

А. М. ЛЕВИДОВ



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени А. А. ЖДАНОВА

*А. М. ЛЕВИДОВ*

*А*  
*Втор-*  
*образ-*  
*читатель*

2-е издание  
дополненное



ЛЕНИНГРАД  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
1983

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловия к 1-му изданию</i> . . . . .	3
<i>Предисловие ко 2-му изданию</i> . . . . .	11
<i>От автора</i> . . . . .	13
Сюжет и фабула . . . . .	14
От живого созерцания к абстрактному мышлению . . . . .	27
Персонаж: «спиралевидность» его мысли и действия. Образ «спиралевидный» и «прямолинейный» . . . . .	40
Автор — образ — читатель (Понятие о «треугольнике») . . . . .	64
Проблема объективации действительности и творчество читателя . . . . .	103
Процесс объективации действительности и автор . . . . .	147
Образы положительные и отрицательные . . . . .	181
Структура образа . . . . .	209
Типичный характер в типичных обстоятельствах . . . . .	228
Ситуация. Вариантность персонажей . . . . .	248
Творчество писателя и творчество читателя . . . . .	267
Чтение и перечитывание . . . . .	292
Указатель имен . . . . .	328
Указатель художественных произведений . . . . .	333
Указатель литературных персонажей . . . . .	342

ИБ № 1730

*Александр Михайлович Левидов*

**АВТОР ОБРАЗ — ЧИТАТЕЛЬ**

Редактор *С. Е. Хазанова*

Художественный редактор *А. Г. Голубев*

Обложка художника *Н. А. Нефедова*

Техн редактор *Е. Г. Учаева*

Корректоры *А. С. Качинская, Н. В. Ермолаева*

Книга (1-е изд. — 1977 г.) представляет собой оригинальное исследование, раскрывающее на многочисленных примерах тайну эстетического воздействия художественного произведения и механизм его восприятия читателем. Она учит творческому чтению, глубокому пониманию прочитанного, адекватному постижению заключенного в нем образного богатства.

Первое издание книги быстро разошлось и вызвало большой интерес не только среди ученых, но и у широкого круга читателей художественной литературы. Книга получила высокую оценку в печати.

Книга предназначена для деятелей искусства, литературоведов, учителей, работников библиотек, а также для всех любителей чтения художественной литературы.

Рецензенты: действительный член АПН СССР А. А. Бодалёв (академик-секретарь АПН СССР, декан ф-та психологии МГУ); акад. А. С. Буцилин (директор Ин-та русской лит-ры (Пушкинский Дом) АН СССР); акад. Б. Б. Пиотровский (директор Гос. Эрмитажа)

Отв. редакторы: проф. В. Н. Мясищев,  
проф. В. Г. Иванов, доц. И. И. Тихомирова

Публикацию составил и подготовил В. А. Левидов

© Издательство Ленинградского  
университета, 1977 г.

Л 4603000000-131  
076(02)-83 153-83

© Издательство Ленинградского университета,  
1983 г., дополнения.  
Предисловие ко 2-му изданию.

### Уникальное исследование

Книга ленинградского ученого-педагога Александра Михайловича Левидова (1895—1968) — лишь часть его фундаментального труда «Диалектический метод изучения литературного произведения (Руководство к чтению художественной литературы)»<sup>1</sup>.

Публикация такого руководства представляет интерес не только для педагогов, библиотечных работников — руководителей чтения художественной литературы, не только для студентов гуманитарных вузов и факультетов, не только для деятелей искусства и пропагандистов, использующих художественный образ в своей практической работе, но и для огромной читательской массы, которая возрастает из года в год.

Основная рукопись А. М. Левидова — глубокое и уникальное исследование. Опираясь на теоретические положения классиков марксизма-ленинизма, автор сумел подняться в решении конкретных педагогических задач до методологических и философских обобщений, показал общность законов искусства. Это отметил в своей рецензии, данной еще в 1962 г. по предложению Редакционно-издательского совета Академии педагогических наук, акад. АПН СССР, чл.-кор. АН СССР Д. Д. Благой. Рекомендуя труд А. М. Левидова к печати, он особо подчеркнул важность практической задачи — «научить читать художественную литературу».

Видя трудности публикации работы столь значительного объема (32 главы, примерно 100 п. л.), А. М. Левидов незадолго до смерти подготовил рукопись, куда вошли без изменений — только сокращенные за счет примеров — 12 глав основного труда, объединенных под общим названием «Автор — образ — читатель».

В своем отзыве, данном уже после смерти А. М. Левидова, акад. АПН СССР Б. Г. Ананьев назвал эту работу «книгой для настольного чтения и размышления» и рекомендовал ее к публикации в серии пособий для самообразования учителя.

Массовому читателю адресовали основной труд А. М. Левидова ветераны нашей партии Е. Д. Стаеова и проф. Ф. Н. Петров, высоко оценившие его работу, ее культурное и идеологическое значение.

Художественную литературу — искусство слова — автор рассматривает в од-

<sup>1</sup> Подзаголовок заставляет вспомнить, что последнее, пятое, издание «Руководства к чтению поэтических сочинений» В. Острогорского (по Л. Эккардту) опубликовано в 1911 г. Пять изданий книги В. Острогорского свидетельствуют о потребности широкого круга читателей в подобного рода руководствах. С тех пор не было в России и СССР подобных изданий; нет сведений о них и за рубежом.

ном ряду с другими видами искусства (театр, киноискусство, изобразительное искусство, музыка) на основе общих законов искусства. Такой подход, несомненно, привлечет к книге А. М. Левидова внимание деятелей искусства, а также педагогов, работающих в сфере эстетического воспитания. Поэтому вполне естественно положительное и заинтересованное отношение к рукописи «Автор — образ — читатель» ученых НИИ художественного воспитания АПН СССР, закономерна и рекомендация ее к печати председателем Проблемного совета по эстетическому воспитанию при президиуме АПН СССР акад. АПН СССР композитором Д. Б. Кабалевским (1971).

Кратко остановимся на содержании книги «Автор — образ — читатель».

В главе «Сюжет и фабула» обосновывается разграничение этих понятий. В сюжетном плане рассматривается действительность и ее отражение в литературном произведении. Знание сюжета позволяет читателю мотивировать поведение персонажей, а знание фабулы — оценить мастерство писателя и рассмотреть некоторые стороны творчества читателя художественной литературы.

В главе «От живого созерцания к абстрактному мышлению» говорится о практике читателей художественной литературы, об остроте сюжета и занимательности фабулы — факторах, определяющих потребительскую ценность литературного произведения для огромного большинства читателей. Здесь же на примерах поясняется, почему литературное произведение с «бедным» сюжетом и простой фабулой может быть значительным по содержанию, а иное «событийное» произведение с хитроумной фабулой — второстепенным в идейном, познавательном, художественном отношениях.

Глава «Персонаж: „спиралевидность“ его мысли и действия. Образ „спиралевидный“ и „прямолинейный“» очень важна для практики чтения художественной литературы, потому что она заставляет следить за психической динамикой персонажа. Термин «спиралевидность» имеет условное значение, за ним скрыта мысль, призывающая читателя художественной литературы к большой работе, к воспитанию наблюдательности, повышению психологической грамотности, что позволяет видеть многогранность внутреннего мира персонажа.

Последующие главы («Автор — образ — читатель» и «Проблема объективации действительности и творчество читателя») рассматривают процесс создания художественного образа писателем и восприятия образа читателем. Персонаж должен действовать в соответствии с его внутренней природой, индивидуальной направленностью и социальной обусловленностью. Задача писателя — правильно отразить действительность, создать другое лицо, т. е. отделить свой персонаж от себя. Задача читателя — не только увидеть изображенную в литературном произведении действительность, но и представить то, что писатель мог, но не захотел сказать. Между творчеством писателя и творчеством читателя существует тесная неразрывная связь. Обращается внимание на недопустимость приписывания писателю взглядов созданных им персонажей в тех случаях, когда последние объективированы.

В главах «Процесс объективации действительности и автор», «Образы положительные и отрицательные» рассмотрен важный вопрос о соотношении объективного и субъективного в творчестве писателя, говорится о тенденции писателя (которая должна быть скрыта за системой художественных образов) и о творчестве читателя при восприятии им образов положительных и отрицательных.

В главе «Структура образа», одной из центральных в работе, обоснованы критерии, которым должен удовлетворять полноценный в художественном отношении образ. Только образ, представляющий собой синтез *единичного, особенного и всеобщего*, обладает полной и художественной значимостью и способен эмоционально воздействовать на читателя. Введенная А. М. Левидовым категория «особенного» обуславливает связь художественного образа с реальной жизнью, фактами действительности, обстоятельствами, социальной средой, с эпохой, придает ему историчность.

В главе «Типичный характер в типичных обстоятельствах» уточнено понятие «типичный характер». Оригинальной частью главы является разработанная А. М. Левидовым структура типичного обстоятельства. Типичность обстоятельства — его «всеобщее», т. е. абстрактное. Понимание этого важно для оценки комедии, сатиры, роли фантазии в литературном творчестве.

В главе «Ситуация. Вариантность персонажей» говорится о значении ситуации, выявляющей многогранный характер персонажа, его внутренний мир, вскрывавший то, что было в глубине его психики. На то или иное воздействие персонажи реагируют по-разному, в зависимости от индивидуальности каждого. Здесь выявляется вариантность персонажей, одним из видов которой является контрастность.

В главе «Творчество писателя и творчество читателя» обращается внимание на то факт, что писатель должен не только устранять ненужный дидактизм, но и уметь сказать многое а немногих словах. Этим принципом ему необходимо руководствоваться в изображении своих персонажей. Опора на творчество читателя позволяет писателю быть экономным. Тем самым предоставляется простор творческой фантазии читателя.

В главе «Чтение и перечитывание» раскрываются значение перечитывания, особенности возрастного восприятия литературного произведения, роль в этом жизненного опыта и эрудиции читателя. Рассмотрены предпосылки идейного и эмоционального воздействия литературного произведения.

Своеобразна авторская манера повествования. А. М. Левидов широко использует высказывания представителей культуры прошлого и настоящего по тому или иному затронутому им вопросу. Во всех этих высказываниях, в последовательности их расположения, в плавных переходах от одной мысли к другой, в тончайших нюансах хода мысли незримо присутствует сам автор — замечательный художник-мыслитель.

Книга «Автор — образ — читатель» содействует развитию эстетического вкуса читателя, прививает навыки самостоятельной критической оценки художественных произведений, что особенно актуально в свете постановления ЦК КПСС о литературно-художественной критике. Содержание книги, имеющей отчетливо выраженный психолого-педагогический характер, подпадает под научное направление спекуляции творчества и восприятия художественных произведений.

По подходу к материалу книга «Автор — образ — читатель» методологически, методика чтения художественной литературы изложена А. М. Левидовым с большим педагогическим тактом: автор ничего не навязывает читателю, читатель сам решает, какой методический вывод надлежит сделать.

Монография написана простым, ясным, живым языком. Это книга не новых фактов, а новых мыслей и новых связей. Она глубока по мысли; ее чтение требует медленного темпа и вдумчивости.

В заключение должен отметить большую квалифицированную работу, проведенную самим автором Виктором Александровичем Левидовым при подготовке книги к печати.

Засл. деятель науки РСФСР,  
чл.-кор. АПН СССР, проф. В. Н. Мясичев

### *Сквозь призму художественного образа*

Пробуждение и развитие в человеке художника — задача огромной общественной важности.

Практика формирования художественного восприятия, построенная на извлечении из произведения чаще всего общих идей, не соответствует образной природе искусства, не способствует пониманию ее эстетической сущности, а следовательно, мало содействует духовному обогащению человека. Проведенные в последние годы социологические исследования в области восприятия искусства и чтения, дискуссии на страницах периодической печати о преподавании литературы в школе говорят о неблагополучии в этом важном деле. Научно обоснованная система литературно-эстетического воспитания должна исходить из самой природы предмета и быть направлена на усиление социальной функции художественного произведения — в этом залог ее действительности. Для коренной методической перестройки нужна теоретическая база.

Имеющиеся работы по вопросу о том, как читать художественную литературу, смотреть картину, спектакль, кино, слушать музыку, при всей своей ценности касаются лишь отдельных сторон восприятия и не дают методологических основ решения проблемы в целом. Исследования в области психологии художественного творчества или психологии восприятия художественных произведений рассматривают творческую деятельность писателя и читателя, художника и зрителя, музыканта и слушателя изолированно друг от друга. Научной основой эстетического воспитания средствами искусства может стать пособие, устанавливающее взаимосвязь творческой деятельности писателя и читателя (в широком плане — художника и реципиента) с общих позиций психологии творчества и культуры восприятия и на этом «стыке» выявляющее подходы к решению задачи учить «читать» художественную литературу, учить воспринимать искусство.

Таким пособием является книга А. М. Левидова «Автор — образ — читатель» — извлечение из его фундаментального труда «Диалектический метод изучения литературного произведения (Руководство к чтению художественной литературы)»<sup>2</sup>. Это первая в истории науки работа, которая раскрывает с единых философских позиций закономерности творчества писателя (художника) и читателя (зрителя, слушателя) и ставит целью повысить культуру восприятия худо-

<sup>1</sup> После смерти ответственного редактора книги «Автор — образ — читатель» чл.-кор. АПН СССР В. Н. Мясичева редактирование было продолжено и закончено зав. кафедрой марксистско-ленинской этики и эстетики ЛГУ им. А. А. Жданова д-ром филос. наук проф. В. Г. Ивановым совместно с ученицей А. М. Левидова канд. пед. наук доц. ЛГИК им. Н. К. Крупской И. И. Тихомировой.

<sup>2</sup> См. о нем: Тихомирова И. Груд всей жизни. Предисловие к статье А. М. Левидова «От непосредственного восприятия литературного произведения к глубокому пониманию прочитанного». — Библиотеки СССР, 1972, вып. 55, с. 13—15.

жественных произведений, помочь читателю от непосредственного впечатления перейти к глубокому пониманию прочитанного.<sup>3</sup>

«Автор — образ — читатель», — пишет А. М. Левидов, — единая система, в центре которой находится художественный образ — важнейшая промежуточная «инстанция» в общении читателя с автором, когда он читает, автора с читателем, когда он творит. Именно здесь — в художественном образе — сближаются, взаимодействуют, сливаются, переплетаются, пересекаются их творческие пути» (с. 306).

Ступенью к такому познанию книги — познание становится эстетической категорией, поскольку оно осуществляется *сквозь призму художественного образа*. Именно в таком познании идет речь в монографии А. М. Левидова. И она сама несет в познавательный и эстетический заряд.

В книге, философской в своей основе, автора занимает в первую очередь не специальная разработка теоретических проблем искусства (хотя вклад его в эту область значителен), а непосредственное применение философии, ее практическое использование с целью повышения уровня восприятия произведений искусства.

При определении идейной и художественной ценности литературного произведения автор исходит из положений марксистско-ленинской диалектики. Это «зеркало» проявляется в самом подходе к художественному тексту, в трактовке ситуаций, в объяснении поведения персонажей, в раскрытии тысяч мелочей, случайностей, всего того, что дано в системе образов, что глубоко лежит под поворотом «завязаний», что показано в зарождении, развитии, завершении.

В отличие от подавляющего большинства работ, посвященных вопросам искусства, А. М. Левидов в своей книге не столько говорит об искусстве, сколько «показывает» само искусство, сами художественные образы, саму живую ткань произведений; не столько говорит о восприятии, сколько формирует, направляет, организует его на философской основе.

Обращая внимание на эту особенность книги, уместно привести высказывание В. В. Стасова в письме к Л. Н. Толстому от 12 августа 1897 г.: «Сколько раз мне приходится и приходится (чуть не всякий день) встречать, которые превратно, прелесть, верно... рассуждают об искусстве, его правах и обязанностях, хвалят, что в нем хорошо и порицают с негодованием, что в нем дурно... На картинке — это читается только подступит к картине или статуе, и все мигнуто превращается в нечто совершенно другое... А все отчего? Оттого, что там дело шло об «ображениях общих, спекулятивных, отвлеченных, а теперь, перед живой, определенной картинкой, сопоставляющей особый, в своих исключительных рамках отвлеченный организм, — не угодно ли говорить и высказывать не общее, а частное, не то, что за сотни тысяч вещей отвечает, а что вот к этому одному относится? Это совсем другая статья... Тут большинство сейчас — нас...»<sup>4</sup>

Начиная пути постижения того, «что вот к этому одному относится», т. е. конкретного, «автор и стремится, пользуясь методом марксизма-ленинизма,

<sup>3</sup> Степада синтетичность работы: по методу — книга философская, по тому пониманию, какое автор уделяет изучению психологии творчества писателя и творчества читателя, — психологическая, по подходу к художественному произведению — искусствоведческая, по основному использованному иллюстративному материалу — литературоведческая, по задачам, какие автор ставит, — педагогическая.

<sup>4</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878—1906. Л., 1929, с. 192—193.

в частности широко используя замечательные „Философские тетради“ В. И. Ленина, рассмотреть основные законы словесного искусства, «а в значительной степени искусства вообще, как особого, специфического, в отличие от научного способа познания действительности».<sup>5</sup>

О каких бы сторонах художественного произведения ни шел разговор на страницах книги, каких бы закономерностей искусства автор ни касался, художественный образ вместе с той конкретностью, которая с ним связана, всегда перед глазами читателя. В самом движении от «живого созерцания» конкретного к «глубинам глубин» абстрактного мышления А. М. Левидов видит ключ к пониманию силы воздействия художественного произведения на читателя: познание абстрактное при возвращении к конкретному обогащает восприятие последнего, создает прочную связь абстрактного мышления с «живым созерцанием».

Развивая мысль о художественном образе как фокусе творчества писателя и читателя, автор особое внимание сосредоточивает на отправном пункте этого творчества — динамике психики персонажа, смене его мыслей и чувств, его действиях под влиянием различных факторов, в зависимости от тех или иных обстоятельств. Писатель это движение изображает, читатель воспринимает.

«Чем тоньше диалектическое образное мышление писателя, актера, читателя (зрителя, слушателя), — утверждает А. М. Левидов, — тем уловимее малейшие оттенки движения психики персонажа, тем проникновеннее понимается психология персонажа, тем яснее становятся мотивы поведения, тем легче добраться до подтекста, тем богаче по содержанию действие человека (персонажа) в его индивидуальной направленности и социальной обусловленности; тем сложнее представляются умственному взору противоречивые человеческие взаимоотношения, тем глубже мысли читателя, сильнее его эмоции» (с. 41).

Стремление углубленно рассматривать вопросы психологической характеристики персонажей вытекает из марксистского понимания многосторонности человеческого характера. В этой связи автор использует термин «спиралевидность» (мысли и действия персонажа) в качестве антонима слова «прямолинейность». «Понятие „спиралевидность“ (кривая, зигзаг, изгиб), — пишет А. М. Левидов, — мы используем в широком плане; это для нас условный термин, к которому мы прибегаем, чтобы дать наглядное представление о характере движения, подчеркнуть наступление мгновения, когда в движении возникает нечто новое, какой-то другой оттенок, — то, чего не было в предшествующий момент; „спиралевидность“ указывает на изменение, на различие, на развитие, на переход к чему-то иному» (с. 42).

Следует отметить, что А. М. Левидов упорно искал термин, достаточно емкий, чтобы охарактеризовать диалектическую сложность, внутреннюю неисчерпаемость художественных образов, созданных великими писателями-классиками русской и мировой литературы. О самом термине «спиралевидность» вероятно можно было бы спорить, но нельзя отбросить объективно существующую закономерность, скрытую за ним. Понятие «спиралевидность», напоминая о спиралевидном и бесконечном пути человеческого познания, организует мысль, показывает, как надо воспринимать личность персонажа со всеми противоречиями человеческого характера. Неисчерпаемость подлинно художественного образа, его

<sup>5</sup> Из отзыва акад. АПН СССР Д. Д. Благого от 13 июля 1962 г.

новое и новое прочтение последующими поколениями стремился подчеркнуть автор, противопоставляя такой художественный образ статичному, плоскостному, бедному и неперывающему себя.

Подход к художественному образу как к центру связи писателя и читателя определял конструктивную особенность книги — богатство примеров. Мастерски подобранные отрывки из литературных произведений, подкрепляющие концепцию автора и являющиеся органической частью его работы, составляют особую ценность труда А. М. Левидова, придают его работе убедительность, неопровержимость, неповторимое своеобразие.<sup>6</sup>

Связывая частное с общим, конкретное (слова и действия персонажей) с абстрактным (с закономерностями социальной действительности и психики людей), А. М. Левидов освещает материал так, что сам материал рождает эстетическое переживание. «Я говорю о том, что меня, как читателя художественной литературы, волнует, что будит мою мысль, что вызывает художественное наслаждение. И всем этим я хочу заразить читателя моей книги», — писал автор 6 сентября 1960 г. акад. Тодору Павлову.<sup>7</sup>

Обилие примеров сочетается в книге с большим количеством высказываний выдающихся представителей культуры прошлого и настоящего. При этом количество авторского текста уступает цитированному материалу.<sup>8</sup> Такой прием — следствие методических установок автора, стремления отучить читателя от верхозаглядства, дать больше фактов из творческого опыта классиков русского и мирового искусства.

Показывая художественное произведение глазами талантливых читателей (писателей, критиков, живописцев, актеров, режиссеров), А. М. Левидов словно драгоценный камень «поворачивает» со школьных лет знакомое произведение так, что каждый «поворот» открывает новую грань, новые глубины. Сопоставление того, как талант талантливо прочитывает созданное другим талантом, увлекает и заражает. При этом звучит голос и самого автора; он ненавязчиво раскрывает свою позицию, свое видение произведения, свой способ «вчитывания» и делится всем богатством своего опыта читателя — эмоциональной зоркостью, эстетической чувствительностью, исторической точностью, умудренностью жизнью, принципиальной гражданской позицией.

<sup>6</sup> Заметим, что «мастерство примера» автора особенно оценил, рекомендуя основной труд А. М. Левидова к печати, акад. АПН СССР Б. М. Теплов в рецензии от 19 июля 1961 г., данной по поручению РИС АПН.

<sup>7</sup> Тодор Павлов, бывший тогда президентом Болгарской академии наук, в письме к А. М. Левидову от 31 декабря 1959 г., хранящемся в архиве автора книги, отмечал ценность его работы.

