я» самого же писателя. Модернизм же, по его мнению, не имеет выходов к внешнему миру, он дает не «срезы жизни», не «срезы души», а «отблески возможной жизни или конечной души» (*glimpses of a probable life, or of an eventual soul*), или как он выражает ту же мысль словами испанского философа Ортега-и-Гассета, «художественная психология» в модернистском романе — это «гипотетическая конструкция» (стр. 202). Модернистский роман, по мнению Р. Поджоли, имеет дело не с реальным миром, а с миром грез самого же художника. Строго говоря, как ни пытается Р. Поджоли различать «художественную психологию» в реалистической литературе, которую он толкует по Фрейду, от «художественной психологии» в модернистском романе, которую он толкует по Ортега, различия эти ему провести не удается. Но тем не менее Р. Поджоли делает попытки именно различать «литературную психологию» по Фрейду от «литературной психологии» по Ортега, хотя и та и другая сводят искусство к личности самого же художника, не выводя творчество за рамки его «Я». Но в понимании Р. Поджоли модернизм дает «чистую» психологию, «конечную» душу, поэтому модернизм для него, сторонника «абсолютного» значения души, имеет большую ценность, чем реалистическое искусство. Русская реалистическая литература для него только предшественница «великих мастеров зрительного творчества», как он именует Пруста и Джойса.

Как фрейдист, Р. Поджоли признает только один источник искусства—«Я» самого художника. Именно в таком смысле он толкует основную идею своей книги. Если бы эта книга была мифом, пишет он, то ее смысл был бы такой: «каждая душа — феникс», как говорил Розанов. Однако суть дела в том, что она должна «опуститься до уровня «паука», чтобы затем, преодолев все эгоистическое, высказать свою благородную и светлую правду. По мнению Поджоли, Розанов жил и работал, как паук; Толстой же, в отличие от Розанова, пытался примирить низкие и высокие запросы своего «Я» (стр. IX). В довольно сложной образной форме здесь выражено типично фрейдистское понимание литературы.

Единой системы анализа у Р. Поджоли нет, он характерный представитель эклектизма в американском буржуазном литературоведении. Придерживаясь фрейдистского понимания искусства, Р. Поджоли, однако, не проводит в своих статьях последовательного фрейдистского анализа художественных образов и структуры произведения. Больше того, фрейдистские принципы понимания литературы он использует в качестве основных своих методологических принципов, не всегда придерживаясь их в конкретном анализе.

Его очерки посвящены разным проблемам и написаны с разных методологических позиций. В основополагающих статьях книги «Портрет Толстого как Альцеста» и «Жизнь и труды В. В. Розанова» критика интересует психология личности, то, что он называет психологией *tout court*, т. е. психология в собственном смысле. Здесь преобладает «психоанализ». Продемонстрировать свою приверженность фрейдизму — вот чем озабочен Р. Поджоли, и, как все фрейдисты, он готов уложить сложные противоречия жизни и творчества русских писателей в прокрустово ложе фрейдистских категорий. Так, он полагает, что трагедия Толстого заключалась именно в том, что великий художник «был рабом и жертвой секса» (стр. 71). По Фрейду же Р. Поджоли дает объяснение своеобразия идеалистической философии В. Розанова.

Напротив, в статьях о Бунине и Чехове Р. Поджоли занят анализом писательского мастерства. «Психоанализ» здесь уступает свое место компаративизму и формалистическим принципам исследования, осложненным у американского критика наблюдениями в духе традиционного отвлеченного психологизма. Так, в статье «Искусство Ивана Бунина», разбирая «Деревню», он заявляет, что в основе ее лежит простейшая психологическая ситуация — «противоположность между практическим и непрактическим человеком ... между

дeятeлем и мечтатeлем», которая переходит в русской лите-  
ратуре из произведения в произведение (стр. 147). Ту же  
идею компаративистов о бродячих сюжетах он применяет и  
при разборе «Душечки» Чехова. Утверждая, что здесь Чехов  
дал свое толкование мифа о Психее, Р. Поджоли предлагает  
такую схему «кочевания» этого сюжета: древнегреческий миф  
о Психее — «Психея» Лафонтена — «Душенька» Богданови-  
ча и, наконец, «Душечка» Чехова. Очень показателен также  
ход его рассуждений, который привел его к мысли о том, что  
Душечка — это Психея в образе простой женщины. Название  
«душечка», заменившее в рассказе имя героини, символично,  
пишет Р. Поджоли. Следовательно, рассказ Чехова — сказка,  
и, как всякая сказка, она восходит к мифу, поэтому в основе  
рассказа Чехова лежит миф о Психее. Как видим, Р. Под-  
жоли от идей компаративистов возвратился к идеям мифоло-  
гов, разбитых в свое время компаративистами же.

В ряде случаев Р. Поджоли не обходится и без помощи социологического анализа, который у него принимает грубые, вульгарные формы. Так, своеобразие творчества Достоевского он порой стремится объяснить особенностями «социологи-  
ческого фона», данного в его произведениях. Его напряжен-  
ные, полные драматизма ситуации связаны с тем, утверждает  
критик, что он единственный русский писатель, который  
изображал жизнь люмпенпролетариата, жизнь большого го-  
рода, в то время как Толстой, Тургенев и другие русские ху-  
дожники изображали исключительно мир поместного дворян-  
ства. Как видим, это суждение Р. Поджоли настолько грубо,  
что не стоит никакого труда его опровергнуть, — достаточно  
вспомнить, например, демократическую беллетристику 60-х  
годов: произведения Помяловского, Воронова и других, ко-  
торые раскрывали жизнь городских низов, разночинцев со-  
вершенно в другой творческой манере, чем Достоевский. К  
тому же в изображении жизни городского мещанства До-  
стоевский имел предшественников в лице Гоголя и Некра-  
сова.

Говоря о методологических принципах Р. Поджоли, надо  
иметь в виду и то, что его эклектизм часто оборачивается  
чистейшим импрессионизмом и субъективизмом, когда он  
строит свои выводы не на какой-то теоретической основе, а  
на случайных аналогиях чисто внешнего характера. Так, на-  
пример, он вполне серьезно рассуждает о том, что монумен-  
тальная фигура Обломова ему напоминает скульптуру Баль-  
зака работы Родена. Это субъективистское измышление и  
подобные ему сравнения героя романа Гончарова с героями

Рабле, с Ильей Муромцем (!), а самого романа с «Одиссеей» и «Илиадой» свидетельствуют о том, что временами Р. Поджоли вообще порывает с методологическими принципами анализа художественного произведения. Тем не менее весь этот хаос, который должен представлять, по мысли Р. Поджоли, методику исследования и давать определенную систему доказательств, поставлен у него на службу фрейдистскому пониманию литературы.

Провозгласив фрейдистское понимание литературы и применив «психоанализ» в статьях о Толстом и Розанове, Р. Поджоли отказался рассмотреть всю русскую литературу под этим углом зрения, тем самым он обнаружил объективную несостоятельность своего основного методологического принципа в подходе к литературе.

Эклектизм Р. Поджоли не является просто выражением его личных качеств как исследователя: в своей книге с помощью чисто эмпирических наблюдений он дает порой умный и интересный анализ, например, чеховских рассказов «Ванька» и «Ионыч», вскрывая тонкий чеховский лиризм, подтекст его рассказов. Как раз именно в таком анализе чеховских рассказов ему и пригодилось его умение искать скрытый смысл образов. Но когда у того же Чехова он начинает искать символику, свойственную декадентской литературе, и даже метафизические «мифы», подобные тем, которые он находил у Достоевского, это приводит его к чистейшему субъективизму.

Эклектизм Р. Поджоли — это закономерное порождение несостоятельности его общих взглядов на литературу, которые сформировались под сильным влиянием эстетики современного декадентского искусства и фрейдизма. С этих позиций невозможно сколько-нибудь последовательное изучение развития русского реализма.

Беда Р. Поджоли состоит еще и в том, что русскую жизнь, русскую философию он изучал прежде всего по художественным произведениям Достоевского и публицистике Розанова. Из произведений Достоевского он вынес убеждение в том, что в русской литературе везде надо искать метафизический смысл, психологические метаморфозы. Взгляд же Розанова на человека американский критик отождествил с «русским» взглядом на человека вообще. Для Розанова «душа ценна не потому, что она «прекрасна», а просто потому, что она душа, какой бы безобразной и отвратительной она ни была», — пишет он. Человеческую душу Розанов нашел бы и в «человеке-насекомом» Кафки, утверждает далее Р. Поджо-

ли, и в этом мы ему верим, потому что он вполне усвоил нравственные понятия Розанова, но дать им надлежащую оценку тем не менее не смог. Р. Поджоли изучал произведения, личную жизнь и взгляды Розанова с бесстрастием естествоиспытателя, пытаясь показать его мещанскую натуру, которую он оценил русским словом «пошлость».

В чем же сущность понимания русской литературы, предлагаемого в книге Поджоли? В чем он видит ее истоки и ее смысл? Основная задача русской реалистической литературы, по его мнению, состояла в том, чтобы демократизировать своего героя. Для Р. Поджоли это означает, что русская литература взяла за исходную точку изображение обыкновенного человека, «человека средних чувств» и показала, что он не такой уж обыкновенный. Это утверждение критика было бы верно, если бы оно было направлено на раскрытие процесса демократизации русской литературы в тесной связи с ее народностью и идейностью.

На самом деле Р. Поджоли использует это положение, чтобы протащить свою идею о связи русского реализма с западным модернизмом.

По мнению американского критика, русская литература, стремясь показать обыкновенное в жизни, отказалась от изображения героического и возвышенного, необыкновенных людей. Необыкновенное она нашла в обыкновенном человеке. В книге Р. Поджоли таким «необыкновенным» предстает Илья Обломов, который, по мысли автора, воплощает в себе черты героя «Илиады лентяев». Необыкновенная Психея воплотилась в чеховской Душечке. Презираемый современниками тривиальный и пошлый В. Розанов, оказывается, мечтал о том, чтобы каждая душа могла стать фениксом, прекрасной сказочной птицей. Таковы, по мысли Р. Поджоли, метаморфозы русской литературы, таков процесс ее «демократизации».

В конечном счете обыкновенный, простой человек — предмет изображения русской литературы — в книге Р. Поджоли превращен в заурядного буржуазного человека, в микроскоп рассматривающего свои ничтожные переживания, «паутинки быта», мимолетное и мелочное.

Такой «обыкновенный человек» стоит в прямой связи с героями модернистской литературы — современным буржуазным человеком с его низменными и крайне эгоистическими стремлениями. Возведение этого человека в ранг героя потребовало от писателей-модернистов одного — утраты здоровых моральных критерий.

Видимо, в этом же русле, по мнению Р. Поджоли, должно было пройти и развитие русской литературы.

В обзорном очерке «Традиции русского реализма» он поставил перед собой задачу «определить два ряда отношений, которые отличают русский реализм от романтизма и натурализма» (стр. 2). Но что понимает Р. Поджоли под этими словами? Метод? Стиль? Направление? Четкого ответа на этот вопрос в самом очерке мы у него не найдем. Судя по его рассуждениям, разбросанным в разных местах книги, эти понятия для него означают разные степени «литературной психологии».

Мы видели, что он разделяет мнение Ортега-и-Гассета о том, что модернистская литература изображает «гипотетическую» психологию, имеющую дело не с реальным миром, а с миром грез. Реалистическая литература, по мнению Р. Поджоли, раскрывает «литературную психологию» другого характера. Она имеет дело с душой писателя, в какой-то мере с внешним миром и может быть истолкована по учению Фрейда.

Именно такое толкование Р. Поджоли дает творчеству Достоевского. Он не согласен с мнением испанского философа, который видел в Достоевском первого романиста, имевшего дело с «гипотетической психологией». Нет, возражает Р. Поджоли. Достоевский показывал необычное и фантастическое в психологии человека, исходя не из мира своих сновидений, а из наблюдений над жизнью, поэтому он реалист, и его реализм «является одновременно проекцией и самонаблюдением» (стр. 24). Таким образом, сущность реализма Достоевского Р. Поджоли вновь свел к психологии, заявив, что источником его психологических открытий было самонаблюдение и что его реализм — «глубинный психологизм», раскрывающий «подсознательное».

Итак, Р. Поджоли принимает основную мысль Ортега-и-Гассета о различии модернизма и реализма по «литературной психологии». Но в отличие от этого ученого, для которого все искусство XIX века реалистично, он проводит различие между реализмом и романтизмом, с одной стороны, и между реализмом и натурализмом — с другой. Р. Поджоли, однако, сам не может провести этих различий с достаточной строгостью по той простой причине, что он пытается увидеть романтизм и натурализм там, где их нет. Проводя в своем очерке «Традиции русского реализма» грани между «классическим реализмом» и натурализмом, Р. Поджоли фактически отождествил последний со всем сложным и противоречивым твор-

чеством Золя. Главное отличие русского «классического реализма» от «биологического натурализма» Золя он видит в том, что русские реалисты были сдержаны в изображении сексуальных переживаний. Кроме того, он отмечает позитивизм и объективизм западных натуралистов, которые всячески подчеркивали сходство задач искусства с описательными задачами науки. Но ориентируясь в своих суждениях о западном натурализме на критику, которая раздавалась в адрес последнего со стороны русских писателей, Р. Поджоли не хочет замечать в ней главного — критики безыдейности натурализма и его отказа от реалистической типизации. Поэтому выводы Р. Поджоли верны в той мере, в какой он соглашается с критическими замечаниями Салтыкова-Щедрина или Гончарова о натурализме, но он оказывается несостоительным в своих собственных оценках. Так, например, к натуралистическим произведениям в русской литературе он относит роман «Господа Головлевы», считает писателем-натуралистом Чехова. Все это связано с тем, что для него вопрос о различии реализма и натурализма состоит не в различии принципов отражения действительности, а в различиях тематического характера.

Некоторое понятие о том, в чем Р. Поджоли видит отличие реализма от романтизма, мы можем получить из его сравнения понимания души у Руссо и у Розанова, а также у Достоевского. Руссо, пишет Р. Поджоли, связывал понятия красоты, добра и правды, для него красота души обусловлена ее добротой и правдивостью. В своих произведениях он показывал душу человека доброй, невинной и красивой. Руссо вносил в свои произведения «романтический элемент», т. е. Р. Поджоли хочет сказать, что Руссо идеализировал душу человека и, следовательно, был «романтически тенденциозен». Наоборот, Достоевский, а за ним и Розанов показывали не красоту человека, а скорее его недостатки; в тех психологических склонностях, в которых Руссо увидел природную доброту человека, они увидели природный грех. Достоевский показал «извечные конфликты современного духа», «вечную войну между этическими и неэтическими побуждениями, между совестью и сознанием, между душой и духом» (стр. 197). Это понимание души человека Р. Поджоли считает объективным, реалистическим, неидеализированным. Розанов был низкого мнения о человеке. Это позволяет Р. Поджоли считать его реалистом. Р. Поджоли настолько боится романтической идеализации в изображении человека, изображения его прекрасным, что готов отказать художникам-реа-

листам в праве на идеал. Открытое признание идеала в искусстве ему кажется проявлением «тенденциозности», столь же сильной, как и «романтическая тенденциозность». Поэтому он и провозглашает «человека обыкновенных чувств» единственным героем русской литературы.

Итак, романтизм и реализм для Р. Поджоли — это разное понимание и изображение человеческой души. Истинное понимание души современного человека, по мнению Р. Поджоли, дал Достоевский, романтик же Руссо, показавший красоту человека, идеализировал человеческую душу. Розанов — ученик Достоевского в понимании человека. «Между Розановым и Руссо, — многозначительно намекает критик, — лежит романтизм и реализм» (стр. 197). Так в истолковании критика-фрейдиста романтизм, реализм и натурализм стали разными формами «художественной психологии», потеряли свой традиционный литературоведческий смысл как названия методов или направлений и стали синонимическими обозначениями разных идеалистических взглядов на душу.

Посмотрим, какую картину развития русской литературы рисует Р. Поджоли в своих очерках. По его концепции, русский классический реализм начинается с 40-х годов XIX века. Он тесно связан с творчеством Пушкина, наследуя классическую ясность его стиля и неприязнь к «пестрому сору» «фламандской школы». Однако, думает Р. Поджоли, Пушкин не реалист: он тесно связан с XVIII веком, важнейший элемент его творчества — романтизм, который русский реализм не унаследовал. К русским реалистам, которых он называет «классическими», вместо традиционного «критические», он относит писателей 40—80-х годов. С Чехова и Горького, по Р. Поджоли, начинается «новый реализм» в русской литературе, неореализм, склонный к натурализму, тенденциозности, импрессионизму. Чехов, Бунин и Бабель, творчество которых он рассматривает в своей книге, олицетворяют, по его мнению, натуралистические, декадентские и импрессионистские направления в русской реалистической прозе. Бабель вместе с тем представляется Р. Поджоли лучшим писателем советской литературы. В связи с оценкой творчества Бабеля Р. Поджоли дает и свое понимание социалистического реализма. Это для него «новая литературная ортодоксия», в атмосфере которой задохнулось творчество Бабеля, не мирившегося с обстановкой 30-х годов, тосковавшего по «трагическим и эпическим годам гражданской войны» (стр. 231). Р. Поджоли стремится в своем очерке о Бабеле создать легенду об одиноком, разочарованном писа-

теле, которого «привела к гибели та самая революция, в которую так безнадежно он желал верить» (стр. 232). В своих последующих трудах — в книге «Поэты России» и статье «О советской культуре» — Р. Поджоли доказал то, о чем он умолчал в «Фениксе и пауке»: всю советскую культуру он считает одним сплошным закатом русской классической культуры. Своебразное завершение русской литературы он нашел в публицистике Розанова и через последнего протянул нити от русской литературы к западному модернизму.

Таковы общие очертания концепции Р. Поджоли, грубо искажающей сущность русской реалистической литературы, отрицающей ее неразрывную связь с советской литературой. Острие этой концепции направлено на отрицание лучших качеств русской литературы — ее демократизма, идейности, неразрывной связи с русским освободительным движением. По мнению Р. Поджоли, мысль о критической направленности русской реалистической литературы, проникнутой, по словам Чернышевского, «сознанием о соответствии или несоответствии изученных явлений с нормою разума и благородного чувства»<sup>7</sup>, — выдумки «радикальных критиков», как он называет революционных демократов. Крайне тенденциозна в его книге оценка творчества Гоголя. Р. Поджоли утверждает, что значение Гоголя в русской литературе преувеличено Белинским и Чернышевским: «Белинский больше, чем кто-либо другой, несет ответственность за сомнительную теорию, что Гоголь — отец русского реализма». Р. Поджоли считает Гоголя романтиком. Только «Шинель» он относит к реалистическим произведениям. Но и тут он преуменьшает значение этой знаменитой повести, считая, что «заявление Достоевского: мы все вышли из «Шинели» Гоголя — применимо, и то отчасти, единственно к самому Достоевскому». Субъективизм этого утверждения очевиден. Р. Поджоли во что бы то ни стало стремится оторвать Гоголя от других русских реалистов, замалчивая кровную связь Гоголя с творчеством Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Тургенева, на которых он оказал бесспорное, всеми признанное влияние.

Не за Белинским и Чернышевским, а за Розановым, А. Белым и Мережковским предпочитает идти Р. Поджоли в своем истолковании творчества Гоголя. «Несмотря на свои заблуждения, — пишет он, — они были совершенно правы,

<sup>7</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 3. Гослитиздат, М., 1943, стр. 18.

делая вывод о том, что русский классический реализм был в большей степени отрицанием дела Гоголя, чем продолжением его» (стр. 5). Идейная подоплека этого спора с идеями Белинского и Гоголя очевидна. Как и его предшественники, русские критики-декаденты, Р. Поджоли стремится развенчать эстетику революционных демократов. И в этом новом походе Р. Поджоли не нашел ничего лучшего, как взять на свое вооружение старый хлам — давно отвергнутые положения декадентов и символистов о Гоголе как романтике и мистическом предшественнике века символизма.

То же стремление опровергнуть идейную направленность искусства — основное положение революционно-демократической эстетики — руководит Р. Поджоли и в его рассуждениях об отношении писателей-реалистов к проблемам художественной формы. Он сочувственно цитирует бездоказательное суждение Д. Мирского о том, что «Толстой стал классически совершенным почти против своей воли и создавал бессознательно и без усилий произведения, производящие впечатление не искусственно созданных, а естественных организмов».

Р. Поджоли верно отмечает, что русские реалисты выступали против того культа стиля, который пропагандировала «парнасская школа». Однако это утверждение ему нужно для того, чтобы присоединиться к сомнительному мнению Д. Мирского о том, что русские писатели вообще имели довольно смутные понятия о стиле и композиции своих произведений, что у них многие произведения написаны в форме записок, цель которых состоит только в воссоздании своих впечатлений в их свежести и непосредственности. Таковы якобы «Записки охотника», «Записки из Мертвого дома» и другие произведения, озаглавленные словом «записки». Все это свидетельствует о том, что в русском реализме развивались импрессионистские тенденции, делает вывод Р. Поджоли. «Такое относительное равнодушие к повествовательному интересу, — пишет он, — и сюжетной структуре предвосхищает, согласно Мирскому, некоторые методы модернистского творчества на Западе, как, например, в произведениях Джемса, Пруста и Джойса» (стр. 7). Полное согласие Р. Поджоли с Мирским показывают его собственные поиски предшественников модернизма среди русских реалистов, причем доказательства Р. Поджоли носят чисто формальный характер. Показателен в этом отношении его пример с Бунином. В рассказе «Антоновские яблоки» знакомый запах яблок вызвал у героя забытые воспоминания детства. Этим самым Бунин, делает вывод критик, на целых десять лет опе-

редил Пруста в использовании приема «прерывистости» («*intermittence du coeur*»). Как видим, Р. Поджоли вовсе не интересует анализ содержания и формы в их единстве, без чего невозможно понять смысл использования того или иного приема.

В связи с общей концепцией Р. Поджоли о развитии русской реалистической литературы, о ее предполагаемых связях с модернизмом необходимо сказать несколько слов о его оценке Розанова. Статью о нем Р. Поджоли называет краеугольным камнем своей книги. И это не случайно. Розанов занимает центральное место в концепции Р. Поджоли. Именно в «творчестве» этого реакционного публициста «Нового Времени» критик пытается найти перекидной мостик от русского реализма к современному декадансу. Он утверждает, что Розанов, как Пруст и Джойс, создавал свою «художественную психологию» лишь с помощью сновидений и грез, и это его роднит с «великими мастерами — визионерами». С другой стороны, выясняя русские источники философии, политических взглядов и литературной манеры Розанова, Р. Поджоли дает последнего на таком широком фоне развития русской литературы, что он фактически оказывается у него в роли ее завершителя. «Культурные и художественные предки Розанова — все русские», — пишет Р. Поджоли и приводит имена Лескова, Гоголя, Достоевского, Гончарова и Л. Толстого (стр. 180). Взгляды Розанова на человека, по мнению критика, вполне согласуются с русским литературным гением. Очень высоко он оценивает и публицистику, и афористические заметки Розанова, считая, что в этих жанрах он сделал психологические открытия, которые эквивалентны «художественной психологии». «Человеческой комедией души» называет Р. Поджоли такие произведения Розанова, как «Опавшие листья» и «Уединенное», сравнивая их значение с романами Бальзака, который создал «Человеческую комедию общества», и Достоевского, создавшего, по мнению Р. Поджоли, «трагедию или Божественную комедию духа».

Волей Р. Поджоли Розанов сравнялся в своем значении с Достоевским и Бальзаком. Но сам Розанов с иронией относился к своему творчеству. «Иногда мне кажется, что во мне происходит разложение литературы, самого существа ее», — писал он в «Опавших листьях». Эта самохарактеристика вполне соответствует творческому методу Розанова, собравшего, по его же словам, в «Опавших листьях» случайные наблюдения, подобно тому как ветер сгребает сор

в одну кучу. Розанов призывал возвратиться назад к рукописной литературе и создавать произведения для узкого круга друзей. Таким раскрывает нам Розанова сам Р. Поджоли, не замечая всей абсурдности своего вывода о значении этого реакционного публициста для русской и мировой литературы.

На подлинное место Розанова в русской культуре указал В. И. Ленин, который, характеризуя «Вехи» как «сплошной поток реакционных помоев, вылитых на демократию», писал, что их «бросились целовать» публицисты «Нового Времени» и среди них — Розанов<sup>8</sup>.

Таким образом, мы рассмотрели общие взгляды Р. Поджоли на развитие русской литературы XIX века. Заявив в предисловии своей книги, что в центре ее стоят великий русский писатель Л. Толстой и мало кому известный публицист В. Розанов, Р. Поджоли даже не попытался всесторонне проанализировать творчество Толстого и поставить вопрос о его значении в русской и мировой культуре. Всесторонний анализ «творчества» Розанова привел к тому, что последний вытеснил в книге Толстого.

Не ставя своей целью разобрать все статьи, собранные в книге «Феникс и паук», мы сделаем лишь некоторые замечания относительно анализа творчества двух крупнейших русских писателей — Толстого и Достоевского. В этюде «Достоевский, или реальность и миф» Р. Поджоли, так же как и в очерке о традициях русского реализма, ставит вопрос о характере русского реализма, стремясь конкретизировать свои мысли на примере творчества Достоевского. Его интересует прежде всего, как сам Достоевский понимал реализм и свой творческий метод. Свою цель в этом этюде он видит в том, чтобы попытаться доказать близость творчества Достоевского к «научной школе Фрейда» и к декадансу. Он утверждает, что метод Достоевского в значительной степени отличается от метода Толстого и других русских реалистов.

Реализм Толстого, рассуждает Р. Поджоли, сдерживался необходимостью соблюдения внешнего правдоподобия, которое у Толстого в конечном счете полностью отождествилось с эмпирическим правдоподобием чисто внешнего характера. «Реалисты, дети века науки», судьей правдоподобия считали разум, а разум, уверяет Р. Поджоли, признает правдоподобным только то, что чаще всего случается в жизни. Совершенно по-другому, по его мнению, творил Достоевский: он опи-

<sup>8</sup> См. В. И. Ленин. Собр. соч., т. 16, стр. 112.

рался не на разум, а на интуицию, и преобладающий материал его творчества — это исключительные случаи, маловероятные, с точки зрения обыкновенного разума, события. «Для такого реалиста, как Достоевский, действительность первоначально постигается с помощью личной, почти мистической интуиции. Реализм Достоевского, следовательно, — проекция и самонаблюдение одновременно» (стр. 24). Разбирая отношение творчества Достоевского к его внутреннему опыту, Р. Поджоли делает вывод о том, что Достоевский объективировал в своих героях собственные переживания, что его самонаблюдение и было источником его психологической проницательности. Вследствие этого и реализм Достоевского иного качества, утверждает Р. Поджоли. Он считает, что сам Достоевский, называя себя «реалистом в высшем смысле», тем самым показал, что он под своим реализмом понимает более глубокую психологию, в отличие от тех реалистов, которые раскрывают обычную психологию человека. В доказательство правильности своего понимания Достоевского Р. Поджоли ссылается на письмо Достоевского к Страхову от 10 марта 1869 года, в котором писатель полемизирует с распространенным в то время пониманием реализма как изображения «обыденных явлений». Таким образом, Р. Поджоли стремится поставить под сомнение реализм, основанный на правдоподобии, и противопоставить ему «глубинный психологизм» Достоевского, якобы опирающийся на интуицию и самонаблюдение и тем самым близкий фрейдистским представлениям об искусстве как выражении внутренних психологических конфликтов писателя.

На первый взгляд может показаться, что у него в руках действительно есть материал для такого противопоставления. Достоевский не раз нападал на разум, противопоставляя ему инстинкты и естественные «хотения» человека. Достоевский стремился доказать, что разум опирается на логику, а она не разумна, так как опирается на выгоду. Разуму человека, законам человеческой жизни Достоевский стремился противопоставить истинно справедливый и разумный закон бога. Однако своей же собственной творческой практикой Достоевский показал, что нельзя смирить гордый бунт человеческого разума, что нельзя подчинить его интуитивной вере в бога. Это одна сторона вопроса, и она, как видим, касается философских воззрений Достоевского. Но не об этом идет речь у Р. Поджоли. Он говорит о понимании Достоевским искусства. И тут сам Достоевский решительно возражает против попыток зачислить его в лагерь интуитивистов. Он

неоднократно указывал на необходимость изучения «подробностей текущего», на их важность для творчества. Не может идти и речи о какой-то исключительности изображенных им явлений. В том же письме к Страхову, на которое ссылается Р. Поджоли, Достоевский подчеркивал, что он использует факты действительности, которые «поминутны и ежедневны, а не исключительны»<sup>9</sup>. Характерно, что, когда западные исследователи сталкиваются с подобными высказываниями Достоевского, они упрекают его за уступки реализму. И, наконец, вряд ли можно согласиться с мнением фрейдистов, будто бы широкая картина русской жизни, изображенная Достоевским, на фоне которой развертываются драмы его героев, — все это лишь отражение внутренних конфликтов самого Достоевского. Да и сам Р. Поджоли не думает этого утверждать: он признает и роль злободневного в творчестве Достоевского, и то, что зерном «Преступления и наказания» послужили «Пьяненькие», он даже спорит с Ортега-и-Гассетом, который видел в Достоевском только писателя, создавшего «гипотетические конструкции», т. е. первого писателя-модерниста. Все это хорошо, скажем мы Р. Поджоли, но будьте же последовательны: или признайте, что Достоевский был писателем-реалистом и источником его открытый была действительность, что он в своих героях отразил русскую общественную жизнь того времени, или что он не был таковым и исходил в своем творчестве только из самонаблюдения, из интуиции. Вот этой определенности позиции Р. Поджоли и избегает, предпочитая говорить и о том и о другом и в конечном итоге выводя все творчество Достоевского из его «Я». Вот что он пишет о героях Достоевского: «Он представлял мечты своих героев таким образом, что их можно истолковать символически, согласно теориям Фрейда или Юнга...» (стр. 25). И на той же странице: «Достоевский, в отличие от Руссо и Толстого, не был склонен раскрывать без вуали патологию своего «Я». Он, поясняет Р. Поджоли, предпочитал рассказывать о ней от третьего лица, т. е. от лица своих героев. Понимание Достоевского по Фрейду, как видим, у Р. Поджоли дано очень определенно. Но с точки зрения фрейдистского анализа говорить о каких-то общественных проблемах в творчестве Достоевского — явная уступка «устарелому» материализму.

Опровергать фрейдистское истолкование Достоевского в этой статье мы не считаем нужным: лучше всего это сделал

<sup>9</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. 2. М., 1930, стр. 170.

сам Р. Поджоли тем, что заявив о своем намерении разбить Достоевского по Фрейду, в конкретном анализе отказался от этой мысли. Его разбор «мифов» Достоевского опирается на мысли русской философской критики о том, что Достоевский помимо реального мира дает еще и другой — метафизический. С отдельными частными наблюдениями критика можно согласиться. Таково, например, его замечание о религиозном скептицизме Достоевского, о котором Р. Поджоли говорит, анализируя построение сцены с чертом в «Братьях Карамазовых». «В Мире Достоевского, — пишет критик, — самое существование Черта основано не столько на вере, сколько на сомнении» (стр. 31). Тут же для раскрытия своеобразия метода Достоевского Р. Поджоли проводит интересную параллель с изображением видений святого в «Искушении святого Антония» Флобера, которое дано писателем с открыто антирелигиозных позиций. Но все эти наблюдения Р. Поджоли не имеют никакого отношения к методологии «психоанализа», в защиту которой написана его книга.

Статья «Портрет Толстого как Альцеста» занимает одно из центральных мест в книге «Феникс и паук». Но здесь нет даже отдельных верных наблюдений, которые явились бы осмыслением подлинных фактов жизни и творчества Толстого, напротив, в ней наблюдается полный разгул фрейдистских построений, крайне изуродовавших личность Толстого и его творчество. Статья производит самое тягостное впечатление своей тенденцией принизить величие Толстого как человека и писателя. И это самая порочная статья книги, так как в ней наиболее последовательно проведена методология «психоанализа». Р. Поджоли использует для изучения биографии и психологии Толстого концепцию К. Юнга о «коллективном подсознательном», широко применяемую «психоаналитиками» в «сфере антропологии и мифологии». Поджоли даже ставит себе в заслугу такое расширение сферы применения «юнговской концепции».

Объектом своего исследования Р. Поджоли выбрал морально-психологические искания Толстого. Но он отрицает моральное величие Толстого. Так, он считает неверным традиционное сравнение трагического конца Л. Толстого с судьбой короля Лира. Р. Поджоли предлагает другую параллель для оценки Толстого — Альцеста, героя «высокой комедии» Мольера.

В своей статье критик так раскрывает жизнь великого писателя, как если бы Альцест — литературный герой! — был «психологическим прототипом» Толстого. Поэтому он про-

водит многочисленные параллели между поступками Альцеста и Толстого. Выбор «психологического прототипа» для Л. Толстого у Р. Поджоли, несомненно, навеян работой А. Веселовского. Сходство Толстого с Альцестом Р. Поджоли видит прежде всего в том, что у Толстого, как и у Альцеста, «любовь к человечеству неразрывно связана с презрением к отдельным людям» (стр. 54). В данном случае Р. Поджоли целиком приписывает Толстому временное скептическое настроение его героя Левина.

Подобным же способом Р. Поджоли намечает и «основной альцестианский конфликт» Толстого — «конфликт его аристократического происхождения и воспитания с демократическим духом нового времени». В отличие от Альцеста Толстой, оказывается, стремился преодолеть свой моральный конфликт с внешним миром. Но и тут его ждала неудача.

Страстное томление Толстого по благородному прошлому «сохранилось навсегда», оно только было «подавлено и спрятано в глубинах личности Толстого» как основа «альцестианского презрения к идеалам и людям его времени» (стр. 60). «Отклонения писателя от аристократического образца, — пишет далее Р. Поджоли, — были очень относительны. Все его моральные кризисы развертывались внутри аристократического образа жизни, понятого им вначале узко и мелко, как образ жизни верхнего, привилегированного слоя» (стр. 61). Так Р. Поджоли грубо исказил смысл идейных и моральных исканий Льва Толстого.