<sup>8</sup> Книга, в которой преобладает цитированный материал, достаточно распространена, и ценность многих из них бесспорна. Назовем, например, «Опыт» М. Монтеня, «Мастерство Некрасова» К. Чуковского, «Пушкин в жизни» В. Вересаева. В данном случае, говоря словами акад. Н. М. Жаворонкова, «автор как бы угодливается дирижеру, объединяющему разнообразных людей в единый ансамбль, так что создается впечатление, будто привлеченные высказывания предназначались именно для данной цели — читатель чувствует себя как бы среди мыслителей и исследователей, ощущая своеобразный «эффект присутствия» в среде выдающихся людей, делящихся своими мыслями» (Жаворонков Н. М. [Предисл. к кн.:] Реферат Е. И. О профессии исследователя в точных науках. М., 1966, с. 5).

В собственном тексте А. М. Левидов краток, ясен и точен. Вместе с тем он пишет «необычно вдумчиво и проникновенно».<sup>9</sup>

Вот почему при всей кажущейся на первый взгляд доступности книга А. М. Левидова требует от читателя глубокого продумывания. Принцип творческой связи писателя с читателем определяет в известной мере и взаимоотношения автора данной книги и ее читателя. Как в подлинно художественном произведении мысли автора скрыты за системой художественных образов, что обеспечивает простор для творчества читателя, так и здесь А. М. Левидов, воздействуя мастерством примера, приводя высказывания выдающихся представителей культуры прошлого и настоящего, будит в читателе активную самостоятельную творческую мысль. В результате читатель вместе с автором — по не его указке — приходит к определенным теоретическим выводам; тем самым органично формируется его диалектическое мышление, идейно-нравственная убежденность, эстетическая позиция.

Мы не случайно остановились на своеобразии исследования. Способ изложения научного материала в нем имеет принципиальное педагогическое значение и в этом плане может служить методическим образцом решения задачи учить «читать» художественную литературу, учить воспринимать искусство. Чтобы научить читать, замечал А. М. Левидов в письме к Тодору Павлову от 19 октября 1960 г., надо «погрузить читателя в „стихию“ художественных образов, чтобы, сроднившись искусством, он увидел в нем организацию, систему, чтобы он научился идейно и эмоционально к нему подойти». Показ образцов творческого чтения создает соответствующую предпосылку для активизации восприятия читателя.

Предложенный автором методический путь, основанный на марксистско-ленинской методологии, исходит из понимания общих законов художественного творчества и указывает направление для разработки всеобъемлющей системы эстетического воспитания средствами искусства, открывает ясные перспективы практического решения важнейшей педагогической задачи сегодняшнего дня.

В коротком предисловии нельзя охватить все богатство и многогранность<sup>10</sup> книги А. М. Левидова. Каждый найдет в ней свое. Начинаящий читатель сможет опереться на опыт умного и тонкого ценителя искусства, а человек, уже достигший высокой культуры чтения, получит удовольствие, услышав мнение о художественном произведении самих творцов искусства, побеседовав с автором, ощутит радость от общности позиции и от возможности о чем-то поспорить.

Убежденность автора в том, что в принципе каждый человек может стать талантливым читателем, в полной мере отвечает положенно марксизма-ленинизма о возможности всестороннего развития личности в социалистическом обществе.

Проф. В. Г. Иванов, доц. И. И. Тихомирова

<sup>9</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Письмо к А. М. Левидову от 3 янв. 1938 г. — Театр, 1968, № 10, с. 63.

<sup>10</sup> Представление о многогранности работы дает ее справочный аппарат — составленные автором указатели имен, художественных произведений и литературных персонажей.

## Предисловие ко 2-му изданию

### *Секрет успеха*

Книга А. М. Левидова «Автор — образ — читатель» вышла первым изданием в 1977 г., спустя 9 лет после смерти автора, и в короткий срок не только разошлась, но и вызвала многочисленные отклики в газетах, журналах, выступлениях деятелей педагогики и литературоведения, библиотечных работников и читателей разных профессий<sup>1</sup>. На Республиканском смотре-конкурсе вузовских изданий в 1979 году книга отмечена Почетной грамотой Министерства высшего и среднего специального образования РСФСР, Республиканского комитета профсоюза работников просвещения, высшей школы и научных учреждений РСФСР.

Чем определяется интерес к работе, которая была подготовлена автором к публикации без малого 20 лет назад, а ее замысел и основная концепция сформулированы значительно раньше — в 30-е годы? Почему книга, на которой лежит печать определенного времени, продолжает оставаться столь актуальной и интересной для широкого читателя, а во многих аспектах — и для специалиста?<sup>2</sup>

Ответ на эти вопросы в какой-то степени уже прозвучал в предисловиях к ее первому изданию. А еще раньше он был дан в отзыве члена КПСС с 1896 г. проф. Ф. Н. Петрова, рецензировавшего в 1965 г. по просьбе Е. Д. Стасовой основную рукопись автора: «Труд А. М. Левидова является первым в мире марксистским руководством к чтению художественной литературы».

Вот «секрет», который раскрыл сам автор, когда писал: «Цель настоящей работы — повысить культуру чтения художественной литературы». С этой просветительской, культурно-воспитательной точки зрения, опираясь на марксистско-ленинскую методологию, А. М. Левидов развивает незаслуженно ныне забытые традиции В. Острогорского и Н. Рубакина, традиции доверительного разговора

<sup>1</sup> См., например: Горелов Анат. Чтение — творчество. — Лит. газ., 1981, 11 марта.

<sup>2</sup> После выхода книги опубликованы: первая глава основного труда «Наука и искусство (художественная литература) как формы отражения действительности» в сокращенном виде под названием «Что такое „песня“ автора?» — Литературная учеба, 1979, № 5, с. 156—167; «О трагедии Самсона Вырина» (из главы «Взаимосвязь, взаимозависимость, взаимосцепление в литературном произведении») и «О чтении между строк» (из главы «Толкование куска»). — Библиотекарь, 1980, № 7, с. 24—26; см. также: Чапыгина И. Научный подвиг. — Там же, № 4, с. 54—55.



с читателем, «размышлений вслух» о неисчерпаемых ценностях художественной литературы, скрытых от читающего «для отдыха» и «для развлечения».

Полнее того, обращение к массовому читателю и к тем, кто «закладывает» основы читательской культуры — школьному учителю литературы и библиотекаря, — оказывается в современных условиях весьма актуальным.

Общезвестно, что и условиях развертывания НТР, массового характера технических профессий предметам гуманитарного цикла пришлось «потесниться» даже в средней школе, не говоря уже о ПТУ, среднетехнических и высших технических учебных заведениях. Для неспециалиста, человека, занимающегося самообразованием в области гуманитарных наук, книга А. М. Левидова становится той необходимой ступенькой, благодаря которой он сможет открыть для себя мир искусства.<sup>3</sup> «Автор — образ — читатель» станет надежным спутником и умным наставником, следующим в своих рекомендациях одному принципу: пробудить и укрепить интерес к самостоятельному чтению художественной литературы. Только в этом случае «то, что человек заимствует у других, будет преобразовано и переплавлено им самим, чтобы стать его собственным творением, то есть собственным его суждением».<sup>4</sup>

Пробуждая самостоятельность мысли, обогащая ум и чувства читателя, книга А. М. Левидова способствует формированию активной жизненной позиции советского человека. В этом и заключена ее непреходящая ценность.

Проф. В. Г. Иванов

## От автора

Цель настоящей работы — повысить культуру чтения художественной литературы. Проблема «как читать художественную литературу» только *кажется* простой. Литература — это судьбы людей, это сложность человеческих взаимоотношений, это действительность с ее противоречиями, это тонкость и глубина психологии персонажей, это творчество писателя, требующее ответного творчества читателя.

Толкование текста в книге дано на образцах, взятых преимущественно из русской классической литературы. При этом я шел не «по писателям» и не «по произведениям», а по «определенным принципам познания».

В решении поставленной задачи ведущую роль сыграли марксистско-ленинская диалектическая мысль, труды наших великих критиков, творческий опыт работников театра и других деятелей русской культуры.

Сами идеи книги потребовали большого иллюстративного материала. Но поскольку различные виды искусства не разделены непроходимой пропастью и имеют общие закономерности восприятия, постольку я не мог ограничиться только литературными примерами, хотя их и большинство. Весь цитируемый материал делится на четыре рода.

1. Основополагающие высказывания классиков марксизма-ленинизма по вопросам эстетиологии, помогающие установить эстетические критерии оценки произведений искусства.

2. Суждения деятелей искусства о человеке, его психологии и поведении; их суждения о принципах воплощения действительности в искусстве. Суждение *одного* может быть ошибочным; суждения *немногих* авторитетов, совпадающие по смыслу, заставляют задуматься о законах искусства; суждения *многих* деятелей искусства, блистательно проявивших свое творчество в различных областях (художественной литературе, изобразительном искусстве, театре, киноискусстве, музыке), при сопоставлении высказываний по тому или иному вопросу, а также общность их принципиальных позиций, позволяют подойти к более глубокому пониманию законов искусства.

3. Высказывания писателя, читателя, критика, живописца, скульптора, режиссера, актера *о своем опыте работы над образом* — его понимании, истолковании, восприятии. Это ценнейший фактический материал. У мастеров искусства полезно учиться каждому, особенно тому, кто хочет стать руководителем педагогического процесса в сфере искусства.

4. Отрывки из художественных произведений. Их назначение — установить и укрепить тесную связь конкретную с абстрактным, помочь усвоению теоретических положений, выдвигаемых автором. Это будет содействовать более полноценной практике творческого чтения художественной литературы.

К сведению читателя: шрифтовые выделения (курсив, разрядка), принадлежащие автору цитируемого текста, не оговариваются; всюду, где возможно, указаны названия статей, глав, частей цитируемых произведений, чтобы читатель мог обратиться к контексту, если в его распоряжении находится другое издание.

<sup>3</sup> См. о работе А. М. Левидова и о нем: Регина Л. Ключ к радости. — Аврора, 1982, № 9, с. 94—110.

<sup>4</sup> Монтень М. Опыты в 3-х кн. М., Л., 1954, кн. I, с. 196.

## СЮЖЕТ И ФАБУЛА

Богатство духовного мира, гармоничное развитие личности, высокая культура тесно связаны с умением читать художественную литературу, умением воспринимать искусство, классику. Предпосылка к духовному обогащению читателя создается только тогда, когда талантливое, а тем более великое, художественное произведение будет жить в сознании читателя, когда читатель научится думать над ним, чувствовать его, вновь и вновь обращаться к нему.

Читать художественную литературу можно по-разному. Огромное большинство читателей задерживаются на первой, низшей стадии читательского восприятия — стадии *от фабулы к сюжету*.

Разграничение понятий «сюжет» и «фабула» имеет большое значение как в педагогическом отношении, так и для практики читателя художественной литературы.

**С ю ж е т** (лат. *sub* 'под'; *jacere* 'бросать') — нечто «подброшенное», если буквально перевести значение частей, из которых состоит это слово. В самом деле, сюжеты литературным произведениям дает жизнь, она бесконечно «подбрасывает» писателям факты — события, происшествия, эпизоды, «явления», на основе которых затем пишется поэма, пьеса, роман, повесть, рассказ, стихотворение.

Отрывок из воспоминаний Н. Д. Телешова об одной из встреч с А. П. Чеховым наглядно показывает это «подбрасывание» действительностью сюжетов для литературных произведений:

«Сели за стол, покрытый серой, непросохшей с вечера скатертью. Подали нам чаю с лимоном и пузатый чайник с кипятком. Но от нарезанных кружочков лимона сильно припахивало луком.

— Превосходно! — ликовал Антон Павлович. — А вы вот жалуетесь, что сюжетов мало. Да разве это не сюжет? Тут на целый рассказ материала...

— А вот это разве не сюжет? — указал он в окошко на улицу, где стало уже светать. — Вон, смотрите: идет монах с книжкой собирать на колокол... Разве не чувствуете, как сама завязывается

хорошая тема?.. Тут есть что-то трагическое — в черном монахе на бледном рассвете...»<sup>1</sup>

Реальный факт неизбежно трансформируется в процессе художественного творчества. Поэтому и сюжет раздваивается: одним «концом» он упирается в действительность, другим — в литературное произведение. Следовательно, надо различать сюжет *первичный*, сюжет-источник — то, что произошло в реальной действительности, и сюжет *вторичный*, производный — сюжет произведения.

Например, Отечественная война 1812 г. — первичный сюжет для ряда произведений, каждое из которых имеет свой (вторичный) сюжет («Волк на псарне» И. Крылова, «Бородино» М. Лермонтова, «Война и мир» Л. Толстого). Революция, гражданская война, героика социалистического строительства, жизнь Ленина, Великая Отечественная война — первичные сюжеты<sup>2</sup>, послужившие источником для вторичных сюжетов многочисленных произведений советских писателей.

Вот как этот переходный момент (от сюжета первичного к сюжету вторичному) изображает Чехов:

Тригорин: Хорошо у вас тут! (*Увидев чайку*). А это что? Нина. Чайка. Константин Гаврилыч убил.

Тригорин. Красивая птица. Право, не хочется уезжать. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась (*Записывает в книжку*).

Нина. Что это вы пишете?

Тригорин. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*Пряча книжку*). Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.<sup>3</sup>

В сюжете вторичном обычно используется лишь часть сюжета первичного — событие, эпизод, ситуация. Ко вторичному сюжету, органически сливаясь с ним, прибавляется творчески переработанный художником действительный факт, находящийся в реальной жизни совсем в другой связи. В 1872 г. на станции Ясенки бросился под поезд Пирогова. Эта смерть навела Толстого на мысль о трагической развязке романа «Анна Каренина».<sup>4</sup> В результате один вторичный сюжет становится сплавом нескольких первичных сюжетов.

<sup>1</sup> Телешов Н. Избр. соч. в 3-х т. М., 1956, т. 3, с. 77—78.

<sup>2</sup> Внутреннюю связь между первичными сюжетами мы называем темой (понятие более широкое, более общее). Например, борьба русского народа с иноземными захватчиками — тема, объединяющая целый ряд первичных сюжетов, в котором Отечественная война 1812 г. занимает свое законное место. Эта тема позволяет объединить, скажем, «Полтаву» Пушкина и «Бородино» Лермонтова: первичные сюжеты в них различны, но тема одна.

<sup>3</sup> Чехов А. П. Чайка, д. 2. — Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. М., 1944—1951, т. 11, с. 168.

<sup>4</sup> См.: Литературное наследство, т. 69, Лев Толстой, кн. 2. М., 1961, с. 494.

Иногда первичный сюжет используется писателем без особых изменений. Примером тому может служить рассказ А. Ф. Кони<sup>5</sup> и то, что из него сделал Н. А. Некрасов, написав «Про холопа примерного — Якова верного».<sup>6</sup>

Сюжет произведения в свою очередь может состоять из одного или нескольких «малых» сюжетов, каждый из которых является частью целого. Назовем «Повесть о капитане Копейкине», включенную в 1-й том «Мертвых душ»; историю Мари, рассказанную князем Мышкиным, — трагедия в трагедии, «сюжет в сюжете» романа Достоевского «Идиот» (ч. I, гл. VI); историю своей жизни, рассказанную Иваном Аржановым Давыдову, тоже «сюжет в сюжете» «Поднятой целины» Шолохова (кн. II, гл. 5). В «Короле Лире» Шекспира две самостоятельные (хотя и связанные друг с другом) сюжетные линии: Лир — Гонерилья — Регана — Корделия и Глостер — Эдмунд — Эдгар. Читатель «Дон Кихота» знает, что этот великий роман Сервантеса богат вставными новеллами, каждая из которых представляет исторический, психологический, художественный интерес.

Вторичный сюжет в свою очередь может служить источником третичного сюжета. Например, сюжет оперы Чайковского «Пиковая дама» основан на сюжете повести Пушкина. Разница есть — и значительная!

Если сюжеты литературных произведений писателям «подбрасывает» жизнь, ибо источником любого сюжета (близким или далеким) всегда будет та или иная жизненная ситуация, то читатели проделывают обратный путь: от литературного произведения к действительности. Когда речь идет о подлинно художественном создании писателя, «читатели видят в его лицах живые образы, а не призраки, радуются их радостями, страдают их страданиями, думают, рассуждают и спорят между собою о их значении, их судьбе, как будто дело идет о людях, действительно существовавших и знакомых им».<sup>7</sup>

Художественное произведение живет в сознании человека; все, о чем говорится в романе, повести, рассказе, пьесе, становится для него *инобытием* действительности; он верит, что все это «произошло на самом деле». Герцен вспоминает: «Шиллер остался нашим любимцем; лица его драм были для нас существующие личности, мы их разбирали, любили и ненавидели не как поэтические произведения, а как живых людей».<sup>8</sup>

К читателям, для которых мир, созданный творческим вообра-

<sup>5</sup> См.: Кони А. Ф. Воспоминания о писателях. Л., 1965, с. 123—125.

<sup>6</sup> См.: Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо, ч. 4, гл. 1. О соотношении первичного и вторичного сюжетов подробнее см.: Д о б и н Е. Жизненный материал и художественный сюжет. М., 1958.

<sup>7</sup> Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 4, с. 219.

<sup>8</sup> Герцен А. И. Былое и думы, ч. 1, гл. 4. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1966, т. 8, с. 84.

жением автора, был столь же реален, как мир действительный, принадлежал В. М. Гаршину: «...настоящим властителем его (Гаршина. — А. Л.) дум был Лев Толстой. Его произведения были для него настольною книгой, несравненным образцом художественного творчества. Человеческая жизнь, изображенная в романах Толстого, была для него как бы еще более реальной, еще более действительной, чем настоящая жизнь... Говоря о каком-нибудь общественном явлении или о душевной жизни человека, он ссылается на примеры из романов Толстого как на нечто вполне реальное, как на неоспоримые аргументы... О героях и разных событиях из романов Толстого он часто в разговоре упоминал таким тоном, как будто это был не вымысел, а действительные люди, истинные происшествия».<sup>9</sup>

К таким читателям принадлежал и Горький. Вот как говорил он о «великанах литературы»: «...они писали пластически, слова у них — точно глина, из которой они богоподобно лепили фигуры и образы людей, живые до обмана, до того, что, когда читаешь их книги, то кажется: все герои, волшебю одухотворенные силою слов, окружают тебя, физически соприкасаясь с тобою, ты до боли остро чувствуешь их страдания, смеешься с ними и плачешь, ненавидишь их и любишь, тебе слышны их голоса, виден блеск радости и влажный туман скорби в их глазах, ты живешь с ними жизнью дружески сострадающего или враждебно отталкиваешь их от себя...»<sup>10</sup> Сравните реакцию Чехова-читателя: «Боже мой! Что за роскошь „Отцы и дети“! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него».<sup>11</sup>

Здесь автор настоящей работы должен сделать личное признание. Когда я, первый раз окончив чтение романа Гончарова «Обломов», вместе с Захаром мысленно подошел к могиле Ильи Ильича, меня охватило странное ощущение: словно я стою у могилы близкого, родного мне человека, жизнь которого я знаю очень хорошо. Знаю так хорошо, как не знаю жизни многих моих родных, друзей и знакомых. И это ощущение, возникшее в дни далекой юности, не изгладилось до сих пор...

Так расширяются наши представления о мире, обогащаются и углубляются наше восприятие действительности. К тому, что мы знаем о действительности на основе своего жизненного опыта или научных трудов, художественные произведения «подбрасывают» нам вторую действительность, ее инобытие. Следовательно, термин «сюжет» — в смысле «подбрасывания» — получает дополнительное обоснование.

<sup>9</sup> Фаусек В. Памяти Всеволода Михайловича Гаршина. — В кн.: Памяти В. М. Гаршина. СПб., 1889, с. 100.

<sup>10</sup> Горький М. Н. С. Лесков. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 24, с. 235—236.

<sup>11</sup> Чехов А. П. Письмо к А. С. Суворину от 24 февр. 1893 г. — Полн. собр. соч. и писем, т. 16, с. 31—32.

**Фабула** (лат. *fabula* 'рассказ'). В жизни происходят (одновременно или в какой-то последовательности) многие события, и в них участвуют иногда тысячи людей. Задача писателя заключается в том, чтобы в определенной очередности рассказать о событиях, фактах, поступках героев. Пока произведение не написано, речь может идти только о сюжете.<sup>12</sup> Вопрос о фабуле возникнет тогда, когда писатель непосредственно приступил к литературному творчеству.

Именно фабула характерна для литературного произведения и менее специфична для других видов искусства. Когда мы говорим о содержании какой-либо картины (например, «Не ждали» Репина) или скульптуры (например, «Лаокоон»), мы никогда не скажем фабула «Не ждали» или фабула «Лаокоона», а всегда только *сюжет* — сюжет «Не ждали», сюжет «Лаокоона». Сама природа изобразительного искусства такова, что содержанием произведений может быть только то, что разом охватывает глаз, что разом воспринимает сознание, что на ограниченном пространстве происходит одновременно. А. А. Федоров-Давыдов пишет о содержании картин «Не ждали» и «Иван Грозный и сын его Иван» Репина как о «вечно длящемся переходном мгновении».<sup>13</sup> То же самое мы можем сказать о любом произведении живописи или скульптуры.

Впрочем, если уточнить процесс восприятия, здесь есть своя последовательность. То, что живописец, используя все средства художественной изобразительности (свет, цвет, пространство), выделил, сразу обращает внимание зрителя; остальное включается в поле зрения постепенно, по мере изучения произведения.

Интересное сопоставление сделал Л. Мочалов: «Горючие вещества, скажем, уголь или порох, при сгорании могут выделить одинаковое количество калорий, однако уголь сгорает медленно, а порох значительно быстрее. И в живописи также можно говорить о двух типах воздействия художественного произведения на зрителя. Одно воздействие, более длительное, постепенное, основано на последовательном осознании эстетических качеств изображения. Другое, основанное на первом очень сильном впечатлении, на восприятии сразу».<sup>14</sup>

Если сюжет картины «Иван Грозный и сын его Иван» Репина воспринимается мгновенно, то глубина мысли и художественные достоинства «Над вечным покоем» Левитана раскрываются далеко не сразу.

Аналогичное явление наблюдается в литературе: разные произведения дают одинаковое количество умственных и эмоциональных «калорий», но одно «сгорает» сразу, а другое — гораздо медленнее.