Мы кончили разбор этой крайне тенденциозной книги, характерной для буржуазного литературоведения последних лет. Для самого Р. Поджоли она оказалась в известной мере переломной: в ней он подошел вплотную к советской литературе, в ней он еще сохранял академический тон исследования. В своих последующих работах — в книге «Поэты России» и в статье «О советской культуре» — он открыто высказал свое враждебное отношение к советской культуре и утратил остатки спокойного академизма и способности к научному анализу. Сошлемся в доказательство на мнение одного из зарубежных рецензентов его книги «Поэты России». Английский критик Э. Морган замечает: «Хотя Р. Поджоли и признает свое «относительное невежество» в вопросах советской поэзии, тем не менее он не колеблется в предположении «о бесплодности советской культуры», об «ужасах советской жизни» и о «сумерках искусства и поэзии всего коммунистического мира». Критик заканчивает свою рецензию словами сожаления о том, «что научная ра-

бота, которая должна быть объективным изучением литературной истории, упала до такого уровня»<sup>10</sup>. Нам остается только добавить к этому замечанию Э. Моргана несколько слов. Эта полная утрата научного подхода к литературе, эти грубые выпады против культуры социализма являются закономерным, а не случайным, как полагает Морган, завершением развития Р. Поджоли. Его реакционные философские и политические взгляды приводят его в лагерь противников новой жизни, к утрате остатков научности в подходе к советской литературе, которые еще в какой-то мере сохранялись в его работах по русской литературе. И Р. Поджоли не одинок в этом. Одновременно с ним и двое других американских специалистов по русской литературе, А. Ярмолинский и Д. Гибиан, выпустили книги по (вернее — против) советской литературе<sup>11</sup>.

## II

Достоевский, все художественные произведения которого переведены на английский язык, неизменно привлекает к себе внимание американских литературоведов, и тема Достоевского, можно смело сказать, занимает ведущее место среди многочисленных зарубежных исследований по русской литературе. За три года (1958—1960) в американской печати появилось свыше десятка журнальных статей о Достоевском, не считая многочисленных рецензий. В предлагаемом обзоре мы попытаемся вскрыть основные тенденции американского литературоведения, проявившиеся в освещении творческого облика Достоевского.

В центре внимания американской печати находятся основные романы писателя. За указанное время вышли четыре статьи, посвященные анализу «Преступления и наказания», по одной статье о «Подростке», «Идиоте» и «Братьях Карамазовых». Появилось несколько работ общего характера. В 1958 году в журнале «Modern Fiction Studies», третий номер которого посвящен Достоевскому, опубликован библиографический указатель изданных произведений Достоевского и работ о нем, вышедших на английском языке.

В США о Достоевском пишут представители разных

<sup>10</sup> E. Morgan. Poets and Polemics. Anglo-Soviet Journal, 1960, vol. XXI, No. 4.

<sup>11</sup> См. A. Yarmolinsky. Literature under Communism, Bloomington, Indiana University Press, 1960; G. Gibian. Interval of Freedom. Soviet Literature during the Thaw 1954—1957, 1960.

школ и направлений: фрейдисты, формалисты, сторонники «философской критики». Но во всех статьях мы найдем изрядную долю формализма, а также уклон в «психоанализ». Если отдельные наблюдения над текстом в этих работах представляют известный интерес, то общие выводы крайне субъективны. Однако и то и другое зависит от методологических принципов исследователя. Так, фрейдизм до предела огрубляет анализ художественного произведения, и в статьях последовательных фрейдистов меньше всего наблюдений над текстом. Наоборот, «сравнительный метод» открывает известный простор для таких наблюдений. Порожденный в свое время позитивизмом и эмпиризмом буржуазной науки, этот метод уделяет преимущественное внимание собиранию фактов. Он находит себе многих сторонников и среди американских литературоведов, исследования которых часто носят характер сравнения. Однако эмпиризм не может привести исследователя к обобщающим выводам, часто литературоведы не следуют логике собранных фактов, а стремятся сами факты подчинить той или иной субъективной концепции. Характерна в этом отношении книга Р. Джексона «Подпольный человек Достоевского в русской литературе»<sup>12</sup>. Автор книги, определив достаточно широко основные психологические черты «подпольного человека» — «озлобление, самоунижение, протест против разума», устанавливает влияние этого образа чуть ли не на всю последующую русскую литературу, начиная с Гаршина и кончая Эренбургом и Леоновым.

Американский рецензент этой книги Э. Вациолек считает саму тему Джексона нужной, однако требует более научного подхода к ней, иронически замечая, что под предложенные автором признаки можно легко подвести не только русскую, но и всю западную литературу. Сам Э. Вациолек — тоже сторонник «сравнительного метода», но считает возможным говорить о влияниях лишь в тех случаях, когда налицо сходные образы, ситуации и есть сходство значений<sup>13</sup>.

Но не «сравнительный метод» определяет направление изучения Достоевского в американском литературоведении, а такие методы исследования, как фрейдизм или «философская критика». Эта последняя считается на Западе наиболее солидной. Недаром в последнее время среди буржуазных литературоведов наибольшей популярностью пользуется кни-

<sup>12</sup> R. Jackson. Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature.

<sup>13</sup> См. Ed. Wasiolek, R. Jackson. Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature, 1957. «Russian review», 1961, No. 1

га К. Мочульского «Достоевский, жизнь и творчество», вышедшая в 1947 году в Париже на русском языке, исследующая творчество Достоевского с религиозно-этической точки зрения и тем самым продолжающая традиции русской дореволюционной философской критики. Основные произведения этого направления — статьи и книги Мережковского, Шестова, Бердяева — переведены на английский язык, ссылки на них постоянно встречаются в работах американских литературоведов и философствующих критиков. В этих статьях проблемы и образы Достоевского подгоняются под категории неокантианства, интуитивизма и других идеалистических школ; философская критика эклектически соединяется с другими направлениями в изучении литературы, прежде всего с «психоанализом», который в современном буржуазном литературоведении занимает ведущее место.

У «психоаналитиков» существует традиционно сложившееся мнение о том, что Достоевский относится именно к тем писателям, которые доступны прежде всего их приемам исследования, что это писатель «фрейдистского типа» в его чистом виде. Помимо Достоевского фрейдисты к таким писателям относят в первую очередь критика и публициста В. Розанова и английского романиста Д. Лоуренса. С самого своего зарождения фрейдизм обратился к творчеству Достоевского. Таковы, например, книга Нейфельда «Достоевский», появившаяся в 1925 году в Германии и в том же году переведенная на русский язык, и книга Отто Кауса «Сновидения в «Преступлении и наказании»<sup>14</sup>. «Старые психологи (Loegue, Чиж) знали границы своих методов, фрейдизм хочет быть единым, универсальным методом, за что и награждается безудержным, веселым хохотом читателя»<sup>15</sup>, — писал когда-то Ф. Бережков по поводу этих ласточек «психоанализа». Он подметил одну из главных черт фрейдистского анализа — претензию на универсальность.

Прошедшие три десятка лет ничему не научили фрейдистов и не продвинули ни на шаг их приемы. Те же «эдиповы» и другие комплексы «неполноценности» разгуливают по страницам фрейдистских «штудий», призванных объяснить сложные проблемы героев Достоевского. Однако и здесь фрейдизм часто сдает свои позиции, призывая себе на по-

<sup>14</sup> Otto Kaus. Die Träume in Dostojewsky's «Raskolnikoff». München, 1926.

<sup>15</sup> Ф. Бережков. Достоевский на Западе. В кн.: «Достоевский», ГАХН, 1928, стр. 310.

мощь формализм и другие направления, как мы это уже видели в книге Р. Поджоли.

К типично фрейдистским «штудиям» относятся статьи С. Лессера «Святой и грешник — «Идиот» Достоевского» и Луизы Даунер «Раскольников в поисках души», опубликованные в 1958 году<sup>16</sup>. Лессер «исследует» психологию Мышкина по Фрейду, а Даунер — по концепциям Юнга, и обе статьи, как две капли воды, похожи друг на друга. В основу конфликта героя с обществом и там и тут положен «комплекс неполноценности», а разрешение его принято за основную ситуацию романов. Раскольников преодолел свою «неполноценность», Мышкин же нет — так коротко можно было бы сформулировать основные различия между этими столь разными у Достоевского героями на основании указанных статей. Все дело в том, что критики-фрейдисты заняты не столько изучением творчества Достоевского, сколько изложением основных положений фрейдизма. Фрейдизм не признает самого важного в искусстве — разнообразия содержания и формы, разнообразия, которое не может уложиться ни в какие схемы. Для фрейдизма искусство мертвое, оно навечно осуждено повторять одни и те же темы, проблемы, ситуации. Вот что об этом пишет ярый приверженец взглядов Фрейда на искусство С. Лессер: «Вечная тема современной художественной литературы — это тема великого человека, истерзанного и окончательно побежденного какой-либо эмоциональной слабостью: вожделением, амбицией, ревностью. Какая бы ни была внешняя ситуация, основной внутренний конфликт произведения — это всегда конфликт между тем, что Фрейд назвал бы *ид* — эмоциональной, инстинктивной, антисоциальной частью нашей личности — и *суперэго* — воплощением наших идеалов — или *эго* — руководящей, рациональной частью нашей личности, благородным маленьким судьей, который посредничает между *ид* и *суперэго* и примиряет запросы обоих с требованиями действительности»<sup>17</sup> (курсив наш. — Е. Э.). Как видим, причины человеческого страдания определены на все времена и на все века: люди страдают от своего неблагородства, в своих страданиях виноваты они сами — вот сущность этого поучения. Фрейдизм апеллирует к «извечным» страданиям человека и узаконивает их. В литературе критики-фрейдисты ищут асоциального, внутренних

<sup>16</sup> См. S. Lesser. Saint and Sinner-Dostoevsky's «Idiot»; L. Dauner. Raskolnikov in Search of a Soul. Modern Fiction Studies, 1958, vol. 4, No. 3.

<sup>17</sup> Modern Fiction Studies, 1958, vol. 4, No. 3, p. 211.

психологических противоречий человеческой души. В Мышкине Достоевский показал конфликт между «эго» и «суперэго» — утверждает Лессер; в Раскольникове дан разрыв его двух «полярных функций» — вторит ему Л. Даунер. Вся разница между критиками лишь в словах, которые они употребляют.

Большая часть статьи Л. Даунер «Раскольников в поисках души» посвящена подробному изложению «аналитической психологии» Юнга, которая довольно сложна и обычно применяется американскими литературоведами в самом упрощенном виде. Сам же образ Раскольникова уложен критиком строго в рамки положений «теории типов» Юнга, точно так, как если бы Достоевский написал не роман из русской жизни, а школьное сочинение на тему, предложенную «психоаналитиками». Остановимся на некоторых положениях «теории типов» Юнга в той мере, в какой о ней говорится в статье Л. Даунер.

«Аналитическая психология» К. Юнга исходит из четырех психологических функций, характеризующих сознание человека и сферу его подсознательных стремлений. Если одна из этих «функций» нарушена, то человек находится в состоянии «невроза», из которого его может вывести «исцелитель-аналитик».

Л. Даунер считает, что метод Юнга вполне приложим к «Преступлению и наказанию».

Преступление Раскольникова сделало его обладателем «ужасного личного секрета»; по Юнгу, это ведет к «неврозу». Раскольников признается сначала Соне, а затем и полиции в совершенном им преступлении и в конце концов просветляется с помощью Сони. Все это происходит по Юнгу, утверждает критик и видит в Соне «исцелителя».

Установив таким образом сходство героев романа с участниками «аналитического процесса» Юнга, Л. Даунер в дальнейшем анализ романа сводит к тому, что отдельные места его сюжета связывает с тем или иным периодом «аналитического процесса». Она находит в нем юнговские «исповедь», «объяснение», «воспитание» и «преобразование». Сделать это ей не представляет никакого труда, так как в самом романе есть и исповедь Раскольникова, и его признание в полицейском участке, а под занавес Достоевский дал и «преобразование» своего героя. Совсем как у Юнга, готова радостно воскликнуть Л. Даунер. Она это и делает почти буквально. Процесс духовного оздоровления Раскольникова, пишет она, «является аналогией... юнговскому аналитическо-

му процессу... общая модель анализа Юнга полезна для уяснения сущности и стадий возрождения Раскольникова»<sup>18</sup>. Раскол между «подсознательным» и «сознательным» героя окончательно преодолевается, по мнению Л. Даунер, только после долгих лет страданий в сцене эпилога. Именно здесь, утверждает она, Раскольников впервые получает полноту ощущения собственного «Я». В истолковании Л. Даунер, роман, таким образом, сведен к изображению только психической болезни Раскольникова и к процессу его психического выздоровления. Нетрудно заметить, что Л. Даунер из всего романа взяла то, что лежит на самой его поверхности. Достоевский действительно изобразил в нем тяжелые духовные переживания Раскольникова, доходящие порой до грани сумасшествия. Но писатель стремился объяснить страдания своего героя внешними причинами, а не замыкать Раскольникова в кругу его же собственных переживаний, как это делает Л. Даунер, утверждая, что «преступление Раскольникова коренится в самой его натуре»<sup>19</sup>.

Духовная драма Раскольникова, его глубокий внутренний раскол вызваны необходимостью выбора стать палачом или жертвой. Остро чувствующий страдания петербургской нищеты, сам бедняк, Раскольников не может без душевных мук принять звериную мораль Лужиных; чтобы осуществить свою наполеоновскую идею, чтобы стать властелином, Раскольников вынужден порвать все свои прежние отношения с родными и друзьями. Страдания Раскольникова — объективное отражение тех нравственных мук, которые несут с собой законы буржуазной индивидуалистической морали. В этом смысле судьба Раскольникова типична.

В романе мы найдем социальное объяснение преступления Раскольникова и его наполеоновской идеи, которая в конечном счете художественно осознана Достоевским как своеобразная форма анархического протesta против социального унижения, как закономерное порождение страшной действительности тогдашней России.

Таким образом, статья Л. Даунер грубо искажает роман Достоевского, однако она, вопреки замыслу критика, раскрывает реакционно-идеалистический смысл концепций Юнга и построений его последователей. Для Л. Даунер роман имеет не только чисто психологический, но и мистический смысл. Многочисленные петербургские лестницы, по которым непре-

<sup>18</sup> Modern Fiction Studies, 1958, vol. 4, No. 3, p. 204.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 202.

становится Раскольников, она ассоциирует с Горой чистилища; таинственный, символический, даже «космический» смысл она видит в числе четыре, которое часто встречается в романе (старуха-процентщица живет на четвертом этаже, на четвертом этаже живут Мармеладовы, Раскольников прячет свою добычу по соседству с четырехэтажным домом). Сам процесс духовного оздоровления героя вызывает в ней мысли о мытарствах бога: бог, рассуждает она, спустился на землю, чтобы осознать себя, человеческая же душа, наоборот, устремляется к бесконечному осознанию себя и как бы представляется восходящей. Все это свидетельствует о том, что фрейдистский анализ с его поисками символики, фатальной психологической предопределенности всеми силами стремится увести от научного понимания художественного творчества в дебри субъективизма и средневекового мистицизма.

С. Лессер, статья которого «Святой и грешник — «Идиот» Достоевского» опубликована в том же журнале, что и работа Л. Даунер, — известный фрейдист, автор книги «Творчество и подсознательное»<sup>20</sup>.

В статье об «Идиоте» методом «психоанализа» Лессер исследует обе стороны деятельности героя романа: и его личную жизнь, и попытки, как пишет Лессер, «навести порядок в обществе». В личной жизни, в своих отношениях с Настасьей Филипповной, Аглаей и Рогожиным, Мышкин, по мнению критика, выступает как «сексуальный мазохист». Это значит, что он подавляет в себе истинные свои чувства и желания, а именно «садизм и вожделение» к Настасье Филипповне, ревность и «импульсы убийства» к Рогожину, фатальный мазохизм приводит его и к отказу от Аглаи. В своем анализе Лессер опирается прежде всего на положения Фрейда. «Согласно Фрейду, — пишет он, — ни мазохизм, ни садизм не обнаруживаются в отдельности»<sup>21</sup>. Опираясь на эту психологическую схему Фрейда, Лессер рассматривает Мышкина как мазохиста, Рогожина — как садиста, Настасью Филипповну — как то и другое, потому что она «мстительна, но в то же время склонна к саморазрушению». Согласно тому же Фрейду, Лессер считает, что мазохист Мышкин уподобляется в своих подсознательных побуждениях садисту Рогожину, и с этой точки зрения критик и разбирает сложные переживания героя Достоевского.

<sup>20</sup> S. Lesser. *Fiction and the Unconscious*. Beacon Press, 1957.

<sup>21</sup> *Modern Fiction Studies*, 1958, vol. 4, No. 3, p. 214.

Таким образом, мы видим, что в статьях критиков-фрейдистов Л. Даунер и С. Лессера творчество Достоевского подверглось грубейшему искажению. Эти искажения касаются не частностей, а коренных идей писателя — о путях русской разночинной интеллигенции, о будущем «положительно прекрасном человеке», о трагическом положении «прекрасного, не знающего себе цены», поруганного и оскорбленного, о путях нравственного просветления всех слоев русского общества, короче говоря, о тех идеях, которые, по мнению Достоевского, могли бы решить судьбы России. Вся эта огромная философская проблематика романов Достоевского и ее очень сложное воплощение в образах остаются совершенно не затронутыми в работах фрейдистов, склонных только к поискам «подсознательного» в душах героев Достоевского.

\* \* \*

Статьи американского критика Н. Розена, появившиеся в печати в 1958 году, при всей их формалистичности, значительно выигрывают в сравнении с фрейдистскими работами Л. Даунер и С. Лессера. Прежде всего они выделяются своим более широким подходом к Достоевскому, попытками как-то осмыслить творчество писателя, вскрыть какие-то закономерности в нем. Местами Розен пытается объяснить творчество Достоевского своеобразием русской жизни того периода. Так, начиная анализ романа «Подросток», он указывает, что роман писался в обстановке радикальных изменений в русском обществе и в русской семье, последовавших вслед за отменой крепостного права. Розен правильно замечает, что Достоевского в это время усиленно интересовали вопрос о социальном распаде русского общества и проблема отцов и детей, которую Достоевский решает по-иному, чем, например, Тургенев. В связи с этим он понимает главную проблему «Подростка» как «проблему морального здоровья». В своих статьях о Достоевском Розен стремится объяснить своеобразие творчества Достоевского его интересом к моральным проблемам, попытками найти выход из создавшегося хаоса в нравственных понятиях людей, утративших «устойчивый моральный порядок».

Итак, Н. Розена интересуют религиозно-нравственные проблемы в произведениях Достоевского. Тем самым он продолжает традиции русской философской критики Мережковского, Шестова, Бердяева. Однако от последних Розена отличает прежде всего то, что его интересует не специфически

русский характер мировоззрения Достоевского с его верой в исключительное значение русского православия, а общефилософский, «общечеловеческий» аспект. Философские построения писателя ему важны как проявление идеалистической философии. К христианской утопии Достоевского американский критик относится не только равнодушно, но и критически. Он невысоко ставит роль «христианской ортодоксии» в идейно-художественной концепции писателя. По его мнению, «ореол русского ортодоксального христианства» окружает у Достоевского только «вечную жертву», которая во всех случаях бессильна помочь герою. Так, например, он считает, что «вечная жертва» Соня не имеет никакого значения для морального выздоровления Раскольникова. (Помимо Сони к героям, которых он называет «вечными жертвами», Розен относит Настасью Филипповну, Софью Андреевну, Грушеньку.) Таким образом, мы видим, что «философская критика» у Розена принимает крайне отвлеченный характер и значительно уступает русской дореволюционной критике, которая подходила к философии Достоевского более исторично, понимая ее специфически русский характер, хотя целиком оставалась на идеалистических позициях. Н. Розен, как и его собратья по перу, разделяет общий порок современной буржуазной критики — ее крайний антиисторизм. Его экскурсы в область русской истории носят случайный характер. Его мало интересует идейно-художественное своеобразие творчества Достоевского. Как и фрейдистов, герои Достоевского интересуют критика преимущественно в «аспекте психологической проблемы современного человека»<sup>22</sup>, а не в их характерности для русской действительности прошлого века. Свою философскую и историческую критику Розен эклектически сочетает с психологической критикой. Это приводит его к построению умозрительных «прототипических» схем в духе «прототипов» Юнга.

Статья Н. Розена «Хаос и женщины Достоевского»<sup>23</sup> целиком посвящена построению единой «прототипической» схемы для важнейших героев Достоевского. Единой схемой сюжета и героя он стремится объяснить таких различных героев, как Мышкин и Ставрогин. Возможность этого объединения он стремится найти в своеобразии философской проблематики Достоевского.

<sup>22</sup> Modern Fiction Studies, vol. 4, No. 43, p. 199.

<sup>23</sup> N. Rose. Chaos and Dostoevsky's women. The Kenyon Review, 1958, vol. 20, No. 2.

«Исходная точка каждого романа Достоевского, — пишет он, — изначальный образ страдания»<sup>24</sup>. Достоевский, по его мнению, принимает страдание как неизбежное зло, коренящееся в самой структуре жизни, и не видит никаких путей преодоления этого зла, так как оно лежит в биологической природе человека. По Достоевскому, утверждает он, можно только уменьшить страдание актом смирения и самоунижения, но не избегнуть его. Таким образом, американский критик, разбирая философию Достоевского, отрицает даже теоретическую возможность разрешения ее проблем, так как для критика неприемлем выход, хотя и крайне утопический и реакционный, который предлагает Достоевский, — путь религиозного, «почвеннического» нравственного просветления. Розен отвергает веру писателя в русское православие, поэтому и Достоевский, им истолкованный, превращается у него в безудержного скептика. Это непонимание особенностей мировоззрения Достоевского и привело критика к грубому искажению творчества русского писателя, к созданию единой «прототипической» схемы для всех героев Достоевского. Герой Достоевского, пишет он, «угнетен мировой несправедливостью, воплощенной в вечной жертве»<sup>25</sup>. Он стремится разработать какую-то теорию, предназначенную для того, чтобы исправить эту несправедливость. Однако первое прикосновение теории к жизни обнаруживает ее несостоятельность. Теория героя не принимает в расчет сложность человеческой природы. Кроме того, сама «вечная жертва» нашла способ претерпеться к жизни: она или замыкается в эгоизм страдания (Настасья Филипповна), либо уходит в скорлупу религиозного чувства (Соня). Но, главное, герой не понимает, что страдания неизбежны в жизни человека. Осознавший тщетность своих усилий герой «становится на путь несчастной чувственности», потому что она дает хоть что-то жизненное и конкретное. Выход из своего личного тупика он может найти только в любви женщины, «девственной аристократки» (так Розен называет героинь Достоевского, таких, как Дуня Раскольникова, Аглай, Лизавета Николаевна, Катерина Ивановна). Однако «девственная аристократка» может полюбить не всякого героя, а только такого, который способен обратить свою любовь на общую пользу. Розен полагает, что героини Достоевского способны к такой же самоотверженной любви, не замыкающейся рамками семьи, какая показана

<sup>24</sup> The Kenyon Review, 1958, vol. 20, No. 2, p. 259.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 275.

в героях Тургенева и Некрасова. Поэтому, говорит он, Дуна отвергает Свидригайлова, Лиза — Ставрогина (но в то же время Аглай отвергает Мышкина!).

Такова в своих основных чертах эта явно надуманная схема. В один ряд героев-гуманистов Розен ставит Ставрогина и Мышкина, Раскольникова и Дмитрия Карамазова. Если Достоевский ясно показывает антигуманистический характер теории Раскольникова, всякое отсутствие в нем «несчастной чувственности» и приводит своего героя к духовному воскресению через «вечную жертву» Соню, то на совести самого Розена остается ничем не аргументированное утверждение, будто Раскольникова спасает любовь к нему «девственной аристократки» Дуни, и это притом, что критик считает «воскресение» Раскольникова неубедительным. В какой-то мере эта схема подходит к образу Ставрогина, который действительно впадает в «несчастную чувственность». Ставрогин кончает самоубийством. По мнению Розена, это вызвано тем, что от него отвернулась «девственная аристократка» Лиза, но в романе Лиза любит Ставрогина. Итак, «спасение» Раскольникова сомнительно, а Ставрогин гибнет.

Кто же действительно достоин спасения? — спрашивает автор и отвечает: «несомненно вернется к жизни» только Дмитрий Карамазов. Итак, вся эта сложная «прототипическая» схема должна подтвердить какую-то очень важную правду, заключенную в образе Дмитрия. Только он оправдывает, по мысли Розена, предложенную схему, так как только он один достоин спасения. Но что же спасает этого героя? Все утверждение Розена об определяющей роли «девственной аристократки» в нравственном спасении героев Достоевского ставится под сомнение: ни одна из «аристократок» романа не подала ему руки. Катерина Ивановна, которую Розен заносит в эту категорию, если стремится спасти кого-либо, так только Ивана. Сам Розен так и не нашел «спасительницы» Дмитрия. Примененная к нему, вся схема Розена не выдерживает критики. По схеме Розена надо рассматривать жизнь Дмитрия по его «прототипу» в такой последовательности: сначала теоретический бунт против несправедливости, затем с отчаяния разгул и, наконец, спасение через любовь. Но в жизни Дмитрия все идет не по этой схеме: сначала разгул, а затем приходит какое-то осмысление жизни, ее страданий и мысль «пострадать за дите». Посмотрим, однако, как сам Розен объясняет спасение Дмитрия. Дмитрий, пишет он, «спасен только потому, что он новый тип героя, более покорный, чем гордый, управляемый больше эмоция-

ми, чем интеллектом, укорененный в «матери-земле». Он представляет не силу западного нигилизма или примитивного христианства, а «Россию как она есть ...женщина играет более важную роль в бурной жизни Дмитрия, чем в жизни других героев Достоевского»<sup>26</sup>. Итак, Розен дает довольно сложное объяснение причин нравственного просветления Дмитрия. В какой-то мере он выделяет то, что действительно ценил и Достоевский, — жизнь чувствами, а не интеллектом. Однако для Достоевского мать-земля и христианство — неразрывные понятия. Его Зосима учит христианской морали всепрощения и в то же время обожанию матери-земли. Розен пытается также провести свою любимую идею о роли женщины в судьбе героя, но вместо того, чтобы показать всю важность в жизни Дмитрия «девственной аристократки», критик говорит о роли «в бурной жизни Дмитрия» женщин вообще. А ведь с целью выделить именно роль «аристократки» Розен провел в своей статье сложное исследование, возвел «аристократок» к «институткам» 40-х годов, провел анализ самого смысла этого слова в русском языке, разделил всех героинь Достоевского на три категории, построил сложную «прототипическую» схему, с тем чтобы в конце концов в самую решительную минуту отказаться от нее. Как говорится, стоило ли огород городить!

Мы уже отмечали тот факт, что американская критика усиленно замалчивает социальную направленность произведений Достоевского. Розен на свой лад делает то же самое. В романах Достоевского герой, нарушивший «нравственный закон», совершивший проступок перед обществом, становится на позиции безнравственного индивидуалистического принципа «все позволено». Таковы Раскольников, Свидригайлов, Смердяков, Ставрогин. Достоевский всеми силами души не-навидит индивидуализм своих героев и заставляет их смириться перед обществом, перед «законом правды»; его Раскольников, например, своим преступлением поставил себя вне общества. Пусть тенденциозно, не тем путем, но Достоевский ведет своего героя к людям; Раскольников должен принять законы общественной жизни, отказаться от своей позы Наполеона, для которого все люди — лишь «твари дрожащие». По мысли Достоевского, Раскольников, принявший божью правду, в дальнейшем может оказаться способным к страданию за людей. Таким образом, протестуя против принципов индивидуалистической морали, Достоевский

<sup>26</sup> The Kenyon Review, 1958, vol. 20, No. 2, p. 277.

утверждает принципы *общественной* морали, хотя и понятой им можно как морали *религиозной*. Достоевский дает острую критику индивидуализма, выступая в защиту общественной, коллективной жизни.

Отвергнув христианский идеал Достоевского, Розен не предложил взамен никакого другого, который мог бы явиться критерием в оценке героев. Он предложил различать их только по чисто психологическим свойствам, по их способности к любви. Тем самым критик ставит в один ряд, признает одинаковое право на жизнь таких совершенно противоположных героев, как Мышкин и Ставрогин. «Прототипическая» схема исказила духовное развитие героев Достоевского, придала им совершенно иной смысл и значение.

Итак, замалчивание общественной направленности произведений Достоевского, защита индивидуалистической морали и этического безразличия, проповедь неизбежности и непреодолимости страданий — вот к чему зовет статья Розена.

На тех же методологических основах построена и вторая статья Н. Розена «Ломка подполья: «неудача» «Подростка»<sup>27</sup>.

\* \* \*

\*

Статья Ф. Рава «Преступление и наказание» Достоевского<sup>28</sup> — наиболее интересная и содержательная среди последних работ американских критиков об этом писателе. Выяснение художественных особенностей романа в ней увязано с многосторонним анализом образа Раскольникова. Вместе с тем автор статьи выходит за пределы своей темы и выясняет характер эстетических позиций Достоевского. В конце своего исследования критик пришел к выводу о том, что в Достоевском одаренный художник одержал победу над безжалостным полемистом. Такую постановку вопроса редко встретишь в буржуазной литературе о Достоевском.

Однако автор статьи стремится разрешить все эти сложные вопросы, не выходя из рамок обычной эклектической методологии, сочетая историзм с идеалистической философской критикой. Рав отдает дань и модному «психоанализу». Поэтому он и не может разобраться в подлинном характере противоречий Достоевского, понимая их слишком узко и од-

<sup>27</sup> N. Rose n. *Breaking Out of the Underground: «The Failure» of «A Raw Youth»*. «Modern Fiction Studies», 1958, vol. 4, No. 3.

<sup>28</sup> P. Rahv. *Dostoevsky in «Crime and Punishment»*. «Partisan Review», 1960, vol. 27, No. 3.

носторонне, не как противоречия между реалистическим изображением действительности и тенденциозными выводами самого писателя, которые он навязывает своим героям, а как противоречия между этими выводами и психологическим изображением болезни героя. В Раскольникове, утверждает Рав, помимо тенденциозно изображенного революционера-террориста, есть еще мастерское изображение патологии болезни, поэтому роман нельзя свести только к полемике Достоевского с передовой идеологией. Выступая против такого истолкования романа, которое сплошь и рядом встречается в буржуазном литературоведении, Рав, между прочим, имеет в виду статью А. Моравиа «Достоевский и его спор с Марксом»<sup>29</sup>, которую Рав критикует в своей работе за проведенное в ней сравнение Раскольникова с ...народным комиссаром. Однако сам Рав до конца так и не преодолел это грубое истолкование Раскольникова только как русского революционера-террориста, и это ему помешало понять образ Раскольникова с социально-исторической точки зрения. Для него, как и для других буржуазных исследователей, о которых мы уже говорили, Раскольников оказался дорог как воплощение психологических проблем современной личности. Содержание этого образа для Рава также свелось в основном лишь к психологии.

Давая общую оценку роману, Ф. Рав отмечает, что в нем завершена линия «социальных повестей» Достоевского и открывается новый, более высокий период его творчества. Итак, Ф. Рав, в отличие от многих других зарубежных критиков, увидел в романе и его социальный фон — сильную сторону произведений Достоевского. Достаточное внимание уделил критик и анализу «петербургского элемента» в преступлении Раскольникова. Он, например, верно подметил, что герой романа — социальное порождение петербургской нищеты, униженных и оскорбленных, что в его преступлении есть отзвук протеста против страшной судьбы Мармеладовых. Поэтому, утверждает критик, преступление Раскольникова, при всей его отвратительности, имеет известное оправдание.

Стремление подойти к Достоевскому исторически чувствуется также и в рассуждениях критика о характере эстетических убеждений писателя. Ф. Рав не сочувствует реализму, он отождествляет его порой с натурализмом. Он даже считает недостойным гения Достоевского его постоянное стрем-

<sup>29</sup> A. Moravia. The Marx-Dostoevsky Duel, and Other Russian Notes «Encounter», 7 (Nov. 1956).

ление опираться на реальные факты. Но критик стремится найти этому историческое объяснение: Достоевский, указывает он, был русским писателем своего времени и должен был считаться с реалистическими традициями русской литературы. Отступая от этих традиций в сторону фантастического и исключительного, он вынужден был искать себе оправдание, указывая на верность своей фантазии действительным фактам.

Помимо исторического объяснения творчества Достоевского, критик дает толкование его творчества и с позиций идеалистической философии. В отличие от Розена, его мало интересуют вопросы этики Достоевского, он ищет в них подтверждения идеалистической теории познания интуитивиста Бергсона. Так, например, он утверждает, что в романах Достоевского нет реального промежутка времени. Время в «Преступлении и наказании», пишет он, «чисто психологическое, функция человеческого сознания, другими словами, само воплощение подлинной реальности Бергсона»<sup>30</sup>.

Понятия Ф. Рава об истории России поражают своей архаичностью. Его рассуждения, например о Петербурге как центре иностранного насилия над русскими национальными традициями, прямо перекликаются с подобными же утверждениями славянофилов, на которых он и ссылается. Исторические источники, из которых он почерпнул свои понятия о Петербурге и русских революционерах, оказались ничуть не моложе «забытых газет времен Очаковских и покореня Крыма». В своей статье Ф. Рав ссылается на мемуары маркиза де Кюстина, вышедшие в 1839 году, и воспоминания о России современника восстания Пугачева Жозефа де Местра. Жозеф де Местр с ужасом предсказывал, что в будущем подобные восстания возглавит «Пугачев с ученой степенью». По мнению Рава, Раскольников и является таким Пугачевым.

Весьма характерно, как Ф. Рав раскрывает в своей статье нравственный облик русского революционера. К месту и не к месту он проводит такую мысль: русские революционеры отличаются прежде всего своим теоретическим фанатизмом. Рав приводит то место из «Былого и дум» Герцена, где писатель высмеивает чрезмерное увлечение категориями Гегеля в среде молодых русских гегельянцев. При этом Герцен замечает, что у них «диалектическая метода» превратилась в чисто внешнее средство «гонять сквозь строй категорий

<sup>30</sup> Partisan Review, 1960, vol. 27, No. 3, p. 395.

всякую всячину». Ф. Рав приводит эти слова Герцена как ценное свидетельство «крайней рациональности» русских революционеров. Он как будто и понятия не имеет о том, что Герцен высмеял эту «теоретичность» и показал, что большинство этих «крайних рационалистов» оказались способными только «определять субстанцию народную в ее непосредственном и случайном явлении»<sup>31</sup> во время своей случайной встречи с пьяным мужиком. Рав же считает, что «крайний рационализм характеризует революционную элиту»<sup>32</sup>, поэтому он утверждает, что именно рационализм роднит Раскольникова с русскими революционерами. Буржуазного индивидуалиста Раскольникова Рав прямо объявляет типом русского революционера-террориста. «Он раскольник и бунтовщик, — пишет критик, — ... по существу тип революционера-террориста того периода, но его акт террора направлен почему-то на частный объект»<sup>33</sup>. Но на чем Рав строит такое сближение? Оно у него основано на чисто внешних аналогиях. Революционный террорист, указывает критик, оправдывает свое дело, взывая к исторической справедливости и необходимости. Раскольников, по его мнению, делает то же самое. По его мысли, Раскольников воплотил в себе и черты революционеров 40-х годов, так как в нем воплощен «конспект тех же черт», о которых говорил выше Герцен. Так метод простых аналогий все время уводит Рава в сторону искажения простых исторических истин. Итак, Рав, с одной стороны, не хочет уподобиться Моравии, который прямо говорит, что Раскольников — народный комиссар в зародыше. Но вместе с тем он не может освободиться от предвзятого мнения о характере революционной борьбы в России. Он не желает порывать с содержанием романа и в то же время со своими тенденциозными взглядами. Выход он находит простой. Рав объявляет, что Достоевский тенденциозен, причем его тенденциозность сводится в романе к замене «политического террора», к которому якобы склонен Раскольников, уголовным преступлением. Преступление Раскольникова навязано ему писателем, утверждает Рав. Если бы Раскольников, рассуждает он, убил бы не старуху-процентщицу, а стрелял бы в царя, не ради себя, а ради общего дела, не в жалкой манере мелкого преступника, а в величественной манере Наполеона, то тогда бы никакой тенденциозности в его

<sup>31</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, т. 9. Изд-во АН СССР, 1956, стр. 20.