<sup>12</sup> В «Чайке» Чехова Тригорин (д. II) и Сорин (д. IV) говорят о сюжете.

<sup>13</sup> Федоров-Давыдов А. А. Илья Ефимович Репин. М., 1961, с. 94.

<sup>14</sup> Мочалов Л. Художник, картина, зритель. Л., 1963, с. 116.

Когда сюжет драматичен, а фабула остра, то — при всех прочих равных условиях — такие произведения будут воздействовать скорее, чем, скажем, роман, изображающий будничной, повседневный ход жизни, если к тому же фабула почти отсутствует.

Если сюжет есть то, что «произошло на самом деле» (как бы ни был сюжет художественного произведения фантастичен), то фабула — «в какой последовательности узнал об этом читатель».

Иногда писатель в своем рассказе придерживается хронологической последовательности, и тогда фабула в известной мере растворяется в сюжете. Но и здесь (например, в автобиографических трилогиях Л. Толстого и М. Горького) писателю приходится пользоваться фабулой, а значит, в какой-то мере отступать от хронологической последовательности, поскольку по самой природе литературы он бессилён сразу дать представление (рассказать) о всей сложности изображаемой действительности. Очевидно, об одних персонажах и событиях будет рассказано раньше, о других — позже.

Искусство рассказывать — особое искусство, которое требует, чтобы по ходу повествования интерес читателя все время возрастал. Слабо выраженная фабула снижает интерес читателя, замысловатая — действует в обратном направлении. Обычно доминанту создает вопрос: «Что произошло на самом деле?» (т. е. каков сюжет), а интригующая фабула держит читателя в напряжении, заставляет его преодолевать различные препятствия, пока, наконец, он доберется (если доберется) до сути дела.

Самый простой сюжет можно представить в виде занимательной фабулы, когда интерес читателя поддерживается вплоть до самой последней страницы. Такова, например, конструкция рассказов Конан Дойля о приключениях Шерлока Холмса или неожиданные концы новелл О'Генри. В романах Дюма-отца, как правило, занимательны и фабула, и сюжет. Под занимательностью фабулы мы понимаем искусство рассказчика. У Конан Дойля и О'Генри самые события большею частью обыкновенны, но они рассказаны так, что кажутся необычайными. Читатель идет от страницы к странице, строит различные предположения и в конце убеждается, что попал впросак. Все оказалось иначе и проще.

Писатели в своем отношении к сюжетно-фабульной изобретательности не представляют единообразия. У Пушкина фабула сравнительно проста; он недолго нас «томит». Так мы, например, скоро узнаём, что француз Дефорж на самом деле не Дефорж, а Дубровский. В другом случае нам приходится проделать более длинный путь: только в последней главе первого тома «Мертвых душ» Гоголя становится известной причина, побудившая Чичикова заняться столь странным на первый взгляд предприятием. Замысловатая фабула, возбуждая творчество читателя, является предпосылкой к наилучшему восприятию сюжета. Гоголь, как мы ви-

дим, искусно отдалил сюжет от фабулы с целью усилить эмоциональное воздействие своего произведения.

Большие трудности возникают при чтении Ф. М. Достоевского. Он не делает решительно ничего, чтобы облегчить читателю задачу добраться от фабулы к сюжету. Он вводит его в самую гущу событий, все невероятно запутано и запутано настолько, что лишь после большого умственного напряжения можно осознать сюжет. Достоевский считается непревзойденным мастером фабулы. Авторам лучших детективных романов есть чему у него поучиться.

Писатель не только *не может* обо всем рассказать сразу, когда речь идет о многих событиях и лицах, и в силу этого вынужден прибегнуть к фабуле — последовательности в изложении событий, отнюдь не совпадающей с тем, как произошло в действительности, но иногда он и *не хочет* делать этого. Желание заинтересовать читателя его удивить, «запутать» и доминантой интереса усилить интенсивность процесса восприятия литературного произведения — один из мотивов, которым руководствуется автор в своем художественном творчестве.

В «Дубровском» Пушкин сначала удивляет читателя необыкновенными достоинствами никому не ведомого Дефоржа. И только потом читатель узнает, какими судьбами Дубровский превратился в Дефоржа. Пушкин в начале XI главы ссылается на то, что раньше он «не успел» об этом рассказать. Позвольте нам ему не поверить. Писатель вводит фабульность в изложение сюжета, конечно, исходя из определенного художественного замысла. Если бы было иначе, роман показался бы «пресным», мы лишились бы привходящих эмоций — догадок, недоумений, удивлений, предвзвешенный и т. д.

То же можно сказать о «Мертвых душах» Гоголя. Если бы автор в изложении сюжета строго придерживался хронологической последовательности, то из восприятия читателя выпал бы (или был бы ослаблен) чудеснейший момент изумления Манилова, когда он «услышал такие странные и необыкновенные вещи, каких еще никогда не слышали человеческие уши»: «Манилов выронил тут же чубук с трубочкой на пол, и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут». <sup>15</sup> Едва ли менее изумлен и читатель; реакции Манилова и читателя почти идентичны. И вот идет глава за главой, за Маниловым следует Коробочка, затем Ноздрев, Собакевич, Плюшкин... Предложение Чичикова, казалось, абсолютно бессмысленное, упорно повторяется, недоумение читателя все нарастает, но к чему, зачем все это делается — ответа нет.

Когда читатель заранее уже все знает, когда весь дальнейший ход событий ему доподлинно известен, эмоции снижаются, слабеет

интерес к литературному произведению. Вот почему то, что объяснение причины, столь противной здравому смыслу, — покупки мертвых душ — автор приберет к концу и самое обыкновенное сделал необыкновенным, нельзя не признать замечательным достижением писателя. Сюжетная (хронологическая) и фабульная последовательность в изложении событий «Мертвых душ» не совпадают, что, несомненно, повысило эмоциональный тонус восприятия произведения. Мастерская фабула долго еще способна давать художественное наслаждение, предоставляя читателю возможность в тысячу первый раз «узнавать» то, что ему давным-давно известно.

Чернышевский «начал повесть (роман «Что делать?» — А. Л.) эффектными сценами, вырванными из середины или конца ее, прикрыл их туманом». <sup>16</sup> Тут же, в «Предисловии», автор объясняет публике, почему он «употребил обыкновенную хитрость романистов», — прибегнул к фабульности, к *отступлению* от изложения событий в сюжетной (хронологической) последовательности: «...я должен был забросить тебе удочку с приманкой эффектности». Здесь не только соображения конспирации. Учитывая психологию массового читателя, Н. Г. Чернышевский — замечательный агитатор и пропагандист — сразу создает доминанту интереса; повышая *эмоциональный* тонус восприятия литературного произведения, он содействует усилению его *идейного* воздействия на читателя.

Аналогично поступил и М. А. Шолохов, подчиняя сюжет «Поднятой целины» требованию фабулы, на что обратил внимание исследователь его творчества Л. Якименко: «В начале романа события переставлены. Давыдов приехал раньше Половцева. О его приезде сообщает Островнов: „Говорят, нынче на-вечер приехал какой-то рабочий из района и будет всех сгонять в колхоз“. Попробуйте поменять местами первую и вторую главы. Естественная последовательность происходящего восстановится, но проиграет *сюжет*. И дело не только в занимательности и читательском интересе. Ослабеет драматическая пружина действия. Социально-исторический конфликт, положенный в основу романа, обнаружит с меньшей впечатляющей силой свое истинное содержание и смысл». <sup>17</sup> Итак, чтобы не проиграл *сюжет*, в действие была введена *фабула*.

Такой же прием повествования (сначала сообщение о факте, а потом раскрытие его содержания и значения) мы найдем и в «Тихом Доне». В конце 15-й главы седьмой части романа мы узнаем, что Григорий получил телеграмму, глубоко его поразившую. Случилось «большое несчастье», но что именно — не сказано. Читатель сжился с персонажами, тревожится, и, естественно, душа его настроилась на «сопереживание». Этого добивался и добился Шолохов, ибо все, что повышает эмоциональное воздействие

<sup>15</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. II. — Полн. собр. соч. в 14-ти т. М., 1940—1952, т. 6, с. 34.

<sup>16</sup> Чернышевский Н. Г. Что делать? — Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953, т. 9, с. 10.

<sup>17</sup> Якименко Л. Творчество М. А. Шолохова. М., 1970, с. 497.

произведения искусства, — ко благу. Окраска восприятия *последующего* зависит от характера содержания *предыдущего*. Писатель об этом знает и художественными средствами стремится влиять на психологию читателя.

На значимость несоответствия фабулы сюжету для обострения читательского восприятия обращает внимание Л. Д. Опульская, рассматривая начало «Воскресения» Л. Толстого: «Решив открыть повествование „сессией суда“, встречей Нехлюдова с арестанткой Масловой, Толстой, нарушая хронологическую последовательность развития событий, отнес рассказ об игре в горелки и пасхальной заутрене в последующие главы. Это нарушение хронологии дало тот художественный эффект, который был нужен автору и соответствовал основному идейному замыслу обличительного произведения, каким являлось „Воскресение“, начиная с первой редакции. Сцена суда своим мрачным колоритом окрашивает весь последующий рассказ. На восхитительные поэтические картины, рисующие чистую любовь Нехлюдова к Катюше, падают отблески другой, страшной картины, изображающей последствия эгоистической любви барина к девушке из простого народа».<sup>18</sup>

Нечто подобное нашел М. Минков в «Ромео и Джульетте» В. Шекспира: «...он предпослал трагедии пролог... В нем говорится, что влюбленные родились „под звездой злосчастной“, и предсказывается „весь ход любви их, смерти обреченной“. Таким образом создается, хотя и искусственно, ощущение неизбежной гибели героев, которое накладывает свой отпечаток на комедийные и на идиллические любовные сцены. Однако гораздо более важную роль, чем сознание роковой обреченности влюбленных, играет подчеркнутая в прологе длительная семейная вражда, конец которой кладет смерть героев...»<sup>19</sup>

Академик Л. Д. Ландау в беседе о кино отметил «незаурядную творческую изобретательность» Григория Чухрая — режиссера-постановщика фильма «Баллада о солдате»: «Уже в самом начале „Баллады о солдате“ мы узнаем, что герой погибнет. После этого на каждый шаг Алеши Скворцова мы смотрим уже другими глазами».<sup>20</sup> Здесь снова та же творческая мысль, то же несоответствие фабулы сюжету во имя более сильного, более сложного, более глубокого впечатления. Наше восприятие последующего лирического продолжения фильма отягощается горестным сознанием гибели его героя. Ощущение безоблачности происходящего сплетается с мыслью о жестокости войны, в своем течении

<sup>18</sup> Опульская Л. Д. Психологический анализ в романе «Воскресение». — В кн.: Толстой-художник. М., 1961, с. 318.

<sup>19</sup> Минков М. Проблема трагического в творчестве Шекспира и его современников. — В кн.: Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564—1964. Исследования и материалы. М., 1964, с. 139—140.

<sup>20</sup> Ландау Л. Д. Говоря откровенно. — Искусство кино, 1962, № 10, с. 107.

уничтожающей величайшую ценность на земле — юного, чистого, прекрасного, созданного для счастья человека.

Итак, желание автора заинтересовать читателя реализуется по-разному. В одних случаях *неизвестное*, точнее путь от неизвестного к известному, повышает эмоциональный тонус восприятия последующего; в других, наоборот, — *известное* создает дополнительный эмоциональный тон при восприятии последующего. Иногда автор идет по пути постепенного углубления психологической трактовки центрального персонажа. Такова, например, фабула романа Лермонтова «Герой нашего времени». Сначала мы узнаем о Печорине из рассказа о нем Максима Максимыча («Бэла»), во второй части («Максим Максимыч») мы видим его мельком, и только потом нам попадается «Журнал Печорина», в котором глубоко раскрываются мысли и чувства героя романа. А реальная (хронологическая) последовательность событий (сюжет) была иной: «Тамань» (по пути из Петербурга на Кавказ Печорин останавливается в Тамани), «Княжна Мери» (после участия в военной экспедиции Печорин едет на воды и живет в Пятигорске и Кисловодске, где на дуэли убивает Грушницкого), «Бэла» (за дуэль Печорина высылают в глухую крепость под начальство Максима Максимыча), «Фаталист» (из крепости Печорин на две недели отлучается в казачью станицу, где встречается с Вуличем), «Максим Максимыч» (через пять лет после этого Печорин, опять поживший в Петербурге и вышедший в отставку, появляется во Владикавказе проездом в Персию, где встречается с автором и Максимом Максимычем). Из «Предисловия» к «Журналу Печорина» мы узнаем, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Эта смерть дала автору право напечатать записки Печорина в той последовательности, в какой они были написаны («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»).

Употребление терминов «сюжет» и «фабула» в том смысле, как это предложено в настоящей работе, имеет практическое значение. Во-первых, оно вносит ясность в научно-педагогическую практику. Приведем два примера.

«Дубровский» Пушкина. Рассказать *фабулу* «Дубровского» — это строго следовать тому порядку, в каком изложены события автором. Рассказать *сюжет* произведения — значит точно придерживаться *хронологической последовательности*, и тогда, конечно, сообщение о встрече Дубровского с Дефоржем на станции\*\* в доме зрителя должно *предшествовать* рассказу о появлении Дубровского-Дефоржа в доме Троекурова. Что же касается первичного сюжета «Дубровского», сюжета-источника, то он был дан А. С. Пушкину П. В. Нащекиным, который рассказал ему о процессе дворянина Островского, доведенного до нищеты богатым и влиятельным соседом. Кроме того, Пушкин использовал копию действительного постановления Козловского уездного суда по делу поручика Муратова с гвардейским подполковником Крюковым, на-

метив замену имен Муратова — Дубровским и Крюкова — Троекуровым.<sup>21</sup>

«Мертвые души» Гоголя. Начало *фабулы*: «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки...» (гл. I). Начало *сюжета* (произведения): «Темно и скромно происхождение нашего героя» (гл. XI). По свидетельству П. И. Бартенева, «мысль о „Мертвых душах“ принадлежала Пушкину. В Москве Пушкин был с одним приятелем на бегу. Там был также некто П. (старший фронт). Указывая на него Пушкину, приятель рассказал про него, как он скупил себе мертвых душ, заложил их и получил большой барыш. Пушкину это очень понравилось. — „Из этого можно было бы сделать роман“, — сказал он между прочим. Это было еще до 1828 г.»<sup>22</sup> Гоголь свидетельствует: Пушкин «отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому».<sup>23</sup>

Работа по отделению сюжета от фабулы в высшей степени плодотворна. Знание вторичного *сюжета* (знакомство с первичным сюжетом всегда желательно, иногда необходимо<sup>24</sup>) помогает выяснить ход событий в их хронологической последовательности, позволяет *мотивировать поведение персонажей*, установить оправданность (или неоправданность) поведения каждого действующего лица произведения в зависимости от тех или иных обстоятельств, способствует одновременному распутыванию клубка сложных человеческих взаимоотношений. Это дает возможность оценить сюжет *в целом* с точки зрения его глубины и соответствия (или несоответствия) закономерностям социальной действительности и психики людей.

Но сюжет надо рассказать. И фабула вступает в свои законные права. Знание *фабулы* приближает читателя к пониманию *психологии творчества писателя, его мастерства*, конечно, если он (читатель) будет в состоянии объяснить, какими соображениями руководствовался автор, идя на явное нарушение хронологической последовательности в своем рассказе. А так как автор, вполне естественно, стремится заинтересовать читателя, заставить его глубже проникнуть в психологию персонажей, острее почувствовать противоречия социальной действительности, сильнее воздействовать на него идейно и эмоционально, то, следовательно, знание *фабулы* раскрывает многое и в понимании *психологии творчества читателя художественной литературы*.

Во-вторых, термины «сюжет» и «фабула» имеют значение для характеристики первой стадии чтения литературного произведения.

<sup>21</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.; Л., 1937—1949, т. 8/2, с. 767.

<sup>22</sup> Цит. по кн.: Вересаев В. Пушкин в жизни, т. 2, М., 1936, с. 224.

<sup>23</sup> Гоголь Н. В. Авторская исповедь. — Полн. собр. соч., т. 8, с. 440.

<sup>24</sup> Напр., для понимания басен Крылова «Волк на псарне»; «Щука и Кот», «Обоз».

Как известно, путь познания начинается от «живого созерцания»: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности»<sup>25</sup>, — пишет Ленин. «Живое созерцание» конкретного на сцене театра, на экране кино или телевизора наиболее приближается к тому, что бывает в жизни: мы видим нашими глазами, слышим нашими ушами. Читая литературное произведение, мы тоже «созерцаем» изображаемую действительность: мы видим персонажей «внутренним взором» и слышим их «внутренним слухом».

«Живое созерцание» читателя художественного произведения начинается с *фабулы*; с фабулы начинается процесс восприятия читателем хода событий, поскольку он может «узнавать» лишь в той последовательности, в какой они даны в литературном произведении. Затем читатель идет к познанию *сюжета*, к познанию того, что «произошло на самом деле».

Надо заметить, что в вопросе, составляющем предмет настоящей главы, существует полная неразбериха. «Перелистывая исследования, учебники, словари по теории литературы, — пишет А. Каменский, — быстро убеждаешься, что между литературоведами нет единогласия в толковании терминов „сюжет“ и „фабула“... Поскольку, стало быть, нет возможности опереться на общепринятое понимание этих терминов, я в этой статье употребляю слова „сюжет“ и „фабула“ как полные синонимы. При этом, однако, я глубоко убежден, что четкое разграничение понятий фабулы и сюжета было бы далеко не излишним и могло бы во многом уточнить терминологию, употребляемую как литературоведами, так и искусствоведами».<sup>26</sup>

При разграничении понятий «сюжет» и «фабула» мы исходим из семантики этих слов и опираемся на практику читателя художественной литературы.

Стадия «от фабулы к сюжету» — первая стадия познания литературного произведения. Ее проходят все. Желание узнать, что «произошло на самом деле» («чем все кончается»), вполне естественно и законно. За первой стадией должна следовать вторая, более высокая — «от живого созерцания к абстрактному мышлению». Ее проходят далеко не все.

Дело в том, что многие читатели *ограничиваются* «живым созерцанием», полностью (в лучшем случае частично) освобождая себя от абстрактного мышления. Они начинают с фабулы, затем быстро «перелетают» через всю книгу (иногда сразу заглядывая в конец, чтобы поскорее узнать, чем все кончается) и, узнав сюжет, больше к книге не возвращаются. Читателя, остановивше-

<sup>25</sup> Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29, с. 152—153.

<sup>26</sup> Каменский А. Некоторые особенности сюжета в живописи. — Искусство, 1956, № 8, с. 21. — И теперь положение не изменилось (см. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 5-е изд. М., 1976, с. 161—163; Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 393—394, 431) — прим. отв. ред.

гося на стадии «от фабулы к сюжету», легко узнать в библиотеке: он «глодает» неимоверное количество книг и вечно просит «чего-нибудь новенького».

Неразвитость абстрактного мышления обедняет восприятие книги и приводит к тому, что у читателя нет желания перечитывать литературные произведения, даже если они того достойны, нет критического к ним отношения, нет проникновения в глубину психологии персонажей, нет стремления к проверке правильности отражения действительности и т. д. Скучное абстрактное мышление приводит к весьма примитивной практике — чтение понимается *только* как развлечение, *только* как отдых, *только* как пустое времяпрепровождение.

Переход читателя от первой стадии ко второй — важнейший этап, событие, скачок в развитии интеллекта человека. Новый учитель Авдиев, вспоминает В. Г. Короленко, прочитал на уроке рассказ «Два помещика» из «Записок охотника» Тургенева и раскрыл перед учениками то, что было за сюжетом. «С этого дня художественная литература перестала быть в моих глазах только развлечением, а стала увлекательным и серьезным делом».<sup>27</sup>

А. М. Горький придавал большое значение культуре чтения художественной литературы, «технике», содействующей повышению идейного и эмоционального воздействия литературного произведения на читателя. В одном из его писем мы нашли такое суждение: «...надо помнить, что техника чтения у нас развита слабо и что читатель нуждается в подробнейших указаниях, как надо читать».<sup>28</sup> С. Л. Толстой, сын великого писателя, замечал: «Отец умел читать, что далеко не всякий умеет».<sup>29</sup>

Наша задача — научить читать художественную литературу помочь читателю перейти от первой стадии ко второй, привить ему вкус к абстрактному мышлению, ибо конкретное («явление», сюжет) имеет смысл и значение лишь в единстве с абстрактным, в связи с закономерностями социальной действительности и психики людей: именно в этом ключ к пониманию силы воздействия литературного произведения на человека.

## ОТ ЖИВОГО СОЗЕРЦАНИЯ К АБСТРАКТНОМУ МЫШЛЕНИЮ

Поля. ...Ужасно хочется знать — какой конец? поженятся они — или нет?

Татьяна (*с досадой*). Не в этом дело...<sup>1</sup>

Кто же прав? Поля. Она вошла в круг интересов героев романа; как сложатся их взаимоотношения, по какому пути разовьется сюжет — вопросы вполне естественные, даже необходимые для того, кто принимает близко к сердцу судьбы действующих лиц. Права и Татьяна. Ведь сюжет — только начало; за ним целый мир, далеко выходящий за пределы вопросов «любит — не любит», «женятся — не женятся», за пределы конкретного, явления.

Занимательность фабулы и острота сюжета — только одни из элементов искусства и не они в конечном счете обуславливают *значимость литературного произведения*. Если бы все, о чем говорится в романе, повести, рассказе, пьесе было *только* конкретное, *только* явление, то перечитывание не имело бы смысла. Сколько ни перечитывай «Евгения Онегина», всегда Онегин убьет Ленского, и никогда не случится наоборот. Однако мы без конца перечитываем великое творение Пушкина, потому что за конкретным скрыто абстрактное, а конкретное находится с абстрактным (закономерностями социальной действительности и психики людей) в единстве.

Хотя Гоголь, мастерски владея фабулой, повысил наш интерес к сюжету «Мертвых душ», мы все же должны заметить, что сюжет этого произведения по своей остроте не может соперничать, скажем, с сюжетом «Вешних вод» Тургенева. В самом деле, покупка мертвых душ или роман Санина и Джеммы!? Спросите любого читателя и вы увидите, что места для колебаний не будет. Между тем «Мертвые души» — великое художественное произведение, составляющее эпоху в истории русской общественной мысли, а «Вешние воды» — превосходная повесть, далеко уступающая по идейной значимости поэме Гоголя.

<sup>27</sup> Короленко В. Г. История моего современника, т. 1, ч. 5, гл. 27. — Собр. соч. в 10-ти т. М., 1953—1956, т. 5, с. 266.

<sup>28</sup> Горький М. Материалы и исследования/Под ред. В. А. Десницкого, т. 1, Л., 1934, с. 274.

<sup>29</sup> Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1965, с. 96.

<sup>1</sup> Горький М. Мешанин, д. 1. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 6, с. 9.



Если неподготовленному читателю предоставить свободный выбор, он скорее всего возьмет сюжетную вещь. Например, «Преступление и наказание» Достоевского он предпочтет «Запискам из Мертвого дома», юмористические рассказы Чехова — его повести «Степь» и т. д. Почему? Потому, что произведения с ярко выраженным сюжетом и занимательной фабулой предъявляют меньше требований абстрактному мышлению читателя. К сожалению, ценнейшие художественные произведения часто остаются незаслуженно забытыми, ибо в них отсутствуют занимательность фабулы и острота сюжета.

Особенно это относится к читательским возможностям и интересам детей. Мышление ребенка конкретно; до постижения абстрактного он добирается с трудом. Что же удивительного, если дети предпочитают читать произведения с сюжетом, насыщенным всякими приключениями? Такой сюжет дает богатую пищу живому созерцанию, и в этом смысле он вполне удовлетворяет детей.

Но так ли уж далеки их читательские вкусы от вкусов огромного большинства взрослых? <sup>2</sup> Несомненно одно: надо научить читать художественную литературу. Только повышение культуры читателя в направлении движения от живого созерцания к абстрактному мышлению (от созерцания сюжета к познанию закономерностей социальной действительности и психики людей) способно внести коренное изменение в существующую практику.

В. Г. Белинский с обычной для него пронзительностью и глубоким пониманием искусства видел разницу между произведением с острым сюжетом, но поверхностным по существу, доступным многим, и произведением со слабо выраженным сюжетом, тем не менее заслуживающим исключительного внимания благодаря закономерностям, скрытым в глубине изображаемой действительности, тому абстрактному, до которого должен добраться вдумчивый читатель. По замечанию Белинского, «у нас вообще содержание понимают только внешним образом, как „сюжет“ сочинения, не подозревая, что содержание есть душа, жизнь и сюжет этого сюжета. И потому, если дело идет особенно о романе или повести, то смотрят только на полноту происшествий, на сложность завязки и искусство развязки. С этой точки зрения „Эвелина де-Вальероль“ г. Кукольника, конечно, будет романом с содержанием, потому что и в целый день не перескажешь всех „приключений“, обретающихся в этой сказке; а „Старосветские помещики“ Гоголя, где очень просто рассказано, как жил старик со старушкой, как сперва умерла старушка, а потом умер старик с тоски по ней, и где нет ни происшествий, ни завязки, ни развязки, — будет повестью без всякого содержания...» <sup>3</sup>

<sup>2</sup> См., напр.: Книга и чтение в жизни небольших городов. М., 1973, с. 73—97; Книга и чтение в жизни советского села: Проблемы и тенденции/Ред. колл.: Н. Н. Соловьева, Ю. В. Арутюнян и др. М., 1978. — прим. отв. ред.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 5, с. 552—553.

«Общий очерк сюжета сам по себе еще не придает высокого поэтического достоинства роману или повести — надобно уметь воспользоваться сюжетом», — замечает Чернышевский. <sup>4</sup>

Вопрос о преодолении доминанты сюжета может быть поставлен не только применительно к литературному произведению. «Картину Федотова „Анкор“ мы воспринимаем как сюжетную, хотя, казалось бы, какой там сюжет? Скучающий офицер заставляет собаку прыгать через палку. Если бы нам предложили сочинить по этой картине рассказ, как дети пишут сочинение по картинкам, строго придерживаясь лишь того, что там изображено, то вышел бы рассказ... совершенно лишенный сюжетной закрученности, законченности. Но если бы мы руководствовались при этом не только тем, что непосредственно изображено на полотне, но и тем кругом образов, ассоциаций, которые у нас возникают при созерцании картины, тогда могло бы получиться повествование со сложным, психологически разработанным сюжетом, может быть целая драма. Эти ассоциации порождаются и угрюмым, красноватым освещением и всеми деталями вроде брошенной гитары или домика, виднеющегося в окне, который двумя своими освещенными окошками, словно красными глазами, уныло и зловеще смотрит на офицера с его собакой. Тут такая социально острая, такая трагическая картина исковерканной, погибающей в бессмыслице жизни, что, кажется, не один, а много сюжетов заключает в себе этот мотив.

Таким образом, большая тема может быть выражена в незадействованном сюжете...» <sup>5</sup>

«К сожалению, на наших выставках еще встречаются посетители, которые не воспринимают в картинах ничего, кроме сюжета», — пишет А. Каменский в статье «Размышления у полотен советских художников». <sup>6</sup> То же тревожит и художника В. Стожарова: «Они („многие зрители“) останавливаются на постижении внешнего (мотива, сюжета), а того внутреннего, многопланового, что является в изображении плодом сложного творческого восприятия художником природы, не замечают». И дальше остроумно добавляет: «Но ведь открыть дверь — это еще не значит войти в дом». <sup>7</sup>

Аналогично зачастую воспринимается и искусство кино: «Ребята охотно смотрели фильмы с „закрученным сюжетом“, нередко весьма посредственные в художественном отношении, но откровенно зевали, если перед ними оказывалось что-нибудь более сложное по киноязыку». <sup>8</sup> А между тем к сюжету «не сводится» драматическое повествование, как в большинстве поверхностных картин.

<sup>4</sup> Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. — Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953, т. 2, с. 67.

<sup>5</sup> Дмитриева Н. О сюжете в живописи. — Искусство, 1947, № 3, с. 77.

<sup>6</sup> Новый мир, 1956, № 7, с. 199.

<sup>7</sup> Стожаров В. О выразительном изображении. — Искусство, 1965, № 9, с. 30.

<sup>8</sup> Баранов О. Кино в нашей жизни. — Искусство кино, 1965, № 10, с. 2.

Им не исчерпывается образное содержание произведения. Изобразительный ряд, музыкально-звуковое решение, непредвиденные детали в поведении, мимика актеров, неожиданность монтажных переходов, острота мизансцен — все это не добавочное, лежащее вне содержания произведения. Обстановка, атмосфера, неповторимые детали, характеризующие человека, реальная среда с ее конкретностью — все это образ того мира, в котором разворачиваются сюжетные связи, события произведения... Там, где экранизация литературных произведений сводится в педантичному пересказу сюжета, скажем, Тургенева или Лермонтова, мы становимся печальными свидетелями провала. Такая участь постигла на экране „Отцов и детей“ или „Княжну Мери“». <sup>9</sup>

К практике читателя художественной литературы полностью применимо положение Ленина: «Движение познания к объекту всегда может идти лишь диалектически: отойти, чтобы вернее попасть — отступить, чтобы лучше прыгнуть (познать?)». <sup>10</sup>

Белинский прямо отмечает как положительный фактор отход читателя от сюжета: «Поэмою Гоголя могут вполне насладиться только те, кому доступна мысль и художественное выполнение создания, кому важно содержание, а не „сюжет“». <sup>11</sup>

Сопоставим два примера «отхода» от сюжета. Они весьма показательны, поскольку наблюдается резкое несоответствие между сюжетом, с одной стороны, и реакцией на него читателя (слушателя) — с другой.

Гоголь пишет: «...когда я начал читать Пушкину первые главы из „Мертвых душ“ в том виде, как они были прежде, то Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачней, сумрачней, а наконец сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: „Боже, как грустна наша Россия!“». <sup>12</sup>

«Мертвые души» сразу подействовали на Пушкина — читателя (слушателя) исключительной восприимчивости. Как мы видим, именно абстрактное определило эмоциональное воздействие поэмы, ибо сюжет — не всегда удачные, но вполне благополучные приключения главного героя, — не дает никаких оснований для пессимистического заключения.

Обратным случаем является реакция Добролюбова на драму Островского «Гроза». Трагическая смерть Катерины не помешала критику признать, что в «Грозе» есть «что-то освежающее и ободряющее», почувствовать «отрадную, свежую жизнь», которой «веет

на нас здоровая личность, находящая в себе решимость покончить с этой гнилою жизнью во что бы то ни стало!». <sup>13</sup>

В этом плане нам понятна закономерность реакции читателя на «Слово о полку Игореве». Речь идет о неудачном походе русского войска на половцев, о поражении Игоря. И все же «Слово о полку Игореве» не только не наводит тоски и уныния, оно полно энергии, глубокой веры в силы народа, зовет на подвиги во имя защиты родины.

Парадный подъезд вызывает у Некрасова мысль о скорби народной; конец романа Горького «Мать» трагичен: «Жандарм схватил ее за горло и стал душить.

Она хрипела.

— Несчастные...

Кто-то ответил ей громким рыданием», <sup>14</sup> — но разве трагическое окончание снизило оптимистическое воздействие произведения?

Тяжек, изнуряющ труд бурлаков, их ноги вязнут в песке, а тело изнывает под палящими лучами солнца — так изображены они Репниным в картине «Бурлаки на Волге» (сюжет, конкретное, явление). Но это не помешало Стасову найти в ней «правдивое, мужественное выражение» абстрактного, сути: «Как они, однако же, полны жизни и здоровья! Какие громадные силы в них покоятся...» <sup>15</sup> «Какие громадные силы в нем покоятся», — готовы мы повторить и при взгляде на картину Н. А. Ярошенко «Кочегар».

Многое в творчестве П. И. Чайковского глубоко трагично, но «подтекст» его произведений жизнеутверждающий. Даже Шестая симфония, несмотря на драматизм содержания и мрачный финал, «несет гуманистическую идею; трагические образы ее проникнуты высокой любовью к человеку, к жизни». <sup>16</sup>

Вспомним сюжет «Разгрома» А. А. Фадеева. Отряд разгромлен. Осталось всего девятнадцать человек. Погиб Бакланов и другие боевые товарищи. Кончается роман весьма прозаически: «Левинсон... перестал плакать; нужно было жить и исполнять свои обязанности» <sup>17</sup> Тем не менее этот роман — одно из самых оптимистических произведений советской литературы. Конкретное, явление, сюжет говорит о разгроме, абстрактное, суть — о победе большевиков над силами реакции, контрреволюции, интервенции.

То же можно сказать о «Железном потоке» А. С. Серафимовича: «Хотя „Железный поток“ стратегически есть отступление, — пишет А. В. Луначарский, — но политически... он есть прообраз всего великого наступления, которое мы ведем уже второй де-

<sup>9</sup> Вайсфельд И. Сюжет и действительность. — Там же, № 5, с. 121.

<sup>10</sup> Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29, с. 252.

<sup>11</sup> Белинский В. Г. Похождения Чичикова, или Мертвые души. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 219.

<sup>12</sup> Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ». Письмо третье. — Полн. собр. соч. в 14-ти т. М.; Л., 1940—1952, т. 8, с. 294.

<sup>13</sup> Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве. — Собр. соч. в 9-ти т. М.; Л., 1961—1964, т. 6, с. 362.

<sup>14</sup> Горький М. Собр. соч., т. 7, с. 516.

<sup>15</sup> Стасов В. В. Нынешнее искусство в Европе, гл. XIV. Русская школа. — Избр. соч. в 3-х т. М., 1952, т. 1, с. 591—592.

<sup>16</sup> Николаева Н. С. Симфонии П. И. Чайковского. М., 1958, с. 213.

<sup>17</sup> Фадеев А. А. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1969—1971, т. 1, с. 193.

сяток лет и которое так часто делало нас свидетелями явлений, близких к изображенным Серафимовичем». <sup>18</sup>

Итак, конкретное, явление, сюжет говорит об *отступлении*, абстрактное, суть — о *наступлении*, о победе революции.

Финалы «Тихого Дона» и «Поднятой целины» М. А. Шолохова трагичны, если говорить о положительных персонажах этих произведений. Но оба романа составляют ценнейшую часть «оптимистического фонда» советской классической художественной литературы.

Гибель положительного персонажа иногда осуждается теми, кто способен осмыслить в искусстве лишь то, что он *видит*, и не в силах установить далеко идущие абстрактные связи, у кого художественное мышление вращается в пределах решения элементарных задач, а не *«сверхзадачи»* (термин Станиславского). Для них гибель положительного героя — удар по оптимистическому звучанию произведения искусства. Вот факт, приведенный в статье Л. Беловой «Дерзание и догмы»: «„Как, — раздавались голоса даже на такой студии, как „Мосфильм“, где, казалось бы, руководство должно быть квалифицированным, — зачем сообщать о гибели солдата Алешки Скворцова, к чему эта мрачность? Пусть лучше он останется в живых“ (принимался фильм „Баллада о солдате“»)». <sup>19</sup>

Пойдем по этому пути и спросим: зачем вражеская пуля убила Петю Ростова, такого чудесного, прекрасного юношу? Не лучше ли поступил бы Толстой, если бы — в целях увеличения оптимистического заряда «Войны и мира» вместо Пети Ростова роковая пуля сразила бы карьериста Бориса Друбецкого? Шекспир, по видимому, совершенно не заботился о хорошем настроении зрителя, когда писал своего «Гамлета». Осудим его. Сколько там смертей, особенно в финале! Надо решительно отказаться от постановки такого «упадочного» произведения!

Возьмем, однако, не эпический роман, не трагедию, а сказку, чистую фантазию, где все возможно, где для воплощения оптимизма на сцене предоставлен полный простор, но и здесь часто в финале гибель героев. «Конец балета («Лебединое озеро» — А. Л.), несмотря на трагическую гибель героев, звучит просветленно. Тема „лебединой песни“ впервые появляется в мажоре. Этой символикой Чайковский подчеркнул глубокий внутренний смысл происшедшей драмы. Пусть погибли Одетта и Зигфрид. Но любовь сильнее смерти, и поэтому музыка балета завершается возвышенным гимном любви». <sup>20</sup>

Оптимизм произведения не создается подбором «счастливого» конца для положительного и «несчастливого» для отрицательного персонажа. Такая обязательность может вполне удовлетворить

<sup>18</sup> Дунаевский А. В. Путь писателя. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1963—1967, т. 2, с. 532—533.

<sup>19</sup> Советская культура, 1962, 14 июля.

<sup>20</sup> Туманова Н. Чайковский и музыкальный театр. М., 1961, с. 101.

только людей, обладающих примитивным художественным вкусом (Вспомните трагедию «Ромео и Джульетта» — гимн любви, которая «сильнее смерти».) Подлинный оптимизм не страшится гибели положительного персонажа, если она оправдана жизнеутверждающей тенденцией, тем абстрактным, которое в *конечном счете* определяет идейное и художественное значение произведения искусства.

Пойдем дальше по пути «от живого созерцания к абстрактному мышлению». Что можно сказать о сюжете повести Тургенева «Ася»? Неудавшееся свидание — и больше ничего. Чернышевский берет этот частный случай и придает ему обобщающее значение. Он пишет статью «Русский человек на rendez-vous», в которой вскрывает глубокие корни современной ему русской жизни <sup>21</sup>

Трудно представить себе сюжет более избитый чем пресловутый «треугольник»: муж — жена — любовник. На этот сюжет написаны тысячи произведений; ни их конца, ни их числа предвидеть невозможно. Но среди романов с таким сюжетом немеркнущим светом сияет и будет сиять «Анна Каренина» Л. Толстого. Писатель не побоялся взять такой банальный, затасканный, опошленный сюжет. Он знал, что важен не столько сюжет, <sup>22</sup> сколько умение, по выражению Чернышевского, им «воспользоваться» — важно, *как* его повернуть и развернуть, важно, *куда* он ведет, что он показывает в психологии персонажей и в изображаемой социальной действительности. И не заимствованным сюжетам, а их творческому переосмыслению обязан Шекспир своим бессмертием.

Способность к абстрактному мышлению дает возможность «отойти» от сюжета, освободиться от его власти над сознанием. У одних вообще нет этой способности, у других же абстрактное мышление в полной мере участвует в восприятии литературного произведения при *перечитывании*. Мы говорим «в полной мере» потому, что в какой-то степени оно действует и при первом чтении, когда голова почти целиком поглощена вопросом: «что произошло на самом деле?» Но и тогда квалифицированный читатель в общих чертах может дать оценку значимости произведения искусства, отличить классика от посредственного писателя, крупное литературное явление — от заурядного или ничтожного и своей «революцией» определить дальнейшее поведение: отложить книгу с тем, чтобы при перечитывании продумать ее глубоко и серьезно, или, ограничиваясь сюжетом, расстаться с ней навсегда, поскольку при самом внимательном рассмотрении за сюжетом ничего значительного не оказалось.

Ценность художественного произведения проверяется в процессе его потребления. Белинский отмечает: «...как всякое глубокое создание, „Мертвые души“ не раскрываются вполне с первого чтения даже для людей мыслящих: читая их во второй раз, точно

<sup>21</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 156—174.

<sup>22</sup> Отсюда не следует, что выбор сюжета — дело простое, не представляющее для автора никаких затруднений.

читаешь новое, никогда не виданное произведение. „Мертвые души“ требуют изучения». <sup>23</sup> Вернее иначе: не «даже для людей мыслящих», а именно для мыслящих людей, ибо только неподготовленный читатель принимает знание сюжета за конечный этап познания литературного произведения. Если произведения классиков (и вообще значительные литературные произведения) не перечитываются, это свидетельствует лишь о том, что читатель воспринимает их только в пределах навыка движения от фабулы к сюжету, а до стадии «абстрактного мышления» (как для краткости можно назвать стадию «от живого созерцания к абстрактному мышлению») еще не дорос.

Сюжет имеет значение только в связи с абстрактным, в единстве с ним. «Отступление» от сюжета (от конкретного) показывает нам его роль как отправного пункта познания художественного произведения.

«Отход» от сюжета дает перспективу, но для «отступления» необходимо «пространство» (глубина абстрактного). В самом фантастическом из фантастических произведений великого писателя читатель должен смело отойти от сюжета, и, пожалуй, чем дальше он «отступит», тем лучше; ему достаточно взглянуть на сюжет только «издали». <sup>24</sup>

Итак, «отход» от сюжета надо понимать диалектически: отойти, чтобы снова вернуться назад, — от «абстрактного мышления» к «живому созерцанию».

Наиболее глубоким, вдумчивым, проникновенным читателем должен быть переводчик. «Можно сказать, что для того, чтобы приблизиться к подлиннику, — пишет М. Морозов о работе переводчика, — нужно отойти от него». <sup>25</sup> «Буквальный перевод, — по словам К. Чуковского, — наиболее лживый из всех переводов, наиболее далекий от оригинального текста. ...Здесь обычный парадокс диалектики: если хочешь приблизиться к подлиннику, отойди возможно дальше от его словесной оболочки и переведи его главную суть — его мысль, его стиль, его пафос. Не букву буквой нужно воспроизводить в переводе, а улыбку — улыбкой, музыку — музыкой, душевную тональность — душевной тональностью». <sup>26</sup>

«Отход» — необходимая предпосылка абстрактного мышления — возможен полностью только при перечитывании литературного произведения, когда сюжет уже известен. И если конкретное теряет смысл вне связи с абстрактным, то и абстрактное имеет

<sup>23</sup> Белинский В. Г. Похождения Чичикова, или Мертвые души. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 220.

<sup>24</sup> См.: Левилов А. М. От непосредственного восприятия литературного произведения к глубокому пониманию прочитанного. — Библиотеки СССР, 1972, вып. 55, с. 20, 22—24. — прим. отв. ред.

<sup>25</sup> Морозов М. Шекспир в переводе Бориса Пастернака. — В кн.: Театр. М., 1944, с. 55.

<sup>26</sup> Чуковский К. Бедный словарь — и богатый. — Лит. газ., 1963, 20 июля.

смысл лишь в связи с конкретным. Перечитывание литературного произведения создает прочную связь абстрактного мышления с «живым созерцанием»; абстрактное мышление без «живого созерцания» имеет ограниченные познавательные возможности.

Перечитывание характеризует и читателя, и автора. Как правило, литературное произведение, которое неоднократно перечитывается (в индивидуальной практике читателя или из поколения в поколение) отличается богатством конкретного и глубиной абстрактного. Автор такого произведения — большой талант. Но чем же таланты руководствоваться при суждении о таланте автора? «...из-за этого, — пишет Добролюбов, — как глубоко проникает в жизнь писателя в самую сущность явлений, как широко захватывает он в своих изображениях различные стороны жизни, — можно решить и то, как велик его талант». <sup>27</sup> «О достоинстве (произведения — А. Л.) мы судим по широте взглядов, которых, верности понимания и живости изображения тех явлений, которых он коснулся». <sup>28</sup>

Читатель должен в какой-то степени быть адекватен автору. Широкий охват автором различных сторон жизни, верность, глубину его понимания закономерностей социальной действительности и психики людей, проникнуть вслед за ним в самую сущность явлений может только тот человек, у которого развита способность к абстрактному мышлению при «живом созерцании» конкретного.

Малоподготовленный зритель, «созерцающий» картину А. А. Рылова «Зеленый шум», видит только то, что мастер изобраил в своем произведении. Е. А. Кибрик, с его изощренным глазом художника, эстетическим вкусом, пониманием исторического момента, «отшел» от сюжета. Прделав путь «от живого созерцания к абстрактному мышлению», осознав, что «герой этой картины — свежий ветер, преобразивший мирный пейзаж, внес в него бодрость и тревогу», что «картина провозгласила чувством молодым, гордым, митейным», он в богатстве конкретного увидел глубину абстрактного: «Рылов почувствовал в типичнейшем русском пейзаже новое настроение, близкое тому, что пережило русское общество в момент первой русской революции, — настроение готовности к борьбе, ощущение общенародного порыва вперед, чувство близости больших решающих перемен» <sup>29</sup>.

Наше деление процесса восприятия художественного произведения на две стадии — низшую («от фабулы к сюжету») и высшую («от живого созерцания к абстрактному мышлению») — условно; оно, разумеется, не отражает всей его сложности. Но такое деление полезно для изучения проблемы социального потребления литературного произведения в связи с той задачей, какую

<sup>27</sup> Добролюбов Н. А. Темное царство. — Собр. соч., т. 5, с. 28.