<sup>32</sup> Partisan Review, 1960, vol. 27, No. 3, p. 417.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 418.

изображении не было. Но все это рассуждение Рава опровергается его же собственными словами, так как в заключение своего исследования он замечает, что Достоевский, подменив одно преступление другим, тем самым поставил перед собой как художником новую проблему — изобразить душевную болезнь Раскольникова. Но подменив характер преступления своего героя, Достоевский тем самым изобразил Раскольникова соответственно обстоятельствам, в которых он действует. Достоевский был реалист и подчинялся законам реалистического искусства — показу типического характера соответственно типическим обстоятельствам. В какой-то мере этот закон улавливает и Рав, поэтому он и ставит вопрос о противоречиях в творчестве художника, хотя до конца не может в них разобраться. Получилась любопытная картина: буржуазный критик, не признающий реалистического искусства и материалистической эстетики, логикой романа Достоевского подведен к необходимости считаться с законами реализма. Однако Рав остался буржуазным теоретиком до конца. Он умолчал о буржуазно-индивидуалистическом характере теории Раскольникова. По его мнению, скорее всего Достоевский пародийно воспроизвел в ней некоторые идеи Гегеля об исторической необходимости в истории. Рав проводит аналогию между рассуждениями Раскольникова о Наполеонах и «тварях дрожащих», о высших и низших и идеей Гегеля о двух типах личности в истории — «субъектах и объектах» ее. Великие личности, по Гегелю, стоят вне обычных моральных законов, ими движется история, и поэтому Гегель оправдывает их деспотизм, их право на аморальные, с точки зрения обычных людей, поступки. Рав ищет и находит и литературные источники «идей» Раскольникова о праве на убийство. Он указывает здесь на сходный по теме разговор Растильяка с Бьяншоном в «Отце Горио» Бальзака<sup>34</sup>. Рав уловил родство идей героев, однако он упорно не хочет замечать родства их поступков, боясь показать читателю, что преступление Раскольникова не имеет ничего общего с делами революционеров. Истинную природу преступления Раскольникова Ф. Рав не только не пытается раскрыть, но даже стремится оправдать ту неопределенность, которая, по его мнению, прикрывает истинные причины преступления. Рав считает эту неопределенность заслугой Достоевского как художника. В конце концов причину преступления критик уви-

<sup>34</sup> Задолго до Рава на идейное родство Раскольникова и Растильяка указал сам Достоевский. См. Л. Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925, стр. 64—116.

дел в «подсознательных побуждениях» и в идее «власти и гения».

Отказавшись понять буржуазную сущность теории Раскольникова, считая ее вполне приемлемой для русского революционера, Ф. Рав тем самым сомкнулся с реакционными идеями самого Достоевского, который приписывал эти теории революционерам-демократам. Рав хотел вскрыть тенденциозный характер «Преступления и наказания», не покидая тенденциозной позиции Достоевского, судя о русских революционерах так, как судил о них автор «Бесов». В конечном счете он свел роман к антинигилистической теме, заявив, что главная проблема романа — это вопрос о праве на революционное насилие, на который Достоевский ответил отрицательно. Не старушку, говорит критик, пошел убивать Раскольников, а принцип власти, освященный авторитетом. Заявив, что эта тема романа решена писателем тенденциозно, что характер преступления не соответствует Раскольникову, потому что его поколение было предназначено для другого дела, Рав увидел истинное художественное значение романа в мастерском изображении психической болезни Раскольникова. Он не смог увидеть подлинной сущности бунта Раскольникова — индивидуалистического, анархического бунта человека против волчьих законов собственнического общества. Рав не избежал общей участи «психоаналитиков», осужденных своей методологией видеть только «подсознательные импульсы» героев, а не воплощение в образах всей полноты человеческих переживаний.

В нашем обзоре мы остановились на наиболее значительных статьях, посвященных творчеству Достоевского. Они не равнозначны по мастерству, однако всем им присущ основной порок современной буржуазной критики — реакционность общих методологических принципов — и как следствие — субъективизм основных выводов, замалчивание социального смысла произведений, уход в анализ психических переживаний героев, толкуемых зачастую с лженаучных фрейлистских позиций. Можно сказать, что американское литературоведение пока раскрывает скорее слабые, чем сильные стороны творчества Достоевского. Большой и противоречивый русский писатель еще ждет своих исследователей в США. Американское литературоведение пока только стоит на самых дальних подступах к подлинному изучению его творчества.

В. И. ЗАЙЦЕВ

## СЛОВАРЬ, КОТОРОМУ НЕЛЬЗЯ ВЕРИТЬ («Словарь русской литературы» В. Харкинса)

Вышедший в 1956 году в США и годом позже переизданный в Англии «Словарь русской литературы» В. Харкинса<sup>1</sup> получил уже критические отклики в советской печати<sup>2</sup>. Рецензенты с полным основанием предъявили составителю обширного (439 страниц) справочника целый ряд серьезных упреков теоретического, историко-литературного, фактического характера. Однако «Словарь», претендующий на широкий охват явлений многовековой русской литературы, поднимающий много важных литературоведческих вопросов, нуждается в более детальном анализе, в более острой критике. Расчитанный на широкие круги читателей, «Словарь» Харкинса не может служить надежным пособием при ознакомлении с русской литературой. Наоборот, во многих случаях он введет читателя в заблуждение и даст ему превратное представление о том предмете, которому он посвящен.

«Словарь» ставит своей задачей дать информацию не только о художественной литературе, но также о литературной критике, журналистике, философии, театре. Можно было бы приветствовать включение в «Словарь» обзоров и статей по различным периодам истории нашей Родины: о движении декабристов, об общественной борьбе в 60-е годы, о революциях 1905 и 1917 годов и т. д. Однако освещение исторических событий дается здесь с враждебных нам, научно несостоятельных позиций. Так, Екатерина II идилли-

<sup>1</sup> Dictionary of Russian Literature by William E. Harkins. New York, 1956.

<sup>2</sup> См. Л. Тимофеев. С чужих позиций. «Вопросы литературы», 1958, № 6; В. Роговин. Арсенал ревизионизма. «Литературная газета» от 10 июля 1958 г. (Перепечатано в сб. «Жизнь и литература». Изд-во «Литературной газеты», 1959.)

чески изображается покровительницей литературы и искусства. Крестьянская реформа 1861 года называется «великой реформой императора Александра II», который аттестуется в «Словаре» как умеренный либерал. Между тем Харкинсу следовало бы вспомнить о расправах царя с прогрессивными литераторами, о репрессиях против крестьян при проведении реформы. Особенno грубо итенденциозно фальсифицируется в «Словаре» Харкинса история Октябрьской революции и гражданской войны. Так, например, бегство из Крыма разбитых Красной Армией интервентов и белогвардейцев Харкинс изображает как добровольную эвакуацию, положившую конец гражданской войне.

Прежде чем перейти к анализу литературных очерков «Словаря», укажем, что громадное большинство его статей, за исключением особо оговоренных случаев, принадлежит, как пишет в предисловии Харкинс, ему самому. Как же представляются Харкинсу русская литература и фольклор?

Нельзя не заметить, что читатели «Словаря» Харкинса не найдут в нем имен многих известных русских и советских писателей и литературоведов. В книге, претендующей на сообщение информационных сведений обо всех областях русской литературы, нет даже упоминания о крупнейших дореволюционных историках и теоретиках литературы: Ф. И. Буслаеве, Н. С. Тихонравове, А. Н. Пыпине, А. Н. Веселовском; забыты поэты-просветители начала XIX века В. Попугаев, И. Борн, А. Востоков; нет ни слова о «первом декабристе» поэте В. Ф. Раевском; не найти в «Словаре русской литературы» статей о М. М. Хераскове, В. И. Туманском, И. И. Панаеве, Н. Ф. Гербеле, В. А. Зайцеве, Н. В. Шелгунове, А. А. Потехине. Особенno не «повезло» в «Словаре» Харкинса советским писателям. Никак нельзя согласиться с тем, что в «Словаре» отсутствуют имена И. Новикова, В. Лебедева-Кумача, М. Исаковского, С. Михалкова, С. Маршака, М. Кольцова, А. Макаренко, А. Гайдара, Д. Кедрина, В. Луговского, М. Светлова, П. Антокольского, С. Щипачева, И. Уткина и многих других. Из «Словаря» вы не узнаете о талантливом советском лирике В. Гусеве, зато прочтете об эмиграции Гусева-Оренбургского, который, правда, ничего не написал в эмиграции, а работал в США редактором. А ведь американскому читателю, наверное, хотелось бы прочесть в «Словаре» об авторах весьма популярных и в Америке песен «Широка страна моя родная», «Катюша», «Подмосковные вечера». Вместо этого Харкинс включает в «Словарь» писателей-эмигрантов, не имеющих никакой связи с русской литературой.

рой. Просмотрев статьи об И. Ф. Наживине, И. В. Лотареве, Е. А. Нагродской, В. В. Набокове, читатель так и не поймет, какое отношение они имеют к современной русской литературе. О последнем, кроме того, сказано, что он пишет свои романы на английском языке. Как видим, автор «Словаря» прибегает к весьма распространенному среди западных литературоведов сочетанию приема «умолчания» о многих советских писателях с пространными рассуждениями об авторах из эмигрантских кругов, не имеющих связи с русской литературой.

Довольно большое внимание автор «Словаря» уделяет фольклору. Прежде всего хотелось бы отметить встречающееся в этом разделе «Словаря» значительное количество фактических ошибок. Народные песни дошли до нас в записях не только XVIII, но и XVII века; кроме упомянутых в «Словаре» песен, записанных для Ричарда Джемса, известно еще 5 песен, опубликованных в VI томе «Архива славянской филологии», в XIV томе «Истории России» Соловьева и в IX томе «Трудов отдела древнерусской литературы». Наукообразная «догадка» Харкина об искажении слова «норман» в «муром», откуда выводится прозвище Ильи Муромца, не только не соответствует законам языка, но и является весьма прозрачной попыткой усомниться в оригинальном происхождении основного героя русского былевого эпоса. Проделав сомнительную лингвистическую операцию с превращением «нормана» в «муромца», Харкинс высказывает предположение, что Илья Муромец — варяжский вождь, действовавший в России. Хотя Харкинс пишет, что былины отражают события времен татарского ига, все же его не смущает то обстоятельство, что в это время никаких варяжских князей на Руси не было. Мало того, первые письменные источники, упоминающие Илью Муромца, называют его Муравлениным. Под таким именем встречаем русского богатыря в письме оршанского старосты Филона Кмиты Чернобыльского к кастеляну Евстафию Воловичу от 5 августа 1574 года. Может быть, эти данные не известны составителю «Словаря», но они на чисто опровергают домыслы о «норманском» происхождении Ильи Муромца.

Оставляют желать лучшего замечания Харкина о проблематике и художественной форме произведений фольклора. В определении специфики того или иного жанра народного творчества он исходит из чисто количественных различий. По мнению автора «Словаря», разница между исторической песней и былиной в основном сводится к тому, что первая

намного короче. Сюда же относится и замечание о различии былинных сюжетов по... длине, хотя науке известно, что былина на один и тот же сюжет может иметь неодинаковое количество строк. Былина о Сухане сохранилась в вариантах, насчитывающих и 65, и 170, и 198, и 238 строк-стихов.

Недостаточное знакомство автора с русским фольклором обнаруживается при рассмотрении им тематики разбойничих песен. Харкинс считает, что в этих песнях распространены темы «разбоя, насилия и смерти» (стр. 121). Между тем известно, что русские «разбойники» в большинстве случаев — это бежавшие от крепостного гнета крестьяне и что содержание их песен не выходит из круга тем, общих всему творчеству народа. Мотивы борьбы с угнетателями, тоски по свободе, мести за страдания народа характеризуют разбойничьи песни не в меньшей степени, чем другие жанры фольклора. Интересно, что Пушкин в «Капитанской дочке» использовал в качестве любимой песни Пугачева разбойничью песню «Не шуми, мати, зеленая дубравушка», в которой гордый крестьянский сын отказывается выдать царю своих товарищей, за что и жалует его царь «двумя столбами с перекладиной». Если автор «Словаря» не смог обратиться к шестому тому «Великорусских народных песен» А. Соболевского, то он мог ознакомиться с содержанием разбойничих песен и по «Капитанской дочке», и по «Узнику», и по «Братьям разбойникам» Пушкина.

Стремление представить русский народ в его песнях религиозным и покорным, отбросить антикрепостническую сущность народного творчества — все это пронизывает статьи «Словаря» о русской народной поэзии. Из тех же идейных предпосылок вытекает и упрек советским ученым в том, что они якобы преувеличивают значение сатирических и бытовых сказок; отсюда же и наивное недоумение по поводу того, будто в русском фольклоре нет трагических песен о поражении русских воинов в борьбе с татарами; тот же характер носит стремление стереть грань между религиозными легендами на библейские сюжеты и народными сказками. Не советские исследователи, как полагает Харкинс, впервые указали на сатирический характер многих русских бытовых сказок — об этом писалось и в XVIII веке в рецензии «Санкт-Петербургского вестника» на сборник В. Левшина «Русские сказки», об этом говорили и А. Пушкин, декабристы, на это же указывали Белинский, Чернышевский, Добролюбов. Это понимала даже царская цензура, запрещавшая подобные издания, которые все же выходили за границей.

Стремление автора «Словаря» снизить значение реалистических, бытовых сказок принимает по временам странные формы. Харкинс пишет, например, о «бедности» бытовых сказок, в которых отсутствуют элементы волшебства и сверхъестественности. Но ведь и автор «Словаря» признает, что эти элементы присущи только волшебным сказкам. Зачем же искать их в совершенно другом виде сказок? Харкинс пишет об «отвердевшем» стиле эпических песен, совершенно не касаясь вопроса о зависимости даже «общих мест» былин и песен от индивидуальности сказителя, от места и времени сложения эпических произведений. К «общим местам» автор «Словаря» относит «постоянные сравнения людей и событий с объектами из мира природы» (стр. 120), не считаясь с тем, что сами сравнения по предмету изображения могут быть совершенно различными.

В «Словаре» не поставлен сколько-нибудь серьезно вопрос о социальной природе русского фольклора. Автор полагает, что «до определенной степени устная литература является достоянием всех классов и профессий, что подтверждается употреблением многих пословиц» (стр. 118). К сожалению, автор не ставит вопроса, относятся ли к достоянию правящих классов антикрепостнические песни, сказки, драмы; не совсем ясно, как может духовенство считать своим достоянием антирелигиозные сказки и легенды, пословицы и песни.

Древняя русская литература пользуется среди американских исследователей не меньшей популярностью, чем, например, русская литература XIX века. На английский язык переведена «История древнерусской литературы» Н. К. Гудзия, выходят монографии, освещдающие как всю историю древней литературы, так и отдельные проблемы содержания и стиля литературных памятников русского средневековья. Только по «Слову о полку Игореве» в США с 1943 по 1956 год опубликовано и написано около 40 работ. Тем более удивительно встретиться в «Словаре» с устаревшим освещением вопросов древнерусской литературы.

Сомнительное положение автора о преобладании в древнерусской повествовательной литературе произведений с религиозной дидактикой «подкрепляется» пропуском в соответствующих статьях «Повести об Азовском осадном сидении», «Повести о разорении Рязани Батыем», большинства произведений новгородской, псковской литературы, «Повести о Шемякином суде», «Казанской истории», «Посланий Ивана

Грозного» и других. Поскольку многие из перечисленных произведений относятся к XV—XVI векам, то отсутствие их в «Словаре» объясняется, видимо, предвзятым мнением Харкина о «деградации московской литературы» (стр. 213). В «Словаре» полностью отсутствуют сведения о развитии и своеобразии областных литератур Древней Руси. Автор не делает никакого различия между тенденцией к объединению русских княжеств под властью Москвы и призывом русских князей к единению во времена «Слова о полку Игореве». Харкинс полагает, что Симеон Полоцкий первым ввел на Руси силлабическое стихотворство, но ведь еще в 1895 году Шляпкиным было сообщено силлабическое стихотворение на взятие Смоленска в 1654 году; новые данные, приводимые в диссертации А. В. Позднеева<sup>3</sup>, еще убедительнее говорят в пользу более раннего и самостоятельного развития силлабической поэзии в Московской Руси.