<sup>28</sup> Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве. — Там же, т. 6, с. 311

<sup>29</sup> Кибрик Е. Художник и время. — Октябрь, 1959, № 7, с. 231—232.

ставит перед собой автор настоящей работы, — научить читать художественную литературу.

В этом плане примечательна сценическая судьба чеховско-«Чайки». 29 (17) октября 1896 г. в Александринском театре произошел, как пишет Вл. И. Немирович-Данченко, «один из редких в истории театра провалов». <sup>30</sup> Равнодушие, непонимание, насмешки — вот прием, какого удостоилась пьеса при первой своей постановке. Всякий, кто знает драматургию Чехова, не сценичную в обычном смысле слова, но полную тонкого аромата особых, «чеховских», будней, драматургию с глубокими, по своему интимному содержанию характерами, но с банальными словами и вялым действием, поймет, что она остается нераскрытой, если разыгрывается только внешняя, сюжетная ее линия. Атмосфера, в которой ставилась «Чайка» в Петербурге, была для нее крайне неблагоприятной. Во-первых, актерский состав, несмотря на наличие ярких дарований, не был подготовлен в решении такой сложной и ответственной задачи да и режиссура была не на высоте. Во-вторых, публика Александринского театра конца XIX в., воспитанная на пьесах развлекательного характера, не требующих сколько-нибудь значительных умственных усилий, привыкла к «живому созерцанию», к «абстрактному мышлению» она отнюдь не была склонна. Реакция такой публики на «Чайку» вполне закономерна.

Иная судьба ждала пьесу в Московском Художественном театре. Ее постановке предшествовала большая подготовительная работа. Как пишет Станиславский, «Чайка» сначала показалась ему несценичной, монотонной и скучной, но интерпретация Немировича-Данченко дала толчок («он так умеет рассказывать содержание пьес, что они, после его рассказа, становятся интересными» <sup>31</sup>), и дальнейшее перечитывание позволило ему почувствовать «глубокие залежи». Вл. И. Немирович-Данченко вспоминает: «И был один такой красивый у нас день: ...с утра до позднего вечера мы говорили о Чехове. Вернее, я говорил, а он (К. С. Станиславский. — А. Л.) слушал и что-то записывал. Я ходил, присаживался, опять ходил, подыскивая самые убедительные слова...» <sup>32</sup>

Началась работа К. С. Станиславского над «Чайкой»: «Я уединялся в своем кабинете и писал там подробную мизансцену так, как я ее ощущал своим чувством, как я ее видел и слышал внутренним зрением и слухом». <sup>33</sup> Режиссерская партитура свидетельствует о том, с какой настойчивостью Станиславский, читая «Чайку» страницу за страницей, искал и находил выразительные черты, оттеняющие индивидуальность каждого персонажа, сколько фанта-

<sup>30</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1936, с. 65.

<sup>31</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961, т. I, с. 200.

<sup>32</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 155.

<sup>33</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч., т. I, с. 200—201.

зии и изобретательности он затратил, чтобы осуществить свои замыслы. <sup>34</sup>

Немирович-Данченко писал Чехову 24 августа 1898 г.: «Сегодня были две сценки „Чайки“. Если бы ты незримо присутствовал ты... немедленно начал бы писать новую пьесу! Ты был бы свидетелем такого растущего, захватывающего интереса, такой глубокой вдумчивости, таких толкований и такого общего нервного напряжения, что за один этот день ты горячо полюбил бы самого себя»; <sup>35</sup> «артисты влюблены в пьесу, с каждой репетицией открывали в ней все новые и новые художественные перлы». <sup>36</sup>

Позднее Немирович-Данченко сообщил Чехову о первой постановке «Чайки»: «Ни одно слово, ни один звук не пропал. До публики дошло не только общее настроение, не только *фабула* (и бы сказал сюжет. — А. Л.), которую в этой пьесе так трудно было отметить красной чертой, но каждая мысль, все то, что составляет тебя и как художника, и как мыслителя, все, все, — ну, словом, каждое психологическое движение, — все доходило и захватывало». <sup>37</sup> И в результате 17 декабря 1898 г. после первого акта «случилось то, что в театре бывает, может быть, раз в десятки лет: занавес сдвинулся... полная тишина и в зале, и на сцене за занавесом; там как будто все замерли, здесь как будто еще не поняли, что это было... И вдруг, в зале точно плотина прорвалась, точно бомба взорвалась — сразу раздался оглушительный взрыв аплодисментов. Всех: и друзей, и врагов». <sup>38</sup>

Не пропал даром труд всего коллектива Художественного театра, его творческий энтузиазм. Необычайная реакция этой публики свидетельствует о многом. Здесь было не только «живое созерцание», движение «от фабулы к сюжету». Состояние публики можно охарактеризовать иначе: то была стадия «от живого созерцания к абстрактному мышлению», стадия познания закономерностей, породивших то, что происходило на сцене, то конкретное, те ситуации, которые в своей совокупности составили сюжет пьесы Чехова «Чайка». Только после изучения всей литературы по данному вопросу начинаешь понимать, что успех «Чайки» явился результатом высокой читательской культуры, разностороннего образования, большого жизненного опыта, врожденного артистизма, напряженного труда и исканий, творческой атмосферы всего коллектива театра и в первую очередь К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Пример этих выдающихся мастеров театра, которые в процессе раскрытия содержания художественного произведения, в понимании действующих лиц во всей их внутренней и внешней специ-

<sup>34</sup> «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. М., 1938.

<sup>35</sup> Ежегодник Московского Художественного театра. 1944, т. I. М., 1946, с. 109.

<sup>36</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 198.

<sup>37</sup> Там же, с. 199.

<sup>38</sup> Там же, с. 194—195.

фичности отталкивались от каждого слова текста, показывает, до какого глубокого проникновения в сущность произведения может подняться человек в творческом прочтении художественной литературы. Заметим, что знать историю литературы и теорию литературы в объеме учебника — дело достаточно простое. При известном трудолюбии, при надлежащем внимании, даже при средних способностях (особенно при хорошей памяти) усвоить данный материал сравнительно легко. Творческое же чтение художественной литературы предъявляет к интеллекту читателя несравненно большие требования. Ведь перед его глазами искусство, жизнь с ее противоречиями, психология персонажа с ее глубиной, сложные переплетения человеческих взаимоотношений.

Надо обладать большой культурой мышления при «живом созерцании» произведения изобразительного искусства, надо уметь не только «смотреть», но и *видеть*, чтобы *так* связать конкретное и абстрактное «Владмирки» Левитана: «Сюжет картины прост и конкретен. Как грустно-протяжная песня, тянется широкой лентой дорога к синешумим далям горизонта. Ритмично чередующиеся подъемы ее, словно тяжелые вздохи, усиливают это впечатление бесконечности. Все вокруг как бы застыло в немой тоске: и кусты с краю от дороги, и буро-зеленая трава равнины, и хмурое небо, покрытое дождевыми облаками. Печальная, одинокая странница-богомолка, остановившаяся у дорожного столба, еще больше подчеркивает безлюдность места, неприютность природы.

Но содержание картины выходит далеко за пределы ее сюжета. Пейзаж этот вызывает множество различных чувств и мыслей: есть в нем и глубокая дума о судьбе родины, о судьбе народа, эпическое, мудрое спокойствие и вместе с тем взволнованность, горечь и протест против бесправия и любовь к широте родных просторов, к русским полям и лесам. Мы увидим, что, по существу, Левитан создает здесь образ угнетенной России...

Итак, в кусочке природы — образ целой страны, в небольшом пейзаже с одной лишь едва заметной фигуркой — большое философское раздумье.<sup>39</sup>

«Живое созерцание» образной системы рельефа Франсуа Рюда «Марсельеза» влечет к «абстрактному мышлению» — к мыслям о родине, о борьбе за свободу, за права и светлое будущее народа.

По аналогии это относится и к миру звуков — к музыке. «Живое восприятие» начала Пятой («мотив судьбы») и финал Девятой («тема радости», ода «К радости») симфоний Бетховена будит в душе слушателя мысли и эмоции, призывающие его противостать ударам судьбы и выковывать волю к борьбе за счастье и братство всего человечества.

С первого кадра фильма «Броненосец „Потемкин“» дан образ-

<sup>39</sup> Кочик О. Картина И. И. Левитана «Владмирка». — Искусство, 1961, № 1, с. 57.

ной — мощный идейно-художественный толчок, ведущий зрителя в нужном направлении «от живого созерцания к абстрактному мышлению»: «Удар огромной волны. Над каменным молотом — брызги, пена, водная пыль. Так начинается фильм. Волна — это символ революции. Кинематографическая метафора, особенно впечатляющая своей локальностью. Она сразу вводит зрителя в круг булварных событий: морская волна — волна революции — волна переворота на море».<sup>40</sup>

Далее в главу двумя классическими примерами.

Необычайный, совершенно исключительный по глубине и масштабности «отлет» от живого созерцания к абстрактному мышлению мы найдем в «Медном Всаднике» Пушкина и в «Мертвых душах» Гоголя.

Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!  
И в сей коне какой огонь!  
Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы?<sup>41</sup>

«Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешь-ся? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и отстает позади... Мудрым звоном заливаются колокольчик; гремят и становятся ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства».<sup>42</sup>

Наши классики не только великая школа искусства. Это и великая школа мысли. Они учат не только «живому созерцанию» конкретного, но и дают гениальные образцы «отхода» от конкретного, учат читателя двигаться все дальше и дальше в направлении «от» вплоть до постижения «глубины глубин» абстрактного мышления.

<sup>40</sup> Юренев Р. «Броненосец „Потемкин“» Сергея Эйзенштейна. М., 1965, с. 38.

<sup>41</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.; Л., 1937—1949, т. 5, с. 147

<sup>42</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 6, с. 247

ПЕРСОНАЖ:  
«СПИРАЛЕВИДНОСТЬ» ЕГО МЫСЛИ  
И ДЕЙСТВИЯ. ОБРАЗ «СПИРАЛЕВИДНЫЙ»  
И «ПРЯМОЛИНЕЙНЫЙ»

Литературное произведение изображает жизнь человеческого общества. Поэтому изучение психологии человека в ее индивидуальной направленности и социальной обусловленности является важнейшей задачей читателя художественной литературы. «Психологический анализ есть едва ли не самое существенное из качеств, дающих силу творческому таланту», — пишет Н. Г. Чернышевский. В произведениях великих поэтов критик замечает «направление, проявление которого действует на читателя или зрителя чрезвычайно поразительно: это — уловление драматических переходов одного чувства в другое, одной мысли в другую».<sup>1</sup>

«...Вся природа, начиная от мельчайших частиц ее до величайших тел, начиная от песчинок и кончая солнцами, начиная от протистов и кончая человеком, находится в вечном возникновении и исчезновении, в непрерывном течении, в неустанном движении и изменении».<sup>2</sup> Поэтому и «отражение природы в мысли человека надо понимать не „мертво“, не „абстрактно“, не без движения, не без противоречий, а в вечном процессе движения, возникновения противоречий и разрешения их».<sup>3</sup>

Диалектический метод требует изучения «собственного движения»<sup>4</sup> каждого явления, его изменений, его переходов из одного состояния в другое. И задача писателя — отразить в своих произведениях движение со всеми диалектическими особенностями, а задача читателя — видеть это движение, следить за ним, разбирать в его особенности.

Чем тоньше диалектическое образное мышление писателя, актера, читателя (зрителя, слушателя), тем уловимее малейшие оттенки движения психики персонажа, тем проникновеннее понимается психология персонажа, тем яснее становятся мотивы поведения, тем легче добраться до подтекста, тем богаче по содержа-

нию действие человека (персонажа) в его индивидуальной направленности и социальной обусловленности; тем сложнее представляются уместному взору противоречивые человеческие взаимоотношения, тем глубже мысли читателя, сильнее его эмоции.

Можно ли это движение представить себе ясно, зримо, графически? Что такое «прямая», знает каждый. Но сейчас нам важны отклонения от «прямой» — изгибы, извивы, зигзаги. «Прямолинейность» — слово, вошедшее во всеобщее употребление. А если «прямолинейности» нет (поворот в сторону, возвращение назад, иногда к исходной точке, если движение «по кругу»)? Какое слово найти, которое могло бы выразить самую идею такого рода движения? Наиболее удобным мы нашли слово «спиралевидность».

Понятие «спиралевидность» необычно в искусствоведческих работах. Между тем в нашей речевой практике прочно бытует слово «изгиб», которое как раз отвечает потребности установить различие в оттенках мыслей, чувств, слов, поведения персонажа. Например: «...поэт освещает пламенником своей фантазии все сердечные изгибы своих героев...»<sup>5</sup> «Пьеса Тургенева „Месяц в деревне“ построена на тончайших изгибах любовных переживаний».<sup>6</sup> «Наш физический аппарат должен быть до последней степени чуток к малейшим изгибам, тонкостям и переменам внутренней жизни на сцене».<sup>7</sup> «Я положительно чувствую себя бессильным передать всю глубину душевных потрясений, вскрываемых в данной сцене этими примечательными артистами. Они тут сумели проникнуть в такую гущу человеческих страданий, в такие тончайшие изгибы психологических тайников, которые доступны лишь избранным».<sup>8</sup> О «тончайших, пропадающих изгибах и разветвлениях чувств и мыслей» пишет Герцен;<sup>9</sup> о прозе, «способной передать все оттенки мысли, все изгибы психологического развития характеров», — Некрасов;<sup>10</sup> об «изгибах бесчисленных» — Короленко;<sup>11</sup> об «изгибах текста» — Римский-Корсаков.<sup>12</sup>

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 10, с. 42; см. также: Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова (об «изгибах» сердца Бэлы. — А. Л.). — Там же, т. 4, с. 220.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961, т. 1, с. 326.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 2. М., 1948, с. 276.

<sup>4</sup> Юрьев Ю. Таланты и поклонники. — Записки в 2-х т. М.; Л., 1963, т. 1, с. 221.

<sup>5</sup> Герцен А. И. Былое и думы, ч. 3, гл. 23. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1966, т. 8, с. 378.

<sup>6</sup> Некрасов Н. А. Деревенский случай. Повесть в стихах Н. Д. Хвощиной. СПб., 1853. — Полн. собр. соч. в 12-ти т. М., 1948—1953, т. 9, с. 670.

<sup>7</sup> Короленко В. Г. Дневник (1881—93), отрывок 2-й. 1888. — Полн. посм. собр. соч. Харьков, 1922—1929, т. 1, с. 177.

<sup>8</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935, с. 290.

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. «Детство и отрочество» Л. Н. Толстого. «Военные рассказы» Л. Н. Толстого. — Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953, т. 3, с. 425.

<sup>2</sup> Энгельс Ф. Диалектика природы. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 354.

<sup>3</sup> Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29, с. 177.

<sup>4</sup> См. там же, с. 202.

Одно из «могущественных свойств музыки — выражение самых тончайших изгибов душевного движения», — говорит А. Н. Серов.<sup>13</sup>

О том же — М. П. Мусоргский: «...моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее...»<sup>14</sup>

Понятие «спиралевидность» (кривая, зигзаг, изгиб) мы используем в широком плане; это для нас условный термин, к которому мы прибегаем, чтобы дать наглядное представление о характере движения, подчеркнуть наступление мгновения, когда в движении возникает нечто *новое*, какой-то *другой* оттенок, — то, чего не было в предшествующий момент; «спиралевидность» указывает на *изменение*, на *различие*, на *развитие*, на переход к чему-то *иному*.

Вот эту «спиралевидность» мысли, эмоций и действия персонажа мы теперь и рассмотрим. Начнем со «спиралевидности» мысли.

Смерть есть смерть. Ее прихода  
Все мы ждем по старине,  
А в какое время года  
Легче гибнуть на войне?

- (1)<sup>15</sup> Летом солнце греет жарко,  
И вступает в полный цвет  
Все кругом. И жизни жалко  
До зарезу. Летом — нет.
- (2) В осень смерть под стать картине,  
В сон идет природа вся.  
Но в грязи, в окопной глине  
Вдруг загнуться? Нет, друзья...
- (3) А зимой — земля, как камень,  
На два метра глубиной,  
Привалит тебя комками, —  
Нет уж, ну ее — зимой.
- (4) А весной, весной... Да где там,  
Лучше скажем наперед:  
Если горько гибнуть летом,  
Если осенью — не мед,  
Если в зиму дрожь берет,

<sup>13</sup> Серов А. Н. Гектор Берлиоз. — Избр. статьи в 2-х т. М.; Л., 1950—1957, т. 1, с. 470.

<sup>14</sup> Мусоргский М. П. Письмо к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 г. — Избр. письма. М., 1953, с. 50; см. также с. 167. — Отметим, что существующий в актерской практике речевой прием изменения силы голоса в зависимости от той или иной ситуации С. М. Михоэлс называл «вокальной спиралью» (см.: Михоэлс С. М. Статьи. Беседы. Речи. — В кн.: Воспоминания о Михоэлсе. М., 1965, с. 127—128).

<sup>15</sup> Цифры в скобках показывают «обороты спирали». Понятие «оборот спирали», вводимое автором для обозначения отклонения от «прямой» — изгибов, извивов, зигзагов, оборотов в движении психики персонажа, не тождественно философскому понятию «спираль», обозначающему восходящее, прогрессирующее движение, т. е. развитие — прим. отв. ред.

То весной, друзья, от этой  
Подлой шутки — душу рвет.<sup>16</sup>

В приведенном отрывке ясно видны четыре «оборота спирали».

А вот «спиралевидность» эмоций, доходящая «в долгих песнях ямщика» до противоположности:

- (1) То разгулье удалое,  
(2) То сердечная тоска...<sup>17</sup>

Такая же — по полному противопоставлению — «спиралевидность» поведения:

- (1) И царица хохотать,  
И плечами пожимать,  
И подмигивать глазами,  
И прищелкивать перстами,  
И вертеться подбочась.  
Гордо в зеркальце глядясь.
- (2) Как царица отпрыгнет,  
Да как ручку замахнет,  
Да по зеркальцу как хлопнет,  
Каблучком-то как притопнет!..<sup>18</sup>

Одно и то же душевное переживание может проявить себя по-разному, т. е. «спиралевидно». Так, например, когда Афанасий Иванович стал у свежей могилы Пульхерии Ивановны, он выказал какую-то бесчувственность: «Он поднял глаза свои, посмотрел смутно и сказал: „Так вот это вы уже и погребли ее; зачем?!..“ Он остановился и не закончил своей речи». Не то было потом: «Но когда возвратился он домой, когда увидел, что пусто в его комнате, что даже стул, на котором сидела Пульхерия Ивановна, был вынесен, — он рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно, и слезы, как река, лились из его тусклых очей».<sup>19</sup>

Как «спиралевидное» развитие можно рассматривать и личное сближение героев, когда в процессе «раздвоения единого» путем заметных или незаметных переходов одна фаза (отталкивание) сменяется другой (притяжение): Леди Анна — Глостер (В. Шекспир. «Ричард III», д. I, сц. 2), Дона Анна — Дон Гуан (А. С. Пушкин. «Каменный гость»), Липочка — Подхалюзин (А. Н. Островский. «Свои люди — сочтемся», д. III, явл. 5), Катерина — Борис (А. Н. Островский. «Гроза»), Попова — Смирнов (А. П. Чехов. «Медведь»).

<sup>16</sup> Твардовский А. Василий Теркин. — Собр. соч. в 5-ти т. М., 1966—1971, т. 2, с. 211—212.

<sup>17</sup> Пушкин А. С. Зимняя дорога. — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.; Л., 1937—1949, т. 3/1, с. 42.

<sup>18</sup> Пушкин А. С. Сказка о мертвой царевне и семи богатырях. — Там же, с. 542, 543.

<sup>19</sup> Гоголь Н. В. Старосветские помещики. — Полн. собр. соч. в 14-ти т. М.; Л., 1940—1952, т. 2, с. 33.



Наиболее совершенное музыкальное воплощение «спиралевидности», перехода от «отрицания» к «утверждению» мы находим в образах Хозе — Кармен (Ж. Бизе. «Кармен», д. 1), Лизы — Германна (П. И. Чайковский. «Пиковая дама», д. 1, карт. 2)

Самозванец в начале объяснения с Мариной — горячий, пылкий любовник, в конце — холодный расчетливый авантюрист:

- (1) О дай забыть хоть на единый час  
Моей судьбы заботы и тревоги!  
Забудь сама, что видишь пред собой  
Царевича. Марина! зри во мне  
Любовника, избранного тобою,  
Счастливого твоим единым взором —  
О выслушай моления любви,  
Дай высказать все то, чем сердце полно.
- (2) Нет — легче мне сражаться с Годуновым,  
Или хитрить с придворным езуитом,  
Чем с женщиной — черт с ними: мочи нет.  
И путает, и вьется, и ползет,  
Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.  
Змея! змея! — Недаром я дрожал.  
Она меня чуть-чуть не погубила.  
Но решено: завтра двину рать.<sup>20</sup>

На последовательной смене притяжения и отталкивания построен сюжет «Женитьбы» Гоголя («слова и дела» Подколесина). Сначала фазы притяжения и отталкивания чередуются на значительном расстоянии друг от друга, затем темп ускоряется (д. II, явл. 20, 21), и все завершается финальным прыжком.

А вот другая «спиралевидность» — едва заметные эмоциональные «переходы-переливы» в ремарках Гоголя:

Хлестаков

*(ходит и разнообразно сжимает свои губы; наконец говорит громким и решительным голосом);*

*(громким, но не столь решительным голосом);*

*(голосом вовсе не решительным и не громким, очень близким к просьбе).<sup>21</sup>*

У Хлестакова может быть и резкий поворот. Сравните: Хлестаков униженно-просящий (д. II, явл. 4) и Хлестаков хамски-негодующий (д. II, явл. 6).

«Спиралевидность» поведения «непреклонного»:

...Полные вином,  
Два инженера ликовали  
И пели песенку о том,  
Как «непреклонного» сломали:

Я проект мой излагал  
Ясно, непреложно —  
Сухо молвил генерал:  
«Это невозможно!»

<sup>20</sup> Пушкин А. С. Борис Годунов. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 59—60, 65.

<sup>21</sup> Гоголь Н. В. Ревизор, д. II, явл. 2. — Полн. собр. соч., т. 4, с. 28.

Я протекцию сыскал,  
Все обставил чудно,  
Грустно молвил генерал:  
«Это очень трудно!»

В третий раз понять я дал:  
Будет — гривна со ста,  
И воскликнул генерал:  
«Это — очень просто!»<sup>22</sup>

Из режиссерского экземпляра «Месяц в деревне» Тургенева: «В 1-м акте Наталья Петровна любит молодость Веры. Во 2-м акте она будет раздражаться этой молодостью, а в 3-м акте она будет ненавидеть эту молодость».<sup>23</sup>

Зинаида, героиня «Первой любви» Тургенева, вся «спиралевидна». И как эта «спиралевидность» истерзала сердце «мсье Вольдемара»!

Развернутый показ «спиралевидности» героя «Детства» — начало начал творчества Л. Н. Толстого. (1) «Положим — думал я — я маленький, но зачем он [Карл Иванович] тревожит меня? Отчего он не бьет мух около володиной постели? вон их сколько! Нет, Володя старше меня; а я меньше всех: оттого он меня и мучит. Только о том и думает всю жизнь — прошептал я — как бы мне делать неприятности. Он очень хорошо видит, что разбудил и испугал меня, но выказывает, будто не замечает... противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка — какие противные!» (2) «— Какой он добрый и как нас любит, а я мог так дурно о нем думать! ... мне было совестно, и я не понимал, как за минуту перед тем я мог не любить Карла Ивановича и находить противным его халат, шапочку и кисточку; теперь, напротив, все это казалось мне чрезвычайно милым, и даже кисточка казалась явным доказательством его доброты».<sup>24</sup>

«Спиралевидность» персонажей Шолохова: «Макар брился... Отраженное в тусклом зеркальце лицо Макара выражало попеременно разные чувства: то тупую покорность судьбе, то сдержанную муку, то свирепое ожесточение; иногда отчаянной решимостью оно напоминало лицо самоубийцы, надумавшего во что бы то ни стало покончить жизнь при помощи бритвы».<sup>25</sup> «Удивительные глаза были у Лушани Нагульиной! Когда она смотрела немного исподлобья, что-то трогательное, почти детски беспомощное сквозило в ее взгляде, и сама она в этот момент была похожа скорее на девчонку-подростка, нежели на многоопытную в жизни и любовных утехх женщину. А через минуту, легким касанием

<sup>22</sup> Некрасов Н. А. Современники, ч. 2-я. Герои времени. — Полн. собр. соч. и писем, т. 3, с. 120—121.

<sup>23</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7, с. 736.

<sup>24</sup> Толстой Л. Н. Детство, гл. 1. Учитель Карл Иванович. — Полн. собр. соч. в 90-та т. М., 1928—1958, т. 1, с. 3, 4.

<sup>25</sup> Шолохов М. Поднятая целина, кн. II, гл. 22. — Собр. соч. в 9-ти т. М., 1965—1969, т. 7, с. 281—282.

пальцев поправив всегда безупречно чистый подсиненный платок, она вскидывала голову, смотрела уже с вызывающей насмешливостью, и тогда тускло мерцающие недобрые глаза ее были откровенно циничны и всезнающи».<sup>26</sup>

Блестящий анализ «спиралевидности» поведения Чацкого, его мыслей и эмоций, дал Гончаров в статье «Миллион терзаний». Он следит за Чацким с первого момента («Чацкий вбегает к Софье, прямо из дорожного экипажа, не заезжая к себе, горячо целует у ней руку, глядит ей в глаза, радуется свиданию, в надежде найти ответ прежнему чувству...») до последнего («И уезжает из Москвы искать „уголка оскорбленному чувству“, произнося всему беспощадный суд и приговор!»), выделяет последовательно кусок за куском, устанавливая в каждом куске то, что мы называли «оборотом спирали».

Реакция человека на то или иное воздействие, его мысли, эмоции, поведение определяются социальными закономерностями. Но мы никогда не поймем причины «спиралевидности», если не примем во внимание всей совокупности особенностей, из которых складывается личность и которые проявляются в словах и действиях, т. е. в характере человека.

В XVIII в. французский философ-материалист Гельвеций писал: «Известно, что нет ни скупца, который бы раз в жизни не оказался щедрым, ни человека щедрого, который раз в жизни не поступил бы как скупец, ни негодяя, не совершившего хоть одно доброе дело, ни дурака, не обмолвившегося остроумным словом, и, наконец, нет человека, который, если объединить некоторые из совершенных им в жизни поступков, не оказался бы полным самых противоречивых добродетелей и пороков... Человека безусловно последовательного не существует, и поэтому нет на земле человека совершенного ни в отношении порока, ни в отношении добродетели».<sup>27</sup> Сравните с высказыванием Гейне: «Как разумные люди бывают часто очень глупы, так глупцы подчас отличаются сообразительностью».<sup>28</sup>

Обращаясь к более раннему периоду, мы можем найти аналогичное рассуждение у Монтеня (1533—1592). В главе его «Опытов» под характерным названием «О непостоянстве наших поступков» он пишет: «Если я говорю о себе по-разному, то лишь потому, что смотрю на себя с разных точек. Тут происходит какое-то

<sup>26</sup> Там же, гл. 3, с. 34—35.— Рекомендуем проследить отчетливо выраженную «спиралевидность» поведения персонажей Чехова — полицейского надзирателя Очумелова («Хамелеон»), старика Мусатова («Отец»), Оленьки («Душечка»). Изучение поведения этих персонажей поможет внести полную ясность, и абстрактное понятие «оборот спирали» предстанет перед умственным взором читателя во всей своей ощутимой конкретности; «спиралевидность» мысли можно проследить по рассказу «Мститель».

<sup>27</sup> Гельвеций К. А. Об уме, гл. 2. О честности по отношению к отдельному лицу.— Соч. в 2-х т. М., 1973, т. 1, с. 184.

<sup>28</sup> Гейне Г. Мысли, заметки, импровизация, VI. На разные темы.— Собр. соч. в 10-ти т. М.; Л., 1956—1959, т. 9, с. 191.

чередование всех заключенных во мне противоположностей. В зависимости от того, как я смотрю на себя, я нахожу в себе и стыдливость, и наглость; и целомудрие, и распутство; и болтливость, и молчаливость; и трудолюбие, и изнеженность; и изобретательность, и тупость; и угрюмость, и добродушие; и лживость, и правдивость; и ученость, и невежество; и щедрость, и скупость, и расточительность. Все это в той или иной степени я в себе нахожу, в зависимости от угла зрения, под которым смотрю».<sup>29</sup> «...Мне кажется странным,— отмечает Монтень,— когда разумные люди иногда пытаются подвести все человеческие поступки под один ранжир... Они создают некий обобщенный образ и, исходя затем из него, подгоняют под него и истолковывают все поступки данного лица, а когда его поступки не укладываются в эту рамку, они отмечают все отступления от нее».<sup>30</sup>

Поверхностному читателю свойственно многое упрощать. И прежде всего упрощению подвергается характер человека. Можно утверждать, что камнем преткновения при восприятии произведения, принадлежащего перу писателя-классика, является непонимание всей сложности человеческого характера.

Между тем характер человека, хотя и представляет собою единство, однако в этом единстве при внимательном рассмотрении мы обнаруживаем много сторон. «Такая многосторонность и пределах единой господствующей определенности,— пишет Гегель,— может казаться непоследовательностью, если смотреть на нее глазами рассудка. Ахилл, например, основную черту благородного героического характера которого составляет прекрасная юношеская сила, мягкосердечен по отношению к отцу и другу, и может возникнуть вопрос, как это возможно, что тот же самый Ахилл жестоко, мстительно волочит Гектора вокруг стен Трои. Подобную непоследовательность мы можем найти и у Шекспира. Его шуты почти всегда остроумны и полны гениального юмора. И можно спросить: каким образом такие остроумные лица доходят до такого глупого поведения? Рассудок хочет выделить для себя абстрактно лишь одну сторону характера и сделать ее единственным правилом для всего человека. Все, что сталкивается с таким господством односторонности, представляется рассудку простой непоследовательностью. Но для того, кто постигает разумность целостного внутри себя и потому живого характера, эта непоследовательность как раз и составляет последовательность и согласованность. Ибо человек отличается тем, что он не только носит в себе противоречие многообразия, но и переносит это противоречие и обретается в нем равным и верным самому себе».<sup>31</sup>

Гегель решительно возражает против одностороннего понимания человека: «Человек носит в себе в качестве своего пафоса

<sup>29</sup> Монтень М. Опыты в 3-х кн. М.; Л., 1958—1960, кн. 2, с. 11—12.

<sup>30</sup> Там же, с. 7—8.

<sup>31</sup> Гегель. Эстетика в 4-х т. М., 1968—1973, т. 1, с. 248—249.

не одного бога... весь Олимп собран в его груди. В этом смысле воскликнул один древний писатель: «О, человек, из своих страстей ты сотворил себе богов».<sup>32</sup> В этой идеалистической формулировке скрыто вполне материалистическое содержание.

Вместе с тем в многосторонности характера человека, как правило, преобладает одна или несколько основных черт, которые и составляют его сущность. Снова вспомним Монтеня: «Нет высшей храбрости в своем роде, чем храбрость Александра Македонского, но и она — храбрость лишь особого рода, не всегда себе равная и всеобъемлющая. Как ни несравненна она, на ней все же есть пятна. Так, мы знаем, что он совсем терял голову при самых слабых возникших у него подозрениях относительно козней его приверженцев, якобы покушавшихся на его жизнь; мы знаем, с каким неистовством и необузданным пристрастием он бросался на расследование этого дела, объятый страхом, который мучил его природный разум. И то суеверие, которому он так сильно поддавался, тоже носит характер известного малодушия».<sup>33</sup> Иными словами, и сама суть не всегда бывает равной сама себе, ибо «каждый человек полностью располагает всем тем, что свойственно всему роду людскому».<sup>34</sup>

В роман «Воскресение» Л. Н. Толстой включил целую декларацию о характере человека: «Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими. Мы можем сказать про человека, что он чаще бывает добр, чем зол, чаще умен, чем глуп, чаще энергичен, чем апатичен, и наоборот; но будет неправда, если мы скажем про одного человека, что он добрый или умный, а про другого, что он злой или глупый. А мы всегда так делим людей. И это неверно. Люди как реки: вода во всех одинакая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою».<sup>35</sup>

На склоне лет великий писатель снова возвращается к сложности и противоречивости человеческого характера: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека: то, что он, один и тот же, то злодей.

<sup>32</sup> Там же, с. 245.

<sup>33</sup> Монтень М. Опыты, кн. 2, с. 12—13.— Ср.: «У героев бывают приступы страха, у трусов — вспышки храбрости, а у добродетельных женщин — минуты слабости» (Стендаль. Дневники. Запись от 19 февраля (10 декабря) 1801 г.— Собр. соч. в 15-ти т. М., 1959, т. 14, с. 20).

<sup>34</sup> Монтень М. Опыты, кн. 3, с. 27.

<sup>35</sup> Толстой Л. Н. Воскресение, ч. 1, гл. 59.— Полн. собр. соч., т. 32, с. 193—194.

то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо».<sup>36</sup>

У Чернышевского можно найти множество высказываний о многогранности человеческой природы: «...сколько я видел, в самом умном человеке есть своя доля ограниченности... и в самом энергичном человеке есть своя доза апатии...»,<sup>37</sup> или: «Возьмите самого дюжинного, самого бесцветного, слабохарактерного, пошлого человека: как бы апатично и мелко ни шла его жизнь, бывают в ней минуты совершенно другого оттенка, минуты энергических усилий, отважных решений».<sup>38</sup> В другом месте: «Герой не урод между людьми; напротив того, в нем яснее, резче, выказалось то, что есть, более или менее, в каждом человеке; потому что в каждом, самом робком человеке есть своя доля мужества; поэтическая личность — не уродство между людьми, потому что в самом прозаическом человеке есть своя доля поэзии».<sup>39</sup>

Добролюбов высоко ценит в творчестве писателя его умение выявить многосторонность персонажей: «...в том-то и заслуга художника: он открывает, что слепой-то не совсем слеп; он находит в глупом-то человеке проблески... ясного здравого смысла: в забитом...обезличенном человеке он отыскивает и показывает нам живые, никогда незаглушимые стремления и потребности человеческой природы, вынимает в самой глубине души запертый протест личности против внешнего, насильственного давления и представляет его на наш суд и сочувствие. Такие открытия делает нам Гоголь в некоторых повестях своих; то же, только в несколько затейливой форме, находим мы в „Бедных людях“ г. Достоевского и отчасти в других его повестях».<sup>40</sup>

То же утверждает Короленко: «Наши чувства, наши страсти, инстинкты, взгляды, побуждения — такие бесчисленные разноцветные нити. Человек весь соткан из них в более или менее сходных, более или менее различных сочетаниях... И так — человек соткан, так сказать, из бесчисленных разноцветных нитей. Его движения будут зависеть от того, какая в данное время напрягается. Помните это. Честолюбец не всегда честолюбив, — иногда он скромнее, хоть и редко. Злодей не всегда только злодействует, но иногда сожалеет, а порой — у Брет-Гарта или Достоевского — он проявляет героизм великодушия. И это не ложь, — читая их, вы видите, что их живые люди действуют так, как действовали бы в таких условиях, в вашей душе дрожат и напрягаются от-

<sup>36</sup> Толстой Л. Н. Запись в дневнике от 21 марта 1898 г.— Там же, т. 53, с. 187.

<sup>37</sup> Чернышевский Н. Г. Русский человек на rendez-vous.— Полн. собр. соч., т. 5, с. 162—163.

<sup>38</sup> Чернышевский Н. Г. Не начало ли перемены? — Там же, т. 7, с. 877.

<sup>39</sup> Чернышевский Н. Г. Критический взгляд на современные эстетические понятия. (Обыкновенное понятие о прекрасном (das Schöne) и его критика.) — Там же, т. 2, с. 139.

<sup>40</sup> Добролюбов Н. А. Забитые люди.— Собр. соч. в 9-ти т. М.; Л., 1961—1964, т. 7, с. 248.

ветным звуком те же самые нити. В этом весь секрет того, что мы называем художественной правдой в познании человека...»<sup>41</sup>

Философы, писатели и критики, столь различные по мировоззрению, здесь в своей принципиальной установке едины.

Этой установке отвечает образ Гришки Кутерьмы, одного из персонажей оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»: «Жалкий пьяница, готовый за чарку хмельного на любую низость, клеветник и предатель, Гришка все же не пал так низко, чтобы позабыть о голосе совести. Этот голос терзает его, звенит в его ушах звоном китежских колоколов и доводит, в конце концов, до безумия».<sup>42</sup>

В изобразительном искусстве: взгляните на картину Ярошенко «Всюду жизнь» — не закоренелых злодеев мы видим, а людей, которым доступно все «человеческое».

Сложность внутреннего мира человека, сочетание в нем света и теней реализуются в ткани художественного произведения. Читатель хорошо представляет, как лежит Илья Ильич Обломов. Но помнит ли он Обломова другим? Вот его поступки, отнюдь не соответствующие нашему обычному представлению об этом герое: «Он уж прочел несколько книг... Он написал несколько писем в деревню, сменил старосту и вошел в сношения с одним из соседей через посредство Штольца... Он не ужинал и вот уже две недели не знает, что значит прилечь днем. В две-три недели они объездили все петербургские окрестности. Тетка с Ольгой, барон и он являлись на загородных концертах, на больших праздниках». Он должен был прочесть книгу о двойных звездах и после рассказывать Ольге. В другой раз ему пришлось читать и рассказывать о школах живописи и ехать в Эрмитаж, чтобы «делом подтвердить ей прочитанное».<sup>43</sup>

Нельзя не оценить здесь проницательности Гончарова-художника, которая подсказала ему необходимость развернуть в середине романа несколько «оборотов спирали», показывающих, как наш герой, подталкиваемый Штольцем и Ольгой, почти совсем перестал быть Обломовым с тем, чтобы позднее снова сделаться им, и на этот раз окончательно, бесповоротно, навсегда.

Одна из глав «Братьев Карамазовых» Достоевского носит примечательное название: «Такая минутка». То была минута,

<sup>41</sup> Кероленко В. Г. Дневник (1881—93), отрывок 2-й, 1888. — Полн. посм. собр. соч., т. 1, с. 177—178; см. также: Горький М. Письмо к М. Г. Сивачеву. 2-я половина июля (начало августа), 1905 г. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 28, с. 378; 2) Письмо к П. Х. Максиму от 5 (18) августа 1911 г. — Там же, т. 29, с. 173.

<sup>42</sup> Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. М., 1948, с. 168. — Создателем сценического образа Гришки Кутерьмы во всей его психологической сложности по праву считается И. В. Ершов. Подробно см. в кн.: Иван Васильевич Ершов. М., 1966, с. 126—128, 210—220.

<sup>43</sup> Гончаров И. А. Обломов, ч. 2, гл. 9. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1952—1955, т. 4, с. 245—246, 249.

когда тишайший Алеша Карамазов, хотя «бога своего он любил и веровал в него незыблемо», «возроптал было на него внезапно». К немалому изумлению Ракитина Алеша, говоря словами Л. Толстого, стал «совсем не похож на себя, оставаясь все, между тем, одним и самим собою». Знание «таких минуток» обязательно для читателя художественной литературы.

Была минута,

когда у гордого и своенравного Троекурова чувства «более благородные» «наконец восторжествовали», и «он решил помириться с старым своим соседом, уничтожить и следы ссоры, возвратив ему его достояние» (А. С. Пушкин. «Дубровский», гл. IV);

когда у «гнусного злодея» Швабринна на суде (по делу Гринева) возникли какие-то тормозы, не позволившие ему произнести имя Марьи Ивановны, дочери белогорского коменданта (А. С. Пушкин. «Капитанская дочка», гл. XIV);

когда смиренный Евгений, не помышлявший ни о чем другом, кроме скромной семейной жизни со своей Парашей, бросил вызов «державцу полумира»: «Ужо тебе!» (А. С. Пушкин. «Медный Всадник»);

когда безобидный Афанасий Иванович «даже увез довольно ловко Пульхерию Ивановну, которую родственники не хотели отдавать за него» (Н. В. Гоголь. «Старосветские помещики»),

когда на «деревянном лице» Плюшкина «вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства» (Н. В. Гоголь. «Мертвые души», т. 1, гл. VI);

когда прозаический Чичиков «почувствовал себя совершенно чем-то вроде молодого человека, чуть-чуть не гусаром» (там же, гл. VIII);

когда, казалось, сила Остапа «стала подаваться» «и упал он силою и выкликнул в душевной немощи: „Батько! Где ты? Слышишь ли ты все это?“» (Н. В. Гоголь. «Тарас Бульба», гл. XI);

когда «Иудушку на мгновение словно бы поколебало, даже корпус его пошатнулся вперед, и в глазах блеснула какая-то искорка. Но это было именно только на одно мгновение...» (М. Е. Салтыков-Щедрин. «Господа Головлевы», гл. V);

когда у закоренелого лицемера Иудушки Головлева прозвучала нота сострадания, искреннего сочувствия, непритворного сердечного участия к печальной судьбе другого человека: «Он встал и несколько раз в видимом волнении прошелся взад и вперед по комнате. Наконец подошел к Анниньке и погладил ее по голове. — Бедная ты! бедная ты моя! — произнес он тихо» (там же, гл. VII);

когда плут Подхалиусин показал, что «он не лишен даже чувства сострадания и некоторой совестливости»: <sup>44</sup> «Эх, Алимпия-да Самсоновна-с! Неловко-с! Жаль тятенку, ей-богу, жаль-с! Нешто поехать самому поторговаться с кредиторами! Аль не на-

<sup>44</sup> Добролюбов Н. А. Темное царство. — Собр. соч., т. 5, с. 60.

до-с? Он-то сам лучше их разжалобит. А? Аль ехать? Поеду-с!..» (А. Н. Островский. «Свои люди — сочтемся», д. IV, явл. 4);

когда безвольный Тихон, увидев Катерину без признаков жизни, в отчаянии дважды кричит Кабановой: «Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы... Вы ее погубили! Вы! Вы!» (А. Н. Островский. «Гроза», д. V);

когда мягкий по натуре, инертный Обломов вскипел и дал пощечину обнаглевшему Гарантьеву: «— Вон, мерзавец! — закричал Обломов, бледный, трясаясь от ярости. — Сию минуту, чтоб нога твоя здесь не была! или я убью тебя, как собаку!» (И. А. Гончаров. «Обломов», ч. 4, гл. 7);

когда Каренин — «кукла», «министерская машина» сказал: «Я простил совершенно. Я хочу подставить другую щеку, я хочу отдать рубаху, когда у меня берут кафтан, и молю бога только о том, чтоб он не отнял у меня счастье прощения!» (Л. Толстой. «Анна Каренина», ч. 4, гл. 17);

когда ленивый, вялый, беспечный Тюлин обнаружил ценнейшие качества командира — энергию, твердость характера, решительность, находчивость, оперативность (В. Г. Короленко. «Река играет»);

когда тихоня Таисья, всегдашняя покорная раба игуменьи Мелании, разразилась вдруг неистовым взрывом ярости: «Ты... Ты — стерва! И-их, ты... пададь!.. Ну, бей! Не боюсь! Бей... Старая собака! Волчиха! (Нашла слово удовлетворяющее). Волчиха... Волчиха-а...» (А. М. Горький. «Достигаев и другие», д. II);

когда Григорий Мелехов, храбрый из храбрых, не раз «с холодным презрением игравший чужой и своей жизнью», испытал страх: «— Я чтой-то ноне робею... Будто в первый раз иду наступать» (М. А. Шолохов. «Тихий Дон», кн. 2, ч. IV, гл. 4);

когда Наталья, жена Григория Мелехова, любящая своего мужа беспредельно, в исступлении кричала: «Господи! Всю душеньку мою он вымотал! Нету больше силы так жить! Господи, накажи его проклятого! Срази его там насмерть! Чтобы больше не жил он, не мучил меня!..» (там же, кн. 4, ч. VII, гл. 16);

когда Павел Корчагин, самый стойкий из стойких, казалось, сдал: «Что же делать? Угрожающей черной дырой встал перед ним этот неразрешенный вопрос. Для чего жить, когда он уже потерял самое дорогое — способность бороться? Чем оправдать свою жизнь сейчас и в безотрадном завтра? Чем заполнить ее? Просто есть, пить и дышать? Стать отрядом обузой? Что, вывести в расход предавшее его тело? Пуля в сердце — и никаких гвоздей! Умел неплохо жить, умей вовремя и кончить. Кто осудит бойца, не желающего агонизировать? Рука его нащупала в кармане плоское тело браунинга, пальцы привычным движением схватили рукоять. Медленно вытащил револьвер. „Кто бы мог подумать, что ты доживешь до такого дня?“» (Н. Островский. «Как закалялась сталь», ч. II, гл. VIII).