В попытках преуменьшить светский элемент, подвергнуть сомнению оригинальный характер древнерусской литературы Харкинс не различает в должной мере литературы и письменности. Вот как начинается статья о древнерусской литературе: «Русская литература возникает с христианизацией Руси при князе Владимире». После этого ошибочного положения, которого, впрочем, не разделяет в других статьях и сам Харкинс (см. статью об Илларионе и летописи), следует ничем не доказанное положение: «До этого времени вряд ли русские имели какую-либо систему письма» (стр. 207). Но разве литература не может развиться вначале как устная, а затем перейти в письменные памятники? По мнению автора, до введения христианства русские не имели не только письменности, но и литературного языка, и только с распространением церковнославянского языка на Руси появляется литература. Однако имеются многочисленные свидетельства о существовании на Руси письменности еще до принятия христианства<sup>4</sup>. Что касается литературного языка, то Харкинс не только признает, что в деловых памятниках русские люди пользовались древнерусским языком, но в статьях о «Слове о полку Игореве», о митрополите Илларионе и о «Повести временных лет» даже не упоминает о церковнославянском языке, видимо понимая все отличие языка

<sup>3</sup> «Рукописные песенники XVII—XVIII веков». «Ученые записки Московского заочного педагогического института», т. 1, 1958.

<sup>4</sup> См., например, Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 14—24.

этих памятников от церковнославянского. С другой стороны, во многие памятники древнерусской литературы включены деловые документы (см. договоры с греками в летописи) и несомненно влияние их языка и стиля на такие далекие от чисто утилитарных целей памятники, как многие жития святых, сатирические повести и т. п. Чтобы не быть бездоказательным, Харкинсу следовало бы охарактеризовать отличие «местного», по его терминологии, языка от церковнославянского. Но тогда бы стало ясно, что в основе оригинальных древнерусских произведений киевского периода лежит древнерусский язык.

Харкинс отрицает знакомство русских книжников с идеями и мотивами литературы Ренессанса, но об этом свидетельствуют послания и проповеди «стригольников», «жидовствующих» (об этих ересях нет ни слова в книге Харкинса), работы Максима Грека, Ивана Пересветова, не говоря уж о сатирических и бытовых повестях XVII века. Известно также, что русские книжники обнаруживают знание имен, отдельных произведений и изречений писателей античности и гуманизма (Гомер, Геродот, Платон, Плутарх, Демокрит и другие). Существуют переводы басен Эзопа, «Метаморфоз» Овидия, переводные повести, восходящие к итальянским новеллам эпохи Возрождения. Среди книг, интересовавших новгородских еретиков XV — начала XVI века (также, как и московских книжников) находим сочинения еврейского философа XII века Маймонида, арабского философа Аль-Газали и других. Ясно, что умолчание обо всем этом показывает недостаточное знание Харкинсом нашей старейшей литературы<sup>5</sup>.

Далеко от точности утверждение Харкинса о том, что «История иудейской войны» стала основным источником для стереотипных описаний батальных сцен в древнерусской литературе» (стр. 210). Во-первых, известно, что некоторым формулам воинских эпизодов из древнерусского перевода нет соответствия в греческом оригинале; во-вторых, стереотипные батальные формулы, о которых пишет Харкинс, почти не встречаются в лучших древнерусских повестях («Слово о полку Игореве», «Повесть о разорении Рязани», «Житие Александра Невского»); в-третьих, с XV века, в связи с новым оружием и изменением характера сражений меняется и батальная живопись («Повесть о взятии Царьграда» Несто-

<sup>5</sup> См. А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV — первой половине XVI в. Изд-во АН СССР, М., 1960.

ра Искандера). Следы мнимого влияния византийской литературы Харкинс находит и в «Слове о полку Игореве», хотя в то же время не пишет о действительном значении переводной литературы для развития жанров и стиля древнерусской литературы.

Серьезное возражение вызывает замечание Харкинса о стиле древнерусской литературы, который автор «Словаря» считает, видимо, одинаковым для всего исторического периода в семь веков. Харкинс пишет лишь о риторическом и лирическом стилях нашей древней литературы и выводит их не из русских литературных произведений, а из посланий апостола Павла, из псалмов, оговаривая, впрочем, что стилистическими моделями для произведений древней литературы могли служить памятники фольклора и разговорный язык.

Не будем подробно останавливаться на изложении истории русской литературы XVIII века в «Словаре» Харкинса. Основная идея этого раздела книги — утверждение неоригинальности литературы этого периода и полный отрыв содержания многих произведений от исторической обстановки того времени. Сведя содержание знаменитых од-размышлений Ломоносова к восхвалению божественного всемогущества, Харкинс объявляет Ломоносова лишь «законодателем псевдоклассической литературы» (стр. 237) и отказывает ему в оригинальности. Почти никакого внимания не уделяет автор просветительному движению в русской литературе XVIII века.

В своем мнении о подражательности русской литературы XVIII века Харкинс пробует опереться на замечания Белинского, хотя в других случаях игнорирует работы великого критика. Но его понимание Белинского односторонне. Разве не Белинский указал на самобытные истоки сатирического направления в русской литературе XVIII века, считая родоначальником его Кантемира и связывая с этим направлением дальнейшее развитие русского реализма? Разве не Белинский разъяснил историческое своеобразие творчества Державина в статьях 1843 года? Разве не Белинский в статьях о Пушкине отметил черты национального своеобразия русской литературы XVIII века?

Обратимся к рассмотрению той части книги Харкинса, которая касается истории русской литературы XIX века и советской литературы.

В «Словарь» включены статьи о многих идейных течениях русской общественной мысли XIX века, об основных

направлениях философской мысли, дан довольно полный обзор журналистики. В общем, в «Словаре» немало материала, который при верном освещении помог бы американским любителям русской литературы уяснить зависимость развития нашей литературы от революционно-освободительной борьбы. Но «Словарь» явно не справляется с такой задачей. Объяснение общественного движения XIX века, выяснение роли революционно-демократической критики, исследование места литературы в освободительной борьбе в книге Харкинса практически отсутствуют. Автор «Словаря» или поверхностно излагает факты, связанные с этими проблемами, или же представляет их в свете, который вовсе не рассеивает заблуждений, встречавшихся еще в работах полувековой давности.

В статье о декабристском движении нет действительного анализа причин этого движения и истоков идеологии декабризма, зато, как и во многих других случаях, не забыты анекдоты о поведении солдат на Сенатской площади. Утверждение, что слабая внешняя политика Александра I<sup>6</sup> вызвала восстание декабристов, позволяет читателю предполагать, что в противоположном случае движения могло бы и не быть. Хотя в «Словаре» и говорится о декабристах-писателях, но вопрос о влиянии, которое оказала декабристская идеология на их творчество, остается невыясненным. Ничего не пишет Харкинс о декабристской критике, о литературных программах дворянских революционеров, о литературных кружках и обществах декабристов. Ничего не узнает читатель «Словаря» и о влиянии идей декабризма на творчество последующих русских писателей.

Причины возникновения и характер общественных движений Харкинс зачастую объясняет не внутренними потребностями развития русской общественной жизни, а влияниями западных философских и политических течений. Автор «Словаря» прямо утверждает, что взгляды «и западников, и славянофилов своими корнями уходили в германскую идеалистическую философию» (стр. 424). Западники выступают в изложении Харкинса единой группой с крайне скучной платформой, состоящей, по мнению Харкинса, в пропаганде усвоения Россией западной культуры, политики и «технологических достижений». О глубоких разногласиях между Белинским, Герценом и Грановским, Боткиным, Кавелиным

<sup>6</sup> К этому следует добавить, что «Словарь» хранит полное молчание об Отечественной войне 1812 года.

Харкинс пишет, как о полюбовном теоретическом споре, а чтобы сгладить остроту борьбы Белинского и Герцена против славянофилов, автор «Словаря» сводит западнические и славянофильские тенденции в «герценовской форме аграрного социализма» (стр. 425). Таким образом, Герцен становится примирителем противоположных взглядов, а сама борьба революционных демократов и славянофилов выглядит как временные разногласия двух дополняющих друг друга лагерей. Более того, оказывается, что, вновь размежевавшись после Герцена, западничество и славянофильство обратились в теоретическую основу политики Коммунистической партии СССР, причем западничество, как нам разъясняет Харкинс, — это пролетарский интернационализм, а славянофильство — это программа построения социализма в СССР и коллективизация. Исторические перспективы и связи здесь изображены с удивительной беззаботностью по отношению к действительной истории русской общественно-политической мысли.

Читатель «Словаря» вряд ли сможет понять, какую роль в общественной жизни сыграл в 40-е годы кружок Петрашевского. Харкинс не отмечает, что Щедрин был участником «пятниц» Петрашевского в 1846—1847 годах, что из этого же кружка шлаальная пропаганда социалистических идей, что петрашевцы А. И. Пальм, С. Ф. Дуров выступали как поэты, продолжавшие лермонтовские традиции. Вместо этого мы находим сообщение о том, что у петрашевцев «был печатный станок, но они им не пользовались» (стр. 77). Не совсем ясно, что хочет этим сказать автор «Словаря», но вполне очевидно, о чем он не желает говорить.

Не повезло в «Словаре» и русской философии XIX века. Харкинс совершенно не упоминает о том громадном влиянии, которое оказала на русское общество материалистическая позиция виднейших русских ученых-естествоиспытателей Сеченова, Бутлерова, Менделеева. В то же время он склонен ставить псевдофилософские трактаты К. Леонтьева и Д. Мережковского выше, чем научные работы Белинского, Герцена, Чернышевского. С помощью Г. Клайна, автора статьи «Философия», Харкинс уверяет читателя, будто «Белинский и Герцен не были, собственно говоря, материалистами в философии, но были эмпириками и позитивистами» (стр. 243). Прежде всего, следует отметить, что указание на эмпиризм русских философов не может служить доказательством отсутствия у них материалистического мировоззрения. Что же касается позитивизма, то к этому идеалистическому течению

в буржуазной философии Белинский и Герцен обращались лишь в связи с критикой родоначальника позитивизма Огюста Конта.

Вряд ли можно сегодня подвергать сомнению великую роль революционно-демократической критики XIX века в развитии литературы критического реализма. В «Словаре» Харкинса как будто бы говорится о большом влиянии Белинского, Чернышевского, Добролюбова и Писарева на русских писателей, но влияние это в общем объявляется не благотворным, а скорее вредным для истинных талантов. Харкинс считает, что революционно-демократические критики были против художественности, что они не придавали первостепенного значения форме и заботились лишь о том, чтобы литература «оценивалась прежде всего на основе социального и политического содержания, выражения прогрессивных идей» (стр. 56). Но ведь даже беглый просмотр хотя бы нескольких статей Белинского убеждает, что забота о художественном мастерстве, положение о единстве формы и содержания, внимание к вопросам жанра, стиля пронизывают эстетические взгляды великого критика. Разве не Белинскому принадлежит знаменитое высказывание о том, что «без всякого сомнения, искусство прежде всего должно быть искусством, а потом уже оно может быть выражением духа и направления общества в известную эпоху. Какими бы прекрасными мыслями ни было наполнено стихотворение, как бы ни сильно отзывалось оно современными вопросами, но если в нем нет поэзии, — в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов...»<sup>7</sup>. Немалому извращению подверглись в «Словаре» и взгляды Белинского по поводу отдельных писателей и их творчества. Харкинс изображает Белинского критиком с вечно меняющимися взглядами, человеком, знакомым с немецкой философией лишь по разговорам с друзьями, критиком, недооценивающим многие литературные явления России, и т. п. Харкинс пишет об отрицании Белинским ценности фольклора. Но Белинский не только не мог отрицать значения народного творчества, но, пожалуй, первым в России дал обстоятельное исследование генезиса и характера русского фольклора в своих больших статьях о сказаниях русского народа.

Подобные же искажения истины встречают нас в статьях о творчестве Добролюбова и Чернышевского. Мы узнаем о Добролюбове, что он был скорее политическим коммен-

<sup>7</sup> В. Г. Белинский. Избр. соч. ГИХЛ, М., 1949, стр. 935.

тором, чем действительно эстетически тонким исследователем, что он видел в Обломове тип «идеалистического мечтателя», но мы так и не получим представления о решении Добролюбовым проблемы народности литературы, о постановке в его работах вопроса о методе и мировоззрении, о его поэтическом творчестве, об издании «Свистка». Чернышевский предстает в «Словаре» критиком, «мало интересовавшимся эстетическими ценностями» и использовавшим литературную критику «лишь как повод для пропаганды своих идей» (стр. 52). Харкинс неверно излагает основы эстетики Чернышевского, приписывая ему мысль, будто «литература не может изменить общество, а может только отражать его» (стр. 53). Но чем же тогда объяснить стремление Чернышевского расширить (в том числе и через литературу) революционную пропаганду, как надо понимать его слова о приговоре, который произносит жизни литература, как трактовать хотя бы его статью «Не начало ли перемены?», где Чернышевский говорит о той роли, которую призвана играть литература в изменении общественной жизни? За исключением надоевшего безосновательного упрека роману «Что делать?» в нехудожественности, читатель не найдет в «Словаре» ни единой мысли о романе, который, как это признает и Харкинс, был «чрезвычайно популярен в среде русских революционеров» (стр. 52).

Примечательно, что автор «Словаря» не захотел уйти, в отличие от многих зарубежных ученых, от постановки больших теоретических проблем. В разделе о русском реализме чувствуется сильное влияние советских работ, хотя Харкинс старается полемизировать с ними, по временам попадая в несколько неловкое положение. Так, Харкинс удивляется, что советские историки литературы признают художественный метод Гоголя реалистическим: «Как можно примирить эпизод с привидением, которым заканчивается «Шинель», с каким бы то ни было реализмом?» — вопрошают составитель «Словаря» (стр. 140). Это удивление Харкинса легко рассеять его же собственными примерами. Ведь и у Бальзака, и у Жорж Санд, и у Диккенса, которых Харкинс объявляет учителями русских реалистов, мы найдем немало эпизодов не только с привидениями, но и более существенными уклонениями от натуралистического правдоподобия, выдаваемого автором «Словаря» чуть ли не за главный признак реализма. Вслед за советскими литературоведами Харкинс упоминает о критическом реализме русских писателей XIX века. Однако в нем Харкинс видит не силу рус-

ской литературы, а ее якобы явный недостаток. И здесь Харкинс оказался в плену старых, достаточно обветшавших догм и представлений, и хотя слова как будто бы новые (Харкинса), но музыка явно старая (фальсификаторов истории русской литературы). Впрочем, некоторая самостоятельность автора «Словаря» проявилась в довольно неожиданном открытии того факта, что «русский реализм в значительной степени не поддержан критическими наставлениями и манифестами» (стр. 326). Но даже материал, помещенный в «Словаре», опровергает это утверждение.

Далеки от истины и рассуждения Харкинса о влиянии западноевропейской литературы на творчество отдельных русских писателей. Показательно, что в «Словаре» мало говорится об обратном влиянии русской литературы, хотя вряд ли Харкинс стал бы отрицать мощь и силу этого процесса. О Лермонтове автор пишет: «Большую часть жизни он находился под сильным влиянием Байрона, и у него не было достаточного времени, чтобы перерасті это влияние и достичь полной оригинальности» (стр. 200). О двух самобытнейших русских писателях — Пушкине и Гоголе — Харкинс пишет как о слабых учениках западных писателей, хотя и сопровождает свои замечания рядом малосущественных оговорок. Оказывается, что все содержание раннего творчества Пушкина и его стиль — результат западного влияния. С одной стороны, убеждает нас Харкинс, Пушкин «обязан французской поэзии сжатостью и ясностью своего стиля», с другой стороны, «произведения Байрона снабдили Пушкина основным содержанием, которого ему раньше не хватало, и вызвали новый, высокоромантический взгляд на жизнь» (стр. 317). К этому прибавляется еще и «историческое повествование в манере Вальтер Скотта» — намек на «Капитанскую дочку». С позиций компаративизма Харкинс вступает в полемику с советскими литературоведами: «К сожалению, советский культ Пушкина, идущий от Белинского, основан на частично искаженном понимании его подлинной значимости. Следуя за доктриной социалистического реализма, советские критики делают слишком большой упор на реалистические и революционные стороны творчества Пушкина; для того, чтобы доказать его оригинальность, они отрицают важность западных влияний...» (стр. 323). Но только ли советские критики пишут об оригинальности творчества Пушкина? Вот высказывание, принадлежащее писателю, которому в «Словаре» удалено большое внимание: Достоевский, прекрасно зная об отношении Пушкина к байронизму, указы-

вал на поэта, «как на самое яркое, твердое и неоспоримое доказательство самостоятельности русского гения и права его на величайшее мировое, общечеловеческое и всеединяющее значение в будущем»<sup>8</sup>. Нам, русским, приятно сознавать, что Пушкин прекрасно знал европейскую литературу, следил за новейшими движениями в ней, но плохо то, что вновь и вновь возрождаются попытки любым способом унизить русский гений, возродить презрительное отношение к величественной русской культуре назойливым повторением обвинений в «неоригинальности» и «подражательности» русской литературы в лице ее виднейших представителей.

Мало хороших слов нашлось у Харкинса и о Гоголе, который объявляется учеником Диккенса с той только разницей, что «у Диккенса образы служат его положительным социальным взглядам, в то время как у Гоголя они скорее выполняют функции заселения мира, который без них был бы духовной пустотой» (стр. 134). Стоит ли говорить, что произведения Гоголя столь же далеки от диккенсовских, сколь исторические условия России того времени далеки от английских.