Известно, что Пушкин отказал Чацкому в уме,<sup>45</sup> и Гончарову пришлось реабилитировать героя комедии Грибоедова. «...Чацкий, — пишет Гончаров, — не только умнее всех прочих лиц, но и положительно умен. Речь его кипит умом, остроумием». Вместе с тем Гончаров осуждает поведение Чацкого в последней сцене 4-го акта, в сенях, при разъезде: «Здесь изменяет ему не только ум, но и здравый смысл, даже простое приличие. Таких пустяков наделал он! Отделавшись от болтовни Репетилова и спрятавшись в швейцарскую в ожидании кареты, он подглядел свидание Софьи с Молчалиным и разыграл роль Отелло, не имея на то никаких прав. Он упрекает ее, зачем она его „надеждой завлекла“, зачем прямо не сказала, что прошлое забыто. Тут что ни слово — то неправда. Никакой надежды она его не завлекала. Она только и делала, что уходила от него, едва говорила с ним, призналась в равнодушии, назвала какой-то старый детский роман и прятанье по углам „ребячеством“ и даже намекнула, что „бог ее свел с Молчалиным“... Наконец просто доходит до брани, изливая желчь

На дочь, и на отца  
И на любовника *глупца...*»<sup>46</sup>

Если следовать концепции Гончарова, то получается совсем по формуле Толстого: Чацкий «чаще умен, чем глуп». «Милльон терзаний» принесла ему тлетворная атмосфера фамусовского дома и замутила на мгновение его ясный ум. «Такая минутка» объясняется пламенной натурой Чацкого, его горячим темпераментом, пафосом его гражданского негодования. Образ Чацкого — богатый, сложный, полнокровный, живой.

Выдающиеся мастера театра призывают к пониманию всей сложности личности при изучении психологии персонажа. Вл. И. Немирович-Данченко: «Вообще, во всяком человеке есть, — это уже старо, — все черты человеческой сущности. Каждый из нас может найти в себе и героя, и труса, и шельму, и честного человека, и хитрого, и доверчивого, и умного, и глупого, и любящего, и холодного. Все эти черты мы носим в себе. Но у одного человека такое физиологическое существо, что вот именно эти черты, эти нервы, которыми он живет, более развиты, а другие почти атрофированы. Те черты, которые более развиты, и характеризуют его личность».<sup>47</sup>

Замечательный актер И. Певцов говорил так: «В период же подготовительный, когда актер думает и строит образ, его заботит достижение живой правды *со всей ее сложностью*. Он должен иметь всегда в виду то, что в природе нет чистого черного и чистого белого цвета. Так и в сценическом образе черного подлеца он най-

<sup>45</sup> Пушкин А. С. Письмо к А. Бестужеву, конец января 1825 г. — Полн. собр. соч., т. 13, с. 137—139.

<sup>46</sup> Гончаров И. А. «Милльон терзаний». — Собр. соч., т. 8, с. 13, 24.

<sup>47</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Беседы с молодежью. — В кн.: Ежегодник Московского Художественного театра. 1946. М., 1948, с. 323.

дет хоть одну черточку *белого*, в образе сильного волей человека найдет мгновенья, когда он *поколебался*, весельчака, когда ему на минуту *взгрустнулось*, и т. д. Тогда этот подлец, и этот сильный духом, и этот весельчак в своих основных цветах станут более живыми и убедительными». <sup>48</sup>

К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» пишет целую главу под знаменательным названием: «Когда играешь злого, — ищи, где он добрый». В ней он настойчиво повторяет: «Когда ты будешь играть доброго, — ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый». <sup>49</sup>

Так, то или иное качество производит впечатление, говорит уму и сердцу читателя, зрителя, слушателя, если оно дано на основе закона *контрастности*. Превосходный наглядный пример приводит Георг Отс: «Не случайно же живописцы передают солнечный свет приемом светотени. Вспомните „Березовую рощу“ Куинджи. Сколько в ней солнца! А всмотритесь: весь передний план затемнен...» <sup>50</sup>

Голос Шаляпина в некоторых моментах потому подавляет необычайной мощью, что певец в совершенстве владеет *pianissimo*. Потому драгоценны «такие минутки», о которых шла речь выше. Своею контрастностью они придают рельефность образу, выделяют главное в характеристике персонажа.

Из театроведческой литературы известно, что актеры не любят «голубых» (так они называют) ролей. Причина понятна. Психология положительных персонажей, лишенных «спиралевидности», разработана поверхностно, и роль не позволяет актеру раскрыть все свои творческие возможности.

Именно эти принципы положены в основу разработки такого полнокровного образа советской кинематографии, как образ Чапаева: «Авторы фильма (Г. и С. Васильевы. — А. Л.) смело разрабатывают поразительно сложный и противоречивый характер своего героя. Каждый эпизод этой великой картины приоткрывает новую черту в образе Чапаева. Он как бы поворачивается перед вами разными, спорящими друг с другом сторонами, загорается то одним, то другим цветом, как бриллиант. Вы смотрите картину и видите: перед вами — герой, а в следующем куске это — хитрец, человек себе на уме, а в следующем — он простодушен, как дитя, а вслед затем оказывается, что он вспыльчив и в гнев делается почти страшен; а вслед затем — добродушен. То Чапаев выглядит пронизательным и тонким, то простоватым и неграмотным, то хитрым, то прямым, то самодовольным чуть не до хвастовства, то скромным. В этом сила картины, и именно поэтому зритель так любит Чапаева». <sup>51</sup>

<sup>48</sup> Илларион Николаевич Певцов. 1879—1934 [Воспоминания, очерки и материалы]. Л., 1935, с. 89 (курсив мой. — А. Л.).

<sup>49</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 122 (курсив мой. — А. Л.).

<sup>50</sup> Говорит Георг Отс. — Советская музыка, 1965, № 6, с. 41.

<sup>51</sup> Ромм М. Большая тема искусства. — Правда, 1962, 18 апр.

Из музыкальной классики. «Спиралевидность» арии князя Игоря: <sup>52</sup>

(1) Игорь тяжело переживает свой плен, настроение его мрачное:

Ни сна, ни отдыха измученной душе,  
Мне ночь не шлет отрады и забвенья...

(2) Его мысли и чувства переносятся к любимой жене, и скорбь окрашивается в теплые, нежные, просветленно-лирические тона:

Ты одна, голубка лада...

(3) Растет стремление к свободе:

О, дайте, дайте мне свободу, —  
Я свой позор сумею искупить:  
Я Русь от недруга спасу!

(4) Сознание безысходности снова овладевает его душой:

Ох, тяжело, тяжело мне, тяжело  
Сознание бессилья моего!

Интересно суждение Станиславского о воплощении образа Бориса Годунова на сцене: «Нужно уметь сыграть не царя в одном месте и униженного человека в другом, а те „двадцать тысяч оттенков“ (у него часто были такие гиперболы для большего уяснения), которые лежат между „царем“ и человеком, униженным собственным страхом. Это-то мне, зрителю, и интересно, я хочу пройти... с вами путь вашей души... Актер на сцене часто или смеется, или плачет, а тот длинный, единственный интересный и составляющий суть искусства путь души от смеха до слез он не выявляет, перескакивая с быстротой, противной всякой логике, от радости к горю и наоборот» <sup>53</sup>

В значительных произведениях искусства всегда заложены предпосылки для творчества читателя, актера, зрителя, слушателя в постижении «спиралевидности» поведения персонажа. Отсюда важен соответствующий настрой, всегдашняя готовность следить за каждым «оборотом спирали» и умение определить тенденцию развития образа; важно то *напряжение внимания*, которое в свою очередь является предпосылкой для возникновения у читателя, зрителя, слушателя радости познания, открытия, радости сопереживания, радости общения с настоящим, большим искусством.

Необычайная сложность и глубина человека, а следовательно и художественного образа, внешне проявляются подчас едва заметно, в тончайших нюансах, в едва уловимых переходах-переливах; иногда же в поведении персонажа наблюдается заметный

<sup>52</sup> Бородин А. П. Опера «Князь Игорь», д. 2.

<sup>53</sup> Румянцев П. Станиславский ставит Мусоргского. — Советская музыка, 1963, № 1, с. 73.

сдвиг, резкий поворот, неожиданный скачок. Есть прибор, называемый сейсмографом. Его назначение — регистрировать колебания почвы, отмечать землетрясение или подземный ядерный взрыв, происходящий за несколько тысяч километров. Чем лучше его конструкция, тем он чувствительнее. Мы хотели бы видеть в читателе «сейсмограф» самой совершенной конструкции, способный отвечать на малейшее проявление человеческой души. Внешне оно может быть ничтожно, обнаруживая, однако, чувства чрезвычайной значимости. Так, в словах Макбета «А вдруг не выйдет?..» (В. Шекспир. «Макбет», д. I, сц. 7) уже виден полный отказ от сопротивления настояниям леди Макбет, видна его готовность встать на кровавый путь для достижения королевской власти. А в вопросе Доны Анны «И любите давно уж вы меня?» (А. С. Пушкин. «Каменный гость», сц. 3) уже вырисовывается полный отказ от сопротивления напору Дон Гуана, ее готовность встать на путь измены «священной» памяти покойного мужа. Тот, кто перечитав указанные сцены, почувствует всю серьезность, всю значительность этих нескольких слов, тот, безусловно, носит в себе такой «прибор».

Психика человека (персонажа) всегда находится в движении. Многие сразу бросается в глаза; многое скрыто в глубине и проявляется лишь иногда, в зависимости от обстоятельств, от ситуации. Иногда несвойственный данному герою поступок свидетельствует о скачке в его духовном развитии. Таков яростный взрыв Таисьи, изображенной Горьким с большой художественной силой и убедительностью. Здесь ясно, что с прежним рабством покончено. Чаше же всего это лишь «такая минутка», свидетельствующая о сложности психики персонажа, но отнюдь не определяющая его дальнейшего поведения. Человек (персонаж) способен подчас выйти на мгновение из обычной колеи, но потом он опять идет по проторенной дорожке и, бывает, погружается в эту колею глубже, чем до совершения неожиданного для нас поступка.

Если Тюлин и был способен в минуту опасности проявить качества волевого командира, то нет сомнения, что потом он снова впал в прежнее состояние беспечности. Обломов, пережив короткий период деятельной жизни, окончательно и бесповоротно погряз в своей «обломовщине». Прошел душевный порыв Каренина у постели тяжело больной Анны, и после «злая машина» на полную мощь использовала свои возможности. Едва не женился — был такой момент! — Подколесин, но можно с уверенностью утверждать, что в дальнейшем никакой Кочкарев не выведет его из состояния холостяцкой летаргии. Петр, по словам Тетерева, «был гражданином полчаса» (М. Горький. «Мещане», д. I). Но канула в вечность «такая минутка». Удел Петра — коснеть в своем мещанстве, и никакая сила не вернет его на стезю гражданского служения народу.

Чтобы воспринять образ полностью и учесть все особенности его развития (а это важно для педагога, артиста, читателя),

нужно в своей практике исходить из положения Энгельса: «Чем больше развивается физиология, тем важнее становятся для нее эти непрерывные, бесконечно малые изменения, тем важнее, стало быть, становится для нее также и рассмотрение различия *внутри* тождества, и старая, абстрактно формальная точка зрения тождества, согласно которой органическое существо надо трактовать как нечто просто тождественное с собой, постоянное, оказывается устарелой... Факт, что тождество содержит в себе различие, выраженный в *каждом предложении*, где сказуемое по необходимости отлично от подлежащего. *Лилия есть растение, роза красна*: здесь либо в подлежащем, либо в сказуемом имеется нечто такое, что не покрывается сказуемым или подлежащим (Гегель, т. VI, стр. 231)... Постоянное изменение, т. е. снятие абстрактного тождества с самим собой, имеется также и в так называемой неорганической природе». <sup>54</sup> Энгельс учит нас в самой простой фразе видеть «различие внутри тождества», и, конечно, постоянное изменение, т. е. «снятие абстрактного тождества с самим собой», имеется и в каждом образе (персонаже), в его поведении, в движении его психики.

Рассмотрение всех особенностей «спиралевидного» развития персонажа (и сюжета) должно быть в сфере непосредственных, живых интересов читателя художественной литературы.

Теперь пришло время вспомнить, что не всегда образ дается писателем «спиралевидно». В таких случаях мы обыкновенно говорим: «Образ нарисован слишком прямолинейно». Прямолинейной может быть и трактовка характера персонажа актером на сцене: «Страшна и безвкусна эта манера у актрис. Коли трагична, то с первого выхода до последнего, коли милашка, то с начала и до конца. Роль поэтому не развивается и стоит на одном месте». «Оказывается, у провинциальных актрис так: коли ты говоришь о скучном, так всегда делай трагическое лицо, если говоришь о красивом — улыбайся, о веселом — заливайся хохотом, и все душевные рисунки направляй по прямой линии в центр, точно проводя эту рту по линейке. Тогда рисунок роли получится определенный, ясный, всем понятный — п р я м о л и н е й н ы й. Увы, только на театре душа человека дает такие прямые линии на диаграмме, в жизни изгибы души неуловимы, ступеневаны, извилисты и неясны...» <sup>55</sup>

Приведем лишь один, но показательный пример прямолинейной трактовки героя. Речь пойдет об образе Димитрия Самозванца в одноименной трагедии А. П. Сумарокова.

*Первые слова Димитрия:*

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет;  
Злодейская душа спокойна быть не может.

<sup>54</sup> Энгельс Ф. Диалектика природы. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 529, 530.

<sup>55</sup> Станиславский К. С. Из режиссерского дневника 1904—1905 гг. — Собр. соч., т. 5, с. 230, 215.

Я к ужасу привык, злодейством разъярен,  
Наполнен варварством и кровью обгажен.  
(д. I, явл. 1)

И далее:

Не венценосец я в великолепном граде,  
Но незаконник злой, терзаемый во аде...  
Терпи и погибай, восшед на трон обманом,  
Гони и будь гоним, живи, умри тираном!  
(д. II, явл. 7)

Блаженство завсегда весьма народу вредно:  
Богат быть должен царь, а государство бедно.  
Лыкуй монарх, и все под ним подданство стонь...  
Сияй Москва или хотя навек угасни!  
Пускай живут мои народы в ней стена.  
Не для народов — я, народы — для меня...  
(д. III, явл. 5)

Последние слова Димитрия:

Стунай, душа, во ад и буди вечно пленна!

*(Ударяет себя во грудь кинжалом  
и, издыхая, падущий в руки стражей)*

Ах, если бы со мной погибла вся вселенна!

*(д. V, явл. последнее) 56*

Все примитивные литературные сверхзлодеи таковы.  
А вот как Пушкин иронизирует над творцом абсолютно положительного персонажа:

Свой слог на важный лад настрой,  
Бывало, пламенный творец  
Являл нам своего героя  
Как совершенства образец.  
Он одарял предмет любимый,  
Всегда несправедливо гонимый,  
Душой чувствительной, умом  
И привлекательным лицом.  
Питая жар чистой страсти,  
Всегда восторженный герой  
Готов был жертвовать собой,  
И при конце последней части  
Всегда наказан был порок,  
Добру достойный был венок. 57

Великий поэт высмеивает «химически чистое» изображение прямолинейного характера. Но, как сказал Чернышевский, «квинтэссенция вещи обыкновенно не похожа бывает на самую вещь: теин — не чай, алкоголь — не вино...» Поэтому вполне естественно нас не могут удовлетворить и «„сочинители“, дающие нам вместо людей квинтэссенцию героизма и злобы в виде чудо-

<sup>56</sup> Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957, с. 427, 431, 444, 450—451, 455, 470.

<sup>57</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 3, строфа XI. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 56.

вищ порока и каменных героев». <sup>58</sup> Чтобы «теин» превратить в «чай», «алкоголь» — в «вино», нужны, по удачному выражению А. Оссовского, «психические обертоны». <sup>59</sup> Образуя единство с «основным тоном», они придают художественному образу глубини, объемность, многосторонность, жизненную достоверность.

Именно за разносторонность в изображении персонажа Пушкин высоко ценит Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков... у Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». <sup>60</sup>

Сравним теперь это высказывание Пушкина с тем, что Маркс писал Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон Зиккинген»: «...в обрисовке характеров не хватает как раз характерных черт... Гуттен, по моему мнению, уж слишком воплощает в себе одно лишь „воодушевление“, а это скучно. Разве он не был в то же время умница и чертовски остроумен, и не совершил ли ты поэтому по отношению к нему большую несправедливость?» В том же письме Маркс замечает: «Тебе волей-неволей пришлось бы тогда в большей степени *шекспиризировать*, между тем как теперь основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени». <sup>61</sup> Интересно отметить значительное совпадение взглядов Пушкина и Маркса. Оба они, противопоставляя Шекспира, один — Мольеру, другой — Шиллеру, отдают предпочтение Шекспиру, образы которого богаче, шире и разностороннее.

Если бы мы попытались дать геометрическое изображение поведения персонажа, обрисованного абстрактно, схематически, и образа жизненного, многопланового, то в первом случае нам пришлось бы начертить прямую линию, а во втором — кривую, близкую к спирали. Для иллюстрации обратимся к сравнению Мольера с Шекспиром, которое оставил нам Пушкин: «у Мольера Лицемер (Тартюф. — А. Л.) волочится за женою своего благодетеля — лицемера; принимает именование под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера (вот она, «прямая»! — А. Л.) У Шекспира лицемер (Анджело, герой трагикомедии «Мера за меру». — А. Л.) произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства». <sup>62</sup>

<sup>58</sup> Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 65.

<sup>59</sup> Оссовский А. В. Драматургия оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин». — Избр. статьи, воспоминания. М., 1961, с. 151.

<sup>60</sup> Пушкин А. С. Table talk. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 159—160.

<sup>61</sup> Маркс К. Письмо к Фердинанду Лассалю, 19 апр. 1859 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 484.

<sup>62</sup> Пушкин А. С. Table talk. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 160.



Пушкин противопоставляет прямолинейности одного персонажа «спиралевидность» другого. Очень важное сравнение, имеющее большое методическое значение. «Воодушевление», «скудость», «лицемерие», вообще говоря, характерные черты человека. Но *одно* воодушевление, *одна* скудость, *одно* лицемерие представляет собою абстракцию, извращает образ, так как лишает его полнокровных реалистических черт.

Аналогичное толкование характера персонажа мы можем встретить и у Гегеля: «Более твердая определенность получается благодаря особенному пафосу, который становится заметной и существенной чертой характера, ведущей к определенным целям, решениям и поступкам. Однако если ограничение доводится до того, что индивид опустошается, превращается лишь в абстрактную форму определенного пафоса, например любви, чести и т. п., то вследствие этого теряется всякая жизненность и субъективность и изображение, в котором преобладает лишь эта сторона характера, становится, как это часто бывает у французов, малосодержательным и холодным. Поэтому, хотя в особенности характера *одна* главная сторона должна выступать как господствующая, однако в пределах этой определенности должны всецело сохраниться жизненность и полнота, так что индивид имеет возможность показывать себя с различных сторон, вступать в разнообразные ситуации и раскрывать в многообразных проявлениях богатство развитой в себе внутренней жизни».<sup>63</sup>

Конечно, бывают люди «добрые» и «злые», но богатство внутреннего мира человека никак не укладывается в эту схему. Вот почему так важно *выявление сложного многообразия человеческой психики*. Станиславский на практике показал нам, какое значение имеет то, что Энгельс называл «рассмотрением различия *внутри* тождества». Для него Сальери, например, не просто олицетворение зависти, ибо «он — жрец своего искусства и идейный убийца того, кто как бы потрясает основы этого искусства... Труженик Сальери вправе требовать себе от неба награды и завидовать бездельнику Моцарту, творящему шедевры шутя. Он завидует ему, но борется со своим недобрым чувством. Он, как никто, любит гений Моцарта. Тем труднее ему решиться на убийство...». Роль Сальери была Станиславским «построена не на зависти, а на борьбе преступного долга с поклонением гению».<sup>64</sup> А вот как трактовался им образ Отелло: «Никакая страсть и переживания человека не идут неуклонно вперед и вперед. Человеческие переживания двигаются вперед, потом немного отступают назад, чтоб снова двинуться вперед. Такими уступами растет ревность и в душе Отелло».<sup>65</sup>

Итак, есть образы «прямолинейные» и «спиралевидные», второе понятие мы используем в качестве антонима первому. Ста-

<sup>63</sup> Гегель. Эстетика, т. 1, ч. 1, с. 247.

<sup>64</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч., т. 1, с. 366.

<sup>65</sup> Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло». М.: Л., 1945, с. 294.

ниславский, обращаясь к актерам, имел в виду именно это противопоставление: «...выбирая пьесу, вы будете искать в тех людях, которых изобразил вам автор, полноты человеческого образа, а не однобокости... Пусть имя автора никому не известно, но изображенные им в пьесе люди — не сколки с каких-то штампов, а живые люди; в них вы можете отыскать всю гамму чувств и сил человеческих, начиная от слабости и кончая героизмом».<sup>66</sup> Данное противопоставление имеет значение во многих областях художественного творчества, в частности при разрешении вопроса о гриме.<sup>67</sup>

Исходя из такого противопоставления, мы различаем образы положительные (отрицательные) *реальные* и образы положительные (отрицательные) *идеальные*.

Прекрасные образы Татьяны Лариной, Бэлы, Чацкого, Катерины, Наташи Ростовской, принадлежащие прошлому, и близкие нам по эпохе Пелагеи Ниловны, Павла Власова, Павла Корчагина, Чапаева, Давыдова, Левинсона, хотя и рождены творческой фантазией писателя, вместе с тем порождение действительности. Их развитие настоящее, не фикция.