Харкинс включает в справочное издание факты биографии писателей. Это естественно. Но автор «Словаря» нередко отвлекает внимание читателей в сторону таких биографических подробностей, которые не имеют никакого значения для понимания творчества писателя. При анализе творчества писателей у Харкинса чувствуется стремление выхолостить общественно значимое содержание произведений, свести исследование в плоскость бездоказательных гаданий о том или ином личном мотиве, легшем в основу произведения, заставить читателя увлечься чисто внешней стороной дела, которую Харкинс гордо именует «эстетической» в противоположность «утилитарной», что, видимо, должно означать рассмотрение идейного содержания произведения. Анализ творческого пути писателя в «Словаре» зачастую носит поверхностный характер и в весьма малой степени содействует созданию правильного представления о творческой эволюции русских писателей. О Гоголе, например, говорится, что «ему не удалось воплотить в своих произведениях положительные духовные качества. Вместо этого он мог создавать только карикатуры на слабости, отвратительность и мелкие недостатки человечества» (стр. 133). Харкинс не только забывает

<sup>8</sup> Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы. Гослитиздат, М.—Л., 1929, стр. 208.

о повести «Тарас Бульба», но и не признает, очевидно, возможности воплощения положительных духовных качеств в персонифицированных образах. Мало того, Харкинс пытается приписать Гоголю недостатки его героев.

Серьезные ошибки встречаются и в статьях «Словаря» о Щедрине, в числе произведений которого не названа его «Современная идиллия», а «История одного города» представлена как пародия на русскую историю, против чего, как известно, протестовал сам Щедрин; о Л. Толстом, который народную войну 1812 года изображает якобы как «хаос»: о Некрасове, в поэзии которого будто бы объединяется сочувствие народу и любовь к развлечениям и у которого большая часть его стихов якобы является в художественном отношении слабой.

Обращаясь к источникам «Словаря» Харкинса, мы находим, что его концепция, основной подход к творчеству писателей, главное направление в объяснении фактов взяты из книги Д. С. Мирского «История русской литературы», впервые изданной в 1926 году. Насколько близко держится Харкинс к этому изданию, может показать сравнение соответствующих разделов книги Мирского и «Словаря» Харкинса. В иных случаях дело доходит до текстуальных совпадений, как, к примеру, в статьях о Гоголе (см. стр. 149—162 в книге Мирского и стр. 131—133 в «Словаре» Харкинса). Есть, правда, и существенная разница в этих двух весьма схожих изданиях. «Словарь» Харкинса содержит немало дополнений, преимущественно связанных с его претензиями к советским критикам, с работами которых буржуазный исследователь не может не считаться.

К сожалению, размеры статьи не позволяют остановиться на освещении проблем советской литературы в «Словаре» Харкинса. Об этом кратко, но в целом правильно писали Л. Тимофеев и В. Роговин. Но они не указали на основное пособие, из которого Харкинс черпал свои суждения о советских писателях и их творческом методе. Это — книга Глеба Струве, который уже в предисловии предупреждает читателей об отсутствии у него симпатий к предмету своей книги. Книга Харкинса не дает объективного представления о мучем процессе создания одной из своеобразнейших и грандиознейших национальных литератур, зачастую неверно информирует американского читателя о литературных фактах, искаляет творческий облик многих писателей. Польза от этой книги для американского читателя подвергается большому сомнению, а вред от нее очевиден.

П. Г. ПУСТОВОЙТ

## ДОСТОЕВСКИЙ И ЕГО ЗАРУБЕЖНЫЕ ИСТОЛКОВАТЕЛИ

1

Ф. М. Достоевский известен всему миру как сложный и противоречивый писатель. Великий гуманист, защитник униженных и оскорбленных, он запечатлел в своих произведениях страстный протест против социальной несправедливости, угнетения человека человеком, против опустошающей власти денег. Но отвергая необходимость радикальных социально-политических преобразований, Достоевский хотел достигнуть социальной гармонии с помощью религии и морали.

На эту противоречивость творчества писателя одним из первых указал В. И. Ленин. По воспоминаниям В. Д. Бонч-Бруевича, Ленин говорил, что «Достоевский действительно гениальный писатель, рассматривавший больные вопросы современного ему общества, у него много противоречий, изломов, но одновременно — и живые картины действительностей...»<sup>1</sup>.

Только вскрыв всю противоречивость Достоевского как художника и мыслителя, можно определить его истинный творческий облик, его место в русском литературном процессе, понять его значение для нашей современности. Постигнуть суть и причины противоречий Достоевского, проследить изломы его сложного творческого пути, объяснить «живые картины действительности», отраженные в его романах, — такова главная задача современного исследователя богатого наследия писателя.

Как же подходит к решению этой задачи современное зарубежное литературоведение?

Настоящая статья не претендует на обзор всех исследо-

<sup>1</sup> В. Бонч-Бруевич. Ленин о книгах и писателях. «Литературная газета» от 21 апреля 1935 г., № 48.

ваний о Достоевском, вышедших за последние годы на Западе. Мы хотели бы остановиться лишь на тех работах зарубежных историков русской литературы, в которых наиболее ярко проявились основные недостатки и пороки буржуазной методологии.

Основными материалами для данной статьи послужили книга польского литературоведа С. Мацкевича «Достоевский» (Варшава, 1957) и доклады зарубежных ученых на IV съезде славистов в Москве в 1958 г.<sup>2</sup>.

Методологической предпосылкой книги С. Мацкевича «Достоевский» является узко биографический взгляд на творчество Достоевского. Отсюда чрезмерно обостренное внимание к мелким и незначительным фактам биографии писателя, ложные поиски прототипов героев, недооценка фактора типизации в художественном образе.

Через всю книгу С. Мацкевича проходит мысль о том, что любой художественный образ у Достоевского можно свести к одному конкретному прототипу, что герои его романов — это лишь своеобразные вариации характеров одних и тех же реальных лиц, а иногда — простое расчленение личности самого писателя. Так, С. Мацкевич пишет, что реальные лица — Исаев и его жена — фигурируют в каждой большой повести Достоевского; он видит Исаева то в Мармеладове из «Преступления и наказания», то в капитане Лебядкине из «Братьев Карамазовых». В самой категорической форме автор утверждает, что три наиболее часто встречающихся типа женщин в романах Достоевского — это лишь вариация характеров трех женщин, которых любил писатель: Марии Исаевой, Аполлинарии Сусловой и Анны Корвин-Круковской (стр. 92, 135):

Ограниченност и беспомощность узко биографического метода исследования сказались особенно ярко в анализе С. Мацкевичем романа «Братья Карамазовы». Вместо раскрытия философской и психологической глубины этого романа С. Мацкевич занимается назойливыми розысками прото-

<sup>2</sup> См. S. Mackiewicz. Dostojewski. Warszawa, 1957. Доклад Р. Мэтьюсона (США) «Достоевский и Мальро» прочитан в подсекции «История славянских литератур XVIII и XIX вв. и их связей» 3.IX 58 г.; доклад И. М. Мейера (Голландия) «Рифма ситуаций в одном романе Достоевского» — в подсекции «Славянская стилистика, поэтника, художественный перевод» 5.IX 58 г.; доклад В. Вальдера (Австрия) «Место Достоевского в реалистической русской литературе» был разослан участникам съезда, но не прочтен из-за болезни докладчика (см. IV международный съезд славистов. Отчет. Изд-во АН СССР, М., 1960, стр. 142, 153, 156).

типов. Исследователь пытается, например, доказать, что Федор Карамазов — это лишь копия собственного отца Достоевского (стр. 18). Аргументы приводятся такие: и Карамазов, и отец Достоевского читали детям Карамзина (но ведь в те годы, о которых идет речь в романе, любой мало-мальски образованный человек читал Карамзина, и особенно принято было читать его моралистические повести подрастающим детям); Карамазова убил его сын в деревне Черемошне, и отец Достоевского был убит крестьянами в деревне того же названия. При этом сопоставлении исследователь игнорирует совершенно разный характер этих двух убийств.

Но кроме аргументов, которые, как видим, не выдерживают научной критики, С. Мацкевич прибегает еще и к гипотезам. Вот одна из них. Исследователь пишет: «Братья Карамазовы» — это психологический самоанализ. Кто в этом произведении является Федором Достоевским? Достоевский расчленил свою личность и создал из нее трех героев романа: Дмитрия, Ивана и Алексея, братьев Карамазовых. Временами мне приходила в голову мысль, что старый Карамазов — возможно также Достоевский, а плюгавый и подлый лакей Смердяков, — возможно, также Достоевский, но позднее я решительно отверг эту гипотезу<sup>3</sup>. Предоставляем читателю самому судить о том, каковы смысл и подтекст подобных гипотез.

Пристрастие к отысканию прототипов привело к тому, что в Ракитине (из «Братьев Карамазовых») исследователь увидел портрет сотрудника «Современника» Г. З. Елисеева (стр. 248), а Ставрогина (героя «Бесов») возвел... к великому князю Константину Николаевичу лишь на том основании, что последний слыл за радикала и был причастен будто бы к террористическим покушениям на своего старшего брата Александра II (стр. 211). В главе «Я отгадываю загадку «Селя Степанчикова» С. Мацкевич заявляет, что Фома Опискин — это не кто иной, как... Белинский (стр. 102—103). К сожалению, С. Мацкевич не упоминает о том, что подобное предположение было высказано много лет тому назад — и столь же безосновательно — французским литературоведом А. Левинсоном. В 30-х годах гипотезу Левинсона пытался поддержать Л. П. Гроссман, который сопоставил авторскую характеристику Фомы Опискина с письмами Достоевского конца 60-х и начала 70-х годов. Но Л. П. Гроссман отдал литературные высказывания Фомы, в которых он усматривал

<sup>3</sup> S. Mackiewicz. Dostojewski, s. 243.

пародию на публицистику Гоголя, от личности самого героя, которого возводил к Белинскому.

Другой советский исследователь Достоевского—В. Я. Кирпотин, автор книги «Достоевский и Белинский» (1960), убедительно доказав, что типообразующим материалом для Фомы Опискина из «Села Степанчикова и его обитателей» Достоевскому послужили «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, в то же время раскрыл полную несостоятельность версии о Белинском как о прототипе Фомы Опискина. Может быть, в книге С. Мацкевича есть какие-либо новые аргументы в пользу этой версии? В том-то и дело, что никаких Голословные утверждения, что Белинский якобы «был человеком без таланта», «капризно изменял свои приговоры, а все рабски шли за ним», ни в какой мере не могут считаться аргументами. Ссылка же на воспоминания И. И. Панаева представляет собой большую натяжку. В самом деле, Панаев рассказывает о том, как Белинский, находясь в гостях у профессора Комарова, читал иностранный журнал, а хозяина квартиры попросил помолчать или посмотреть в окно. В этой незначительной сцене С. Мацкевич усматривает тиранство Белинского и безоговорочно сопоставляет его с тиранством Фомы Опискина. Он пишет: «Фома ставит старых холопов на колени, как малых детей, подобным образом поступил Белинский, когда *приказал* (заметим, что у Панаева сказано: «вынужден был его *попросить*»—курсив наш. — П. П.) профессору молчать и смотреть в окно»<sup>4</sup>. По С. Мацкевичу, получается, что повестью «Село Степанчиково» Достоевский всего лишь сводил личные счеты с Белинским, мстил за какие-то личные обиды. Как это все далеко от правды!

Весьма тенденциозно освещаются в книге С. Мацкевича творческие взаимоотношения Достоевского и Гоголя. Тщательно выискивая те элементы, которые могли бы свидетельствовать о близости мировоззрения Достоевского к предсмертным настроениям Гоголя, настойчиво подчеркивая, что Достоевский был близок к Гоголю как монархист (стр. 63), С. Мацкевич совсем отрицает творческое влияние критического реализма Гоголя на Достоевского. Он называет Достоевского всего лишь продолжателем, учеником Гоголя как автора «Шинели», подчеркивая: «...только «Шинели», но не всего Гоголя!». И далее идет «разъяснение»: «Просто Гоголь в «Шинели» ударили по клавише, которая в Достоевском вы-

<sup>4</sup> S. Mackiewicz. Dostojewski, s. 104—105.

звала неслыханно сильный резонанс, настолько сильный, что приглушила в нем способность к оригинальному творчеству»<sup>5</sup>. Как это расходится с подлинной картиной творческого развития писателя! Как противоречит глубоким высказываниям Белинского и Добролюбова о Достоевском? И Белинский, и Добролюбов с исключительной последовательностью показали, что автор «Бедных людей» и «Униженных и оскорбленных» органически усвоил принципы «натуральной школы» и творчески продолжил гоголевскую линию развития русской литературы.

Рассказывая о ссоре Достоевского с Тургеневым, С. Мацкевич преувеличивает значение этого факта (см. гл. XVIII).

Исследователь гиперболизирует роль Анны Григорьевны Сниткиной (жены Достоевского) в распространении мировой славы писателя. Так, он категорически заявляет: «Если бы не Аня (т. е. Анна Григорьевна. — П. П.), имя Достоевского вообще не фигурировало бы во всемирных энциклопедиях. Он был бы Наполеоном, который умер бы перед Тулоном»<sup>6</sup>. Пристрастный ко всяkim мелким фактам биографии писателя, имеющим весьма далекое отношение к его творчеству, С. Мацкевич целыми страницами цитирует дневник Анны Григорьевны о проигрышах Достоевского в рулетку, о различных денежных операциях его с издателями и т. п.

Грязные фрейдистские рассуждения С. Мацкевича о Некрасове, Панаеве, Л. Толстом, злобные выпады против Герцена и Огарева, Добролюбова и Чернышевского выходят уже не только за пределы научного исследования, но и за пределы простой этики.

Поставив перед собой задачу рассмотреть творческую биографию Достоевского, С. Мацкевич свернул в темные закоулки полуправды и неправды и исказил облик великого русского реалиста и его современников.

Исследователь оказался в плена старой методологии. Поэтому даже тот ценный фактический материал, который содергится в книге (о принадлежности Достоевского к кружку петрашевцев, о пребывании писателя на каторге и об истории создания «Записок из Мертвого дома», об отношении Достоевского к полякам-ссыльным и к польскому вопросу и другие), не мог быть глубоко осмыслен автором. Он потонул в потоке малозначительных подробностей и наблюдений. В результате авторская декларация о том, что Достоевский —

<sup>5</sup> S. Mackiewicz. Dostojewski, s. 29—30.

<sup>6</sup> Там же, стр. 12.

это писатель масштаба Сервантеса, Шекспира и Вольтера, в рассматриваемой книге оказалась нераскрытоей.

2

Совершенно порочна и не отличается новизной методология американского историка русской литературы Р. Мэтьюсона, который в докладе «Достоевский и Мальро» продемонстрировал слабые стороны старого компаративистского метода исследования литературных явлений.

Искусственно подтягивая Достоевского к Мальро, Мэтьюсон тем самым стремился превратить русского писателя в раннего идеолога и предшественника декаданса. Для этого исследователю потребовалось выполнить трудную задачу — выхолостить, свести к нулю социальный элемент в творчестве Достоевского. Мэтьюсон пытается доказать, что Достоевский в своих романах протестовал не против несправедливости социальной системы, порождающей зло, а лишь против «унициальности существования человека на земле».

Подменив тезис обвинения всего буржуазного общества, ярко выраженный в романах Достоевского, начиная с «Бедных людей», тезисом расплывчатого «обвинения мира», Мэтьюсон пытается исказить облик писателя, заглушить в его творчестве социальный протест. Он изображает Достоевского абстрактным гуманистом, решающим в своих произведениях «вечные», общечеловеческие проблемы, безотносительно к конкретным социально-историческим условиям жизни общества. Такой взгляд на творчество Достоевского нельзя назвать новым. Он восходит к буржуазной науке конца XIX—начала XX века и наиболее ярко был выражен в работах Д. Мережковского<sup>7</sup>. Ограниченностъ этого взгляда была настолько очевидной, что даже те зарубежные ученые, которые в целом анализировали романы Достоевского с абстрактных позиций, позднее вынуждены были признать острую социальную направленность его творчества. Так, например, уже в 1923 году немецкий ученый Отто Каус в книге «Достоевский и его судьба» утверждал, что проблематика Достоевского только и возможна в капиталистическом мире и ссылался при этом на образы ростовщиков и коммерсантов в романе «Идиот», на судьбы генерала Епанчина, Гани Иволгина, Лебедева и других героев<sup>8</sup>.

Современный же исследователь Мэтьюсон до сих пор придерживается старого и по существу антиисторического взгля-

<sup>7</sup> См. Д. Мережковский. Вечные спутники. СПб., 1908.

<sup>8</sup> См. O. Kaus. Dostojewski und sein Schicksal. Berlin, 1923, S. 163.

да на творчество Достоевского. Он неверно освещает и миро-воззрение Достоевского. Так, он приписывает самому писателю известную теорию «вседозволенности», которой Достоевский наделил ряд своих героев. На этом основании Мэтьюсон сближает Достоевского с Ницше. В действительности же Достоевский отрицательно относился к идеи сверхчеловека, к теориям вседозволенности, наполеонизма. Это ясно видно из романов «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», из многочисленных писем и высказываний писателя.

Достоевский вырван Мэтьюсоном из русского литературного процесса и помещен в расплывчатую сферу общечеловеческих этических категорий. Такой метод анализа не мог быть результативным и справедливо вызвал резкую критику со стороны советских ученых<sup>9</sup>.

### 3

Методологически слабым и противоречивым был и доклад В. Вальдера «Место Достоевского в реалистической русской литературе», хотя нельзя не отметить искреннего желания ученого понять всю сложность творчества писателя, специфику его художественного метода.

Пытаясь определить место Достоевского в русском литературном процессе, Вальдер ограничился рассмотрением преимущественно раннего периода творчества писателя. Все наблюдения и выводы В. Вальдера вытекают из анализа ранних произведений Достоевского: «Слабое сердце», «Двойник», «Хозяйка», «Господин Прохарчин»; из более поздних произведений привлекаются «Записки из Мертвого дома», только упомянуты «Село Степанчиково», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание» (в связи с образом Лужина), «Идиот».

Существенное для понимания идейной позиции писателя в 60-х годах произведение «Записки из подполья» только названо «одним из важных шагов в развитии писателя», но совершенно не подвергается анализу. Что же касается «Подростка», «Братьев Карамазовых» — романов, в которых полностью раскрылись основные черты художественного метода Достоевского, то они, к сожалению, совсем не привлекаются исследователем.

<sup>9</sup> См. статью В. Ермилова «Реплика в защиту гуманизма». «Правда» от 27 сентября 1958 г.

Но дело не только в количественном охвате произведений Достоевского. В решении основной проблемы исследования В. Вальдер повторил старые ошибки западноевропейской критики (Цабеля, Рейнгольда, Вогюэ). Он подошел к Достоевскому только с эстетической точки зрения и пытался определить место писателя в истории русского реализма чисто умозрительным путем, либо с помощью формальных наблюдений над особенностями его художественного метода.

Разумеется, и формальные наблюдения полезны, но ведь в целом художественный метод писателя всегда тесно связан с его мировоззрением, с процессом его политического и философского развития. Вот почему для правильного определения места Достоевского в русском реализме необходимо изучить все важнейшие факты идейной борьбы, которая шла вокруг писателя: и сложную историю взаимоотношений Достоевского с Белинским, и роль Достоевского в кружке Петрашевского, и отношение писателя к крестьянской реформе с ее последствиями, и платформу «почвеннических» журналов «Время» и «Эпоха», которые редактировали братья Достоевские, и влияние Победоносцева на Достоевского в 70-х годах, и другие явления, проливающие свет на проблематику творчества писателя в разные периоды его жизни.

К сожалению, особенности мировоззрения Достоевского в свете идейной борьбы 40—70-х годов не изучены В. Вальдером. Исследователь игнорировал важнейший исторический факт, без которого невозможно плодотворно изучать творчество ни одного русского писателя второй половины XIX века, а именно расслоение русского общества в 60-х годах на два политических лагеря — демократов и либералов. Отношение к этим лагерям, к их борьбе свидетельствовало об идейной позиции любого писателя, общественного деятеля, публициста, критика.

Идейная борьба 50—60-х годов, несомненно, отразилась на эволюции взглядов Достоевского, который никогда не был писателем политически индифферентным, обусловила определенные повороты его творческого пути.

Учитывая это, исследователь, поставивший своей задачей определить место писателя в литературном процессе, обязан был дать какую-то периодизацию его творчества или хотя бы присоединиться к одной из существующих периодизаций, установленных ранее другими учеными. Ни того ни другого В. Вальдер, к сожалению, не делает.

Исключив писателя из сферы идейной борьбы, исследователь поплыл по морю фактов, при этом преимущественно

мелких. Крупные же явления литературы не привлекают должного внимания автора. Так, например, Толстой и Тургенев, создавшие иные по сравнению с Достоевским типы социального и психологического романа и наложившие отпечаток на весь литературный процесс XIX века, к сожалению, не были сопоставлены в работе В. Вальдера с Достоевским. А между тем такое сопоставление помогло бы решить вопрос об отличии художественного метода Достоевского от метода его современников — Толстого и Тургенева.

Невнимание В. Вальдера к литературе вопроса привело его к нескольким неверным положениям или к «открытию» давно известных истин. Так, австрийский исследователь утверждает, будто в исследованиях о Достоевском обычно пре-небрегают проблемой эволюции писателя, и «Достоевский рассматривается как постоянная величина». Может быть, это и верно по отношению к большинству западных исследователей творчества Достоевского, но о советских ученых этого сказать нельзя. Достаточно, например, назвать книгу Л. П. Гроссмана «Путь Достоевского» (1924), в которой дан систематический очерк духовного развития Достоевского на фоне отдельных биографических фактов из жизни писателя, его встреч и знакомств, чтобы убедиться в ошибочности утверждения В. Вальдера. Л. П. Гроссман убедительно доказал, что каждый отдельный период жизни и творчества писателя определялся существенными сдвигами в его мировоззрении, что нельзя рассматривать Достоевского как некую статичную и константную величину. Следует назвать и работу В. В. Виноградова «Эволюция русского натурализма» (1929), основной темой которой является процесс литературной эволюции Гоголя и Достоевского как двух крупных художников «натуральной школы». Особенно удачен в этой работе анализ «Бедных людей» и «Двойника» Достоевского на фоне литературного развития 40-х годов. Наконец, В. В. Ермилов в книге «Ф. М. Достоевский» (1956) и В. Я. Кирпотин в книгах «Достоевский и Белинский» (1960) и «Ф. М. Достоевский. Творческий путь» (1960), рассматривая творческий путь великого русского писателя, также учитывают всю сложность и противоречивость его мировоззрения и художественного развития. Все эти работы современный исследователь творчества Достоевского не должен сбрасывать со счетов.

Существенным методологическим просчетом В. Вальдера является недооценка социологического фактора при изучении конкретных произведений Достоевского. Особенно это

сказалось в анализе В. Вальдером «Записок из Мертвого дома»<sup>10</sup>. «На каторге, — пишет В. Вальдер, — социология потеряла свой смысл; проблема социальной нищеты или социального положения и его воздействия на психологию и характер человека не могла иметь первостепенного значения в мире арестантов. Поэтому Достоевский видел и описывал в человеке то, что в нем осталось после раскрытых судьбой скобок социального слоя»<sup>11</sup>. Механически оторвав социальный фактор от психологического, В. Вальдер утверждает, что у Достоевского в «Записках из Мертвого дома» исчезают типы и появляются лишь отдельные индивидуальности с необычайными судьбами. Иными словами, характеры людей В. Вальдер видит, а их обусловленности социальными причинами признавать не хочет. И получается, что социальный фактор оказывает воздействие на характеры людей только до перемены их местонахождения! Был человек на воле — социальные факторы влияли на него, но стоило ему попасть в каторжные казематы, перейти рубикон, отделяющий «погибших» от «погибающих», и социальное влияние оказалось не властным над ним. Этот ход мысли вполне соответствует представлению В. Вальдера о каторге, как о месте, в котором социальная нищета отодвинута на задний план. В действительности же, описывая жизнь каторжников, Достоевский показал ужасающие следствия именно факторов социальных. Не «человек в его индивидуальной проблематике», как считает В. Вальдер, стал темой «Записок из Мертвого дома», а извращение «природы человеческой» под влиянием социальных условий. Ведь сам Достоевский пишет: «Трудно представить, до чего можно исказить природу человеческую»<sup>12</sup>. Вот что главное в «Записках из Мертвого дома», а не самодовлеющее копание в глубинах индивидуальной человеческой психики, якобы освобожденной от влияния социальных факторов.

<sup>10</sup> Кстати, непонятно, на каком основании В. Вальдер называет «Записки из Мертвого дома» произведением, пренебрегаемым исследователями? Д. И. Писарев еще при жизни Достоевского посвятил этому произведению (и «Очеркам бурсы» Помяловского) специальную статью «Погибшие и погибающие». Современные советские исследователи также всегда придавали и придают большое значение «Запискам из Мертвого дома».

<sup>11</sup> В. Вальдер. Место Достоевского в реалистической русской литературе, стр. 7—8.

<sup>12</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 3. Гослитиздат, М., 1956, стр. 599.

В самом деле, разве садисты и самодуры типа поручика Жеребятникова, который засекает до смерти арестанта, просящего о помиловании, или все эти плац-майоры, опьяняемые кровью и властью, истязатели-палачи, реалистически изображенные в «Записках из Мертвого дома», — всего лишь отдельные индивидуальности? Разве их личности, характеры даны безотносительно к социальным условиям, их породившим? Разве, например, каторжник Газин, который любил резать маленьких детей из удовольствия («заведет ребенка куда-нибудь в удобное место, сначала напугает его, измучает и, уже вполне насладившись ужасом и трепетом бедной маленькой жертвы, зарежет его тихо, медленно, с наслаждением»), разве этот варвар и насильник — всего лишь экземпляр для иллюстрации разновидностей индивидуальной психики? Разве это не прямое порождение буржуазности с ее господством насилия и бессердечного чистогана, мучительства и тиранства?

Нет, в «Записках из Мертвого дома» проблема социального бесправия и угнетения не исчезла, не отодвинулась на задний план, как думает В. Вальдер. Она, как и всегда у Достоевского, определяет человеческие судьбы. Ведь не случайно сам писатель говорит о «Мертвом доме»: «И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уж все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то, кто виноват?»<sup>13</sup>. Что это было? Случайное повторение герценовского вопроса? Нет, в его постановке заключалась закономерная историческая преемственность социальной критики существующего строя.

Не случайно В. И. Ленин так высоко оценил это произведение Достоевского, увидев в нем большие социальные и политические обобщения. Как пишет В. Д. Бонч-Бруевич, В. И. Ленин считал «Записки из Мертвого дома» «непревзойденным произведением русской и мировой художественной литературы, так замечательно отразившим не только каторгу, но и «мертвый дом», в котором жил русский народ при царях из дома Романовых»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 701.

<sup>14</sup> В. Бонч-Бруевич. Ленин о книгах и писателях. «Литературная газета» от 21 апреля 1935 г.

Как видим, старая, исчерпавшая себя методология не привела В. Вальдера к плодотворным результатам в его попытке определить подлинное место Достоевского в реалистической русской литературе.

## 4

Относительно лучших результатов достиг голландский ученый И. М. Мейер в докладе «Рифма ситуаций в одном романе Достоевского».

Мейер поставил своей целью проследить наиболее существенные сюжетные и композиционные приемы писателя в романе «Преступление и наказание». Одним из таких приемов ученый правильно считает «рифму» или, точнее, перекличку повторяющихся либо сходных ситуаций и эпизодов. Работа Мейера эмпирична, она содержит в себе ряд верных отдельных наблюдений: многие повторяющиеся ситуации в романе «Преступление и наказание» отмечены точно и объяснены весьма обстоятельно с точки зрения формальной логики. Однако Мейеру также не хватает методологических средств для широких и глубоких обобщений. Исследователь нередко настолько увлекается формальным анализом, что оставляет в стороне философские и этические причины, порождающие «рифму ситуаций» в романах Достоевского. Так, например, исследователь утверждает, что «рифма ситуаций дает автору возможность экономить его ресурсы»<sup>15</sup>.

Разумеется, только к этому нельзя сводить значение художественного приема, который Мейером назван «рифмой ситуаций». Перекличка ситуаций, повторение одних и тех же событий, но в несколько иных ракурсах в романах Достоевского — все это имеет глубокое философское обоснование.

Философия Достоевского отличается ярко выраженной религиозной окраской. Достоевский считал, что самое существенное и полное выражение природы человеческой обнаруживается в религии, в отношении человека к богу. Герои Достоевского либо идут к богу, либо уходят от бога; этим определяется их нравственная ценность. Соня Мармеладова, Свидригайлов, Раскольников, князь Мышкин, Ипполит, Алеша и Иван Карамазовы, Ставрогин — все эти герои романов Достоевского — суть определенные стадии веры и безверия. Достоевский, лишая человека веры в бога, как бы наблюдает

<sup>15</sup> И. М. Мейер. «Рифма ситуаций в одном романе Достоевского», стр. 10.

следствия этого в его психике. Если человек утратил веру павсегда, путь ему остается один — убийство, насилие, любое преступление. Если же какая-то искра веры еще теплится в его душе, она удержит его от преступления. Вера и безверие роднят и разъединяют героев. Единство этих двух полярно противоположных начал — вот один из основных принципов этики и поэтики Достоевского. Степень веры, как и степень безверия, проверяется отношением людей к одним и тем же фактам, явлениям, ситуациям. Так рождается идея повторяемости явлений и ситуаций в романах Достоевского. Мейер удачно приводит пример из «Преступления и наказания»: Соня читает главу из Нового Завета о воскрешении Лазаря. Та же тема Лазаря повторяется после первой встречи Раскольникова с Порфирием Петровичем. Смысл этого повторения таков: испытывая веру в воскрешение Лазаря, узнать о степени веры в бога. Здесь читатель сталкивается с двойной «рифмой ситуаций». Но у Достоевского есть и более сложная тройная «рифма», которую можно наблюдать в «Идиоте» и «Братьях Карамазовых».

Так, в «Идиоте» — три стадии веры и безверия, носителями которых являются Ипполит, Рогожин и Мышкин. Соответственно этим трем стадиям трижды повторяется один и тот же эпизод, т. е. возникает «тройная рифма ситуаций». Это реакция на картину Гольбейна «Христос после распятия». Когда Мышкин увидел эту картину за границей, у него на какое-то мгновение поколебалась вера в бога: Христос распят и тело его обезображен. И тем не менее Мышкин преодолел свое временное безверие: через страдание и смирение он пришел к признанию бога. Он мог, как сам Достоевский, сказать: «Через горнило страданий и сомнений осанна моя прошла». Мышкин не ждал чудес, а поверил в бога, в красоту и гармонию мира. Совсем иное дело — Рогожин и Ипполит. Рогожин давно утратил веру в бога. Он для Достоевского — персонифицированное безверие. Когда Рогожин осматривает картину Гольбейна, он не случайно спрашивает у князя: «А что, веруешь ли в бога?». И когда князь замечает: «Да от этой картины у иного еще вера пропасть может», Рогожин говорит недвусмысленно: «Пропадает и то». Рогожин не верит в бога, он даже не колеблется и не переживает сомнений, как Ипполит. И в результате своего полного безверия Рогожин приходит к преступлению.

Ипполит — эпизодический герой «Идиота», но он необходимое звено между верой князя Мышкина и безверием Рогожина. Он воплощает в себе и скрытый бунт князя, который

возник и погас в Швейцарии при взгляде на картину Гольбейна, и свое волеие Рогожина. Эгоцентрист, завидующий всему божьему миру и «мушке» в солнечном луче, человек, лишенный деятельной любви к людям, Ипполит уходит от бога и отвергает основные атрибуты веры — смиление и любовь. В «Моем необходимом объяснении» он говорит: «Что мне во всей этой красоте? Для чего смиление? Неужто нельзя меня просто съесть, не требуя от меня похвал тому, что меня съело?». Безобразие мира как бы поглотило веру, заслонило перед Ипполитом бога. И когда Ипполит смотрит на картину Гольбейна, он видит, что природа-зверь обезобразила великое существо. Апостолы ушли, потеряв веру в воскресение Христа, хотя и не осмелились высказать это вслух. И вот Ипполит начинает бредить, он чувствует, как кто-то смеется над его негодованием, ему мерещится отвратительный таrantул, и, наконец, Ипполит приходит к выводу: нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, обижающие человека формы. Итак, нет веры, нет и жизни.

Одна и та же идея — веры и безверия — дана в тройном преломлении. Во всех трех случаях повторяется ситуация с картиной Гольбейна. Но не экономией художественных средств надо объяснять это трехкратное повторение, а определенной философско-религиозной направленностью идей Достоевского. Вот почему не прав Мейер, когда он стремится оторвать Достоевского — философа и психолога от Достоевского — писателя и художника.

Мы рассмотрели лишь некоторые работы зарубежных ученых о Достоевском. В этих работах ясно видны существенные пороки старой буржуазной методологии, бесплодно и безуспешно претендующей на новаторство. К таким порокам относятся чрезмерный биографизм в подходе к творчеству писателя, недооценка типизирующего значения художественного образа, отрыв писателя от идейной атмосферы, в которой расцвет и развивается его талант, пренебрежение социологическим анализом и подмена его так называемой чистой психологией, наконец, слишком формалистический и эмпирический характер исследования, не опирающийся на глубокие философские и политические предпосылки.

Все эти недостатки и пороки не новы. Они всегда были присущи различным формам буржуазной методологии. Современные зарубежные исследователи творчества Достоевского по-прежнему находятся в пленах этих старых методов и концепций. Поэтому нельзя сказать, что современные зарубежные историки русской литературы достигли в области

изучения творчества Достоевского сколько-нибудь ощутимых успехов. Разумеется, полезны и эмпирические наблюдения над отдельными произведениями писателя, но современное передовое литературоведение крайне нуждается в обобщениях, в философском и эстетическом осмыслении всей противоречивости творчества Достоевского, в объяснении сложной природы его своеобразного реалистического метода. Эти задачи, к сожалению, еще не поставлены буржуазными учеными, да и вряд ли они могли бы быть решены с идеалистических позиций, с помощью старой методологии, далекой от передовой науки нашего времени.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
А. Н. Соколов. В плену старых традиций («История русской литературы» А. Стендера-Петерсена) . . . . .	5
В. И. Кулешов. С позиций эклектики и субъективизма (О книге В. Леттенбауэра «История русской литературы» . . . . .	43
В. И. Этлов. Русская литература сквозь призму «психоанализа» . . . . .	54
В. И. Зайцев. Словарь, которому нельзя верить («Словарь русской литературы» В. Харкина) . . . . .	93
П. Г. Пустовойт. Достоевский и его зарубежные истолкователи	108

---

# ПРОТИВ БУРЖУАЗНЫХ И РЕВИЗИОНИСТСКИХ КОНЦЕПЦИЙ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор Евгения Даниловна Бунина  
Технический редактор К. С. Чистякова  
Корректоры Г. Г. Виноград и И. А. Мушникова

Сдано в набор 20.IX 1962 г.  
Л-42664 Формат 60×90/16  
Заказ 1006 Изд. № 186

Подписано в печать 26.XII 1962 г.  
Печ. л. 7,75 Уч.-изд. л. 7,38  
Тираж 4000 Цена 45 коп.

Типография Изд-ва МГУ (филиал). Москва, проспект Маркса, 20

Цена 45 коп.