Иное дело образы Костанжогло и Штольца, которые самими авторами — Гоголем и Гончаровым рассматривались как идеальные. И они действительно идеальны: в них дана голая идея, их содержание представляет почти чистую абстракцию в данном случае преуспевающих дельцов, которая не дает возможности выполнять указание Станиславского: «Когда играешь злого, — нищи, где он добрый» (и наоборот). Нельзя найти то, чего нет. Подобные образы не столько говорят о действительности, сколько о самих авторах. Если автор в герое воплощает свой идеал с малой примесью творчества, то образ теряет свою художественную значимость, хотя, конечно, и сам автор и его идеалы составляют часть действительности и в этом смысле представляют известный интерес.

Общая тенденция развития художественной литературы, особенно в XIX в. (мы говорим о раскрытии внутреннего мира человека), может быть сведена к формуле: от простого к сложному, от поверхностного к глубокому, от прямолинейности к «спиралевидности». Эта тенденция была отмечена Л. Толстым: «Мы пишем

<sup>66</sup> Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953, с. 250.

<sup>67</sup> «В курсе грима г. Шиловского сказано: „Сросшиеся и притом опущенные внутренними концами вниз брови — признак жестокости, гневного и сурового характера“. Между тем «нарисованные таким образом брови помешают актеру придать своему лицу какое-либо другое выражение, кроме злого, отталкивающего, тогда как Ричард моментами должен казаться и добродушным, и простоватым, и даже обаятельным: иначе сцена с леди Анной (В. Шекспир. Ричард III, д. 1, сц. 2.— А. Л.) останется для зрителя непонятной. Яго тем и страшен, что Отелло и все окружающие считают его честным и прямым, неспособным ни на какое низкое дело солдатом. Если бы поговорка „бог шельму метит“ оправдывалась в жизни, как легко было бы узнавать шельм и избегать их» (Ленин и А. П. Статьи. Письма. Записки. М., 1950, с. 83).

наши романы, хотя и не так грубо, как бывало: злодей — только злодей и Добротворов — добротворов, но все-таки ужасно грубо, одноцветно. Люди ведь все точно такие же, как я, т. е. пегие — дурные и хорошие вместе, а ни такие хорошие, как я хочу, чтоб меня считали, ни такие дурные, какими мне кажутся люди, на которых я сержусь или которые меня обидели.<sup>68</sup>

Значит ли это, что изображение прямолинейного персонажа писателю вообще противопоказано? Нет, не значит.

Есть, например, литературный жанр, где прямолинейные характеры не только допустимы, но прямо-таки обязательны, составляя необходимую принадлежность жанра, — это басни. Они допустимы и в других видах и жанрах искусства, если такие персонажи отражают характеры, существующие в реальной действительности. Вот доктор Львов в драме Чехова «Иванов». Он только и делает, что не устает говорить о своей честности, и на этом основании присвоил себе право оскорблять, обвинять Иванова. В этой пьесе есть и другой прямолинейный персонаж — Зинаида Савишна (Зююшка). Она постоянна в проявлении своей скупости, внешним выражением которой является крыжовенное варенье — «дежурное блюдо», так же надоевшее всем, как и честность Львова. Прямолинейность этих образов психологически и художественно вполне оправдана. *Они и в самом деле таковы.* Автор, изображая их, следовал правде жизни и создал их *сознательно.*

Прямолинейность образа в том смысле, в каком мы понимаем и применяем этот термин, нельзя отождествлять с целенаправленностью, целеустремленностью персонажа. Таковы герои горьковских пьес: Васса Железнова «по призванию» — капиталист-хищник; Протасов — подвижник науки; Егор Булычов неистов в своем бунте; Достигаев напорист в изворотливой защите своих буржуазных интересов; Нил — убежденный революционный пролетарий. Хотя целенаправленность, целеустремленность этих персонажей явственно намечена, прямолинейными образами их не назовешь; содержание их психики нельзя свести к одной черте.

Важно, чтобы литературный персонаж и в представлении читателя был *живым человеком.* Сказать: «Обломов все время лежит» — значит исказить суть этого персонажа, так как «всегда лежит» не живой человек, а мертвец в гробу. Главное, *как* Обломов лежит. Он никогда не лежит спокойно. «...Обломов стал думать. Но он был в затруднении, о чем думать: о письме ли старосты, о переезде ли на новую квартиру, приняться ли сводить счеты? Он терялся в приливе житейских забот и все лежал, ворочаясь с боку на бок». <sup>69</sup> Всегда в заботе, всегда в тревоге, в беспокойстве. Всегда в движении, правда... не выходя из горизонтального положения. Представление, что Обломов все время лежит, не совсем

точно. С таким же правом мы можем сказать, что он все время встает: «После чаю он уже приподнялся с своего ложа и чуть было не встал; поглядывая на туфли, он даже начал спускаться к ним одну ногу с постели, но тотчас же опять подобрал ее». <sup>70</sup> И сколько раз в день так бывало! Беда не в том, что Обломов все время лежал, а в том, что он вставал, но встать никак не мог. И так перед каждым решением «раздвоение», приводящее к бездействию.

Мы ввели понятие «спиралевидность» потому, что дать название какой-либо вещи, какому-либо факту, явлению — это начало познания, начало изучения, начало исследования. Понятие «спиралевидность» организует мысль читателя (зрителя, слушателя). Не сам по себе новый термин дает знание, а умелое его применение, его использование. Он лишь инструмент, способствующий рассмотрению поведения персонажа, развитию восприятия художественных произведений.

<sup>68</sup> Толстой Л. Н. Дневник. 1896. Запись от 18 мая 1890 г. — Полн. собр. соч., т. 51, с. 44.

<sup>69</sup> Гончаров И. А. Обломов, ч. I, гл. I. — Собр. соч., т. 4, с. 18.

<sup>70</sup> Там же, с. 10.

## АВТОР — ОБРАЗ — ЧИТАТЕЛЬ

(Понятие о «треугольнике»)

Процесс художественного творчества сравнивают иногда с периодом беременности женщины и с последующим актом родов. Это сравнение имеет основание. Образ зарождается, вынашивается и, наконец, рождается.

Бомарше: «Драматические произведения... подобны детям. От них, зачатых в миг наслаждения, выношенных с трудом, рожденных в муках и редко живущих столько времени, чтобы успеть отблагодарить родителей за их заботы, — от них больше горя, чем радости».<sup>1</sup>

Гейне: «Книге необходимы сроки, как ребенку. Все наскоро, в несколько недель написанные книги возбуждают во мне известное предубеждение против автора. Порядочная женщина не производит ребенка на свет до истечения девятого месяца».<sup>2</sup>

Бальзак: «Мыслить, мечтать, задумывать прекрасные произведения — премилое занятие... Задуманное произведение предстает перед очами художника во всей своей младенческой прелесть, и он, исполненный материнского чувства, видит краски благоуханного цветка, вкушает сладость быстро зреющего плода. Таков творческий замысел и наслаждения, которые он дает. Тот, кто может бегло обрисовать словами свой замысел, уже прослышет человеком незаурядным. Этим даром обладают все художники и писатели. Но создавать! Но произвести на свет! Но выпестовать свое детище, вскормить его, убаюкивать его каждый вечер, ласкать его всякое утро, обихаживать с неиссякаемой материнской любовью, умыть его, когда оно испачкается, переодеть его сто раз в сутки в свежие платица, которые оно поминутно рвет, не пугаться недугов, присуших этой лихорадочной жизни, и вырастить свое детище одухотворенным произведением искусства, которое говорит всякому взору, когда оно — скульптура, всякому уму, когда оно — слово, всем воспоминаниям, когда оно — жи-

<sup>1</sup> Бомарше. Сдержанное письмо о провале и о критике «Севильского цирюльника». — Избр. произв. в 2-х т., т. 1. М., 1966, с. 39.

<sup>2</sup> Гейне Г. Мысли, заметки, импровизации. III. Искусство и литература. — Собр. соч. в 10-ти т. М.; Л., 1956—1959, т. 9, с. 154.

вопись, всем сердцам, когда оно — музыка, — вот что такое Воплощение и Труд, совершаемый ради него».<sup>3</sup>

Пушкин:

Иди же к невским берегам,  
Новорожденное творенье...<sup>4</sup>

Белинский утверждает, что художник «носит и вынашивает в себе зерно поэтической мысли, как носит и вынашивает мать младенца в утробе своей; процесс творчества имеет аналогию с процессом деторождения и не чужд мук, разумеется духовных этого физического акта».<sup>5</sup>

Чайковский: «Я теперь в периоде тяжелой беременности; не знаю, хорошо ли выйдет чадо, но старания много».<sup>6</sup>

Антокольский — Стасову: «Вы хорошо знаете, что у художников творчество — это их дети; они зарождаются у него, он носит с идеей, мучится, потом созидает, нянчится с нею, страдает, радуется. Наконец, творение его кончено, и художник отдаст его от себя, но отдаст как родители своих детей: он отдаст творение свое вдаль от глаз, но не от сердца своего. И всегда, как родители, он бдительно интересуется всем, что касается этих детей, и очень больно бывает ему, когда кто вздумает распоряжаться этими детьми. Эх, горе тому, кто не знает и не умеет ценить подобного чувства».<sup>7</sup>

Из высказываний Станиславского: «Законы искусства основаны на законах природы. Рождение ребенка, рост дерева, рождение художественного образа — явления одного порядка».<sup>8</sup> «Сравните наше творчество со всяким другим органическим творчеством природы, и вы поразитесь сходством между собой всех этих созидательных процессов. Например, в творчестве артиста, как и во всяком творческом процессе, наблюдаются моменты, аналогичные с обсеменением, оплодотворением, зачатием, образованием внутренних и внешних образов, форм, созданием воли, сознания, духовных элементов, свойств, привычек, наконец рождением роли. Недаром же говорят, что артист родил свою роль».<sup>9</sup>

<sup>3</sup> Бальзак О. Кузина Бетта. — Собр. соч. в 15-ти т. М., 1951—1955, т. 10, с. 211.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. I, строфа LX. — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.; Л., 1937—1949, т. 6, с. 30.

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 7, с. 312.

<sup>6</sup> Чайковский П. И. Письмо к А. И. Чайковскому от 19 мая 1884 г. — Полн. собр. соч. в 14-ти т. М., 1953—1974, т. 12, с. 375—376.

<sup>7</sup> Антокольский М. М. Письмо к В. В. Стасову от 11 (23) июля 1873 г. — Цит. по кн.: Антокольский М. М. Его жизнь, творчество, письма и статьи. СПб.; М., 1905, с. 95.

<sup>8</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 2. М.; Л., 1948, с. 307.

<sup>9</sup> Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953, с. 497—498; см. там же: с. 239, 410, 462, 465, 469, 494, 685.

Качалов как-то сказал: «Для нас каждая роль есть рождение нового человека!»<sup>10</sup>

Горький: «Всегда пишете только о том, что знаете, что выносили, как мать ребенка».<sup>11</sup>

Итак, художественное произведение выношено и теперь должно обрести самостоятельную жизнь, творец обязан «родить» его. Обыкновенные роды — таков закон деторождения — кончаются тем, что отрезается пуповина. Отрезание пуповины есть, говоря языком философии, узловой пункт, скачок, перерыв постепенности в развитии плода: он, *не теряя связи с родителями* (ибо от них произошел), *становится самостоятельным*. В «отделении образа от себя», в «отрезании пуповины», в объективации создаваемого артистом персонажа и заключается самая суть творческого акта, его специфическая трудность.

В воспоминаниях В. А. Мичуриной-Самойловой мы нашли следующее замечание: «Генеральная репетиция для меня — самый ужасный момент в работе над ролью. Здесь я должна, наконец, *отделить от себя* созданный мной образ, должна впервые начать играть, что называется, без помарок».<sup>12</sup>

Между завершением художественного творчества и актом родов Л. Н. Толстой устанавливает соответствие. 2 января 1900 г. он пишет В. Г. Черткову: «Перемен и добавлений в „Воскресении“ я не буду, да я думаю, и не могу делать: пуповина отрезана».<sup>13</sup>

Когда художественное произведение окончено, автор объективирует не только свое создание *но и себя самого*. Его сознание как бы раздваивается: он (автор) *творил*, он (слушатель) *оценивает*: «Вечером вчера сыграл чуть не всего „Евгения Онегина“! Автор был и единственным слушателем. Совестно признаться, но так и быть, тебе по секрету скажу. Слушатель до слез восхищался музыкой и наговорил автору тысячу любезностей».<sup>14</sup>

«Рахманинов, играя по партитуре, — пишет А. Херст, — на моих глазах импровизируя клавир, пояснял мне развитие своей мысли, и мне казалось, что я присутствую при моменте творчества. Особенно поразило меня то, что он как будто утратил чувство своего „я“ и говорил о творце „Всенощной“ в третьем лице: „Посмотрите, что он здесь делает! Слушайте — он здесь вводит голоса мальчиков! и т. д.“».<sup>15</sup>

И Пушкин однажды «как будто утратил чувство своего „я“ и говорил о себе в третьем лице». «Поздравляю тебя, моя радость, —

<sup>10</sup> Цит. по кн.: Филиппов Б. Актеры без грима. М., 1967, с. 74.

<sup>11</sup> Цит. по кн.: Серебрякова Г. Три современника. Максим Горький. — Знамя, 1957, № 4, с. 172.

<sup>12</sup> Мичурина-Самойлова В. А. Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935, с. 101 (курсив мой. — А. Л.).

<sup>13</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т. М., 1928—1958, т. 88, с. 188.

<sup>14</sup> Чайковский П. И. Письмо к М. И. Чайковскому от 27 мая 1878 г. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 285, 286.

<sup>15</sup> Воспоминания о Рахманинове/Под ред. З. Апетяна, т. 2. М., 1961, с. 315.

пишет он П. А. Вяземскому, — с романтической трагедией, в ней же первая персона Борис Годунов! Трагедия моя кончена; я перестал ее вслух, один, и бил в ладоши, и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!»<sup>16</sup>

А вот воспоминание Чаплина: «До премьеры (фильма «Огни рампы». — А. Л.) мы устроили просмотр для прессы. После завершения работы над фильмом прошло достаточно времени, я уже отошел от него и мог смотреть его вполне объективно, и должен сознаться, что он меня тронул».<sup>17</sup>

Трудность задачи «отделить образ от себя», объективировать персонаж большими художниками осознается в полной мере. Эта задача была постоянно в поле зрения Станиславского.

Из его писем: «Очень благодарю также и за набросок Дорна... (А. П. Чехов. «Чайка». — А. Л.) Ох, как я его боюсь!.. Больше же всего я боюсь остаться в этой роли самим собой, со своими индивидуальными свойствами, боюсь играть эту роль на своих, общих тонах...»;<sup>18</sup> «Ваши слова о том, что Нила (М. Горький. «Мещане». — А. Л.) должен играть я, давно уже не оставляют меня в покое... Боюсь, что он выйдет у меня переодетым Константином Сергеевичем... Певчего Тетерева (М. Горький. «Мещане». — А. Л.) мне играть гораздо легче, так как его характерность ярче, грубее; тут мне легче отойти от самого себя»;<sup>19</sup> «Лопухин (А. П. Чехов. «Вишневый сад». — А. Л.) мне очень нравится, я буду играть его с восхищением, но я боюсь, пока не нахожу в себе нужного тона... У меня же пока выходит Константин Сергеевич, старающийся быть добродушным».<sup>20</sup>

Заслуженная похвала Вл. И. Немировича-Данченко О. Л. Кинипер-Чеховой — исполнительнице роли Раневской (А. П. Чехов. «Вишневый сад»): «Вам удалось уйти от самой себя, и этого надо крепко держаться».<sup>21</sup>

По словам Ю. М. Юрьева, артист В. Н. Давыдов обладал «тою способностью, в силу которой он, живя на сцене полностью жизни изображаемого характера, созерцает его и мыслит о нем, как об отдельном от себя объекте».<sup>22</sup> «Эта особенность — в одно и то же время творить и контролировать — и составляет отличительный признак сценического творчества».<sup>23</sup>

<sup>16</sup> Пушкин А. С. Письмо от начала ноября 1825 г. — Полн. собр. соч., т. 13, с. 379.

<sup>17</sup> Чаплин Ч. Моя биография. М., 1966, с. 464.

<sup>18</sup> Станиславский К. С. Письмо к Вл. И. Немировичу-Данченко от 10 мая 1908 г. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961, т. 7, с. 146—147.

<sup>19</sup> Станиславский К. С. Письмо к А. П. Чехову от 14 янв. 1902 г. — Там же, с. 231.

<sup>20</sup> Станиславский К. С. Письмо к А. П. Чехову от 3 и 4 ноября 1903 г. — Там же, с. 270.

<sup>21</sup> См. в кн.: Ежегодник Московского Художественного театра. 1953—1958. М., 1961, с. 206.

<sup>22</sup> Юрьев Ю. Записки. Л., М., 1948, с. 299.

<sup>23</sup> Давыдов В. Н. Рассказы о прошлом. Л.; М., 1962, с. 39.

О том же предельно выразительно пишет Шаляпин: «Тут актер стоит перед очень трудной задачей — задачей раздвоения на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда на смотрю. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. „Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу“. Или же: „Мало, суховато. Прибавь“. ...Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия. Правильно ли стоит нога? В гармонии ли положение тела с тем переживанием, которое я должен изображать? Я вижу каждый трепет, я слышу каждый шорох вокруг себя. У неряшливого хориста скрипнул сапог, — меня это уж кольнуло. „Бездельник, — думаю, — скрипят сапоги“, а в это время пою: „Я умираю“...»<sup>24</sup>

Сальвини: «Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство».<sup>25</sup>

Когда такого «равновесия» нет, искусство теряет силу своего воздействия. Посмотрите, что получается, когда персонаж не отделен от актера-человека, когда нет «равновесия между жизнью и игрой». «Больше всего правилось мне, — рассказывает Я. О. Малютин, как шла у меня сцена Несчастливцева с Аксюшей. „Ты у меня просишь тысячи, — кричал я Аксюше, — нет у меня их. Сестра, сестра! Не тебе у меня денег просить! А ты мне не откажи в пяточке медном, когда я постучусь под твоим окном и попрошу опохмелиться. Мне пяточок, пяточок! Вот кто я!“<sup>26</sup> Но, как часто бывает, именно эта сцена принесла мне на спектакле самое неожиданное разочарование. По мере того, как я произносил упомянутые слова, со все большей силой работала моя фантазия. Меня охватила жгучая и тоскливая жалость к самому себе, к своей неприютности и горестному одиночеству. До Несчастливцева мне уже не было никакого дела. Не героя Островского, а именно самого себя, вполне благополучного парня, вообразил я в рубищах и с протянутой рукой. Когда же дело дошло до знаменитого „пяточка“, я окончательно потерял власть над собой и залился самыми настоящими слезами. Нечего и говорить, что в этот самый момент я был абсолютно уверен в том, что играю с поистине потрясающей силой и что в ответ на мои натуральнейшие слезы зрительный зал непременно разразится бурными и, как пишут в газетах, долго не смолкающими аплодисментами. Каково было мое разочарование,

когда я увидел, что зрители совершенно равнодушны к моим словам и огню не намерены восторгаться моей игрой, что жалостливый мой экстаз выглядел со стороны, как глупейшая истерика».<sup>27</sup>

Не было диалектического «снятия», с которым связано рождение художественного образа, т. е. «преодоления» и «сохранения» одновременно.<sup>28</sup> Низшее «я» актера подлежит «преодолению», а высшее, творческое «я» — не только «сохранению», но раскрытию, развертыванию во всю свою мощь. Тогда-то и проявляется в полной мере сила воздействия искусства на зрителя, слушателя.

Шаляпин: «Когда-то в юности, во время моих гастролей на юге России, я очутился однажды в Кишиневе и в свободный вечер пошел послушать в местном театре оперу Леонковалло „Паяцы“. Опера шла ни шатко ни валко... было скучновато. Но вот тенор запел знаменитую арию Паяца, и зал странно оживился: тенор стал драматически плакать на сцене, а в публике начался смехок. Чем больше тенор разыгрывал драму, чем более он плакал над словами „смейся, паяц, над разбитой любовью!“, тем больше публика хохотала. Было очень смешно и мне. Я кусал губы, сдерживался, что было силы, но всем моим нутром трясся от смеха. Я бы, вероятно, остался при мнении, что это бездарный человек, не умеет, смешно жестикულიрует, — и нам смешно... Но вот кончился акт, публика отправилась хохотать в фойе, а я пошел за кулисы. Тенора я знал мало, но был с ним знаком. Проходя мимо его уборной, я решил зайти поздороваться. И что я увидел? Всхлипывая еще от пережитого им на сцене, он со слезами, текущими по щекам, напел и произнес:

— Здр., здравствуйте.

— Что с вами, — испугался я. — Вы нездоровы?

— Нет... я здо-ров.

— А что же вы плачете?

— Да вот не могу удержать слез. Всякий раз, когда я переживаю на сцене сильное драматическое положение, я не могу удержаться от слез, я пла-чу... Так мне жалко бедного паяца.

Мне стало ясно, в чем дело. Этот, может быть, не совсем уж бездарный певец губил свою роль просто тем, что плакал над разбитой любовью: не слезами паяца, а собственными слезами чересчур чувствительного человека... Это выходило смешно, потому что слезы тенора никому не интересны...»<sup>29</sup>

Крайнее нарушение художественной меры вызвало в театре крайнюю реакцию — смех.

Объективации действительности требует от актера определенных качеств. А. П. Ленский замечает: «Абсолютное отсутствие чувства, так же как и крайняя чувствительность без самонаблюдения, делает человека абсолютно непригодным к сцене;

<sup>24</sup> Шаляпин Ф. И. Маска и душа. — В кн.: Федор Иванович Шаляпин, т. 1. М., 1957, с. 303.

<sup>25</sup> Цит. по кн.: Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма, с. 465.

<sup>26</sup> Островский А. Н. Лес, д. IV, явл. 6. — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М., 1949—1953, т. 6, с. 69.

<sup>27</sup> Малютин Я. О. Актеры моего поколения. Л.: М., 1959, с. 48—49.

<sup>28</sup> См. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 142.

<sup>29</sup> Шаляпин Ф. И. Маска и душа. — В кн.: Федор Иванович Шаляпин, т. 1, с. 301—302.

средняя чувствительность при самообладании дает хорошего актера и только крайняя чувствительность при полном самообладании — великого исполнителя».<sup>30</sup> Предельно тонкая чувствительность нужна актеру для создания художественного образа; полное самообладание — для того, чтобы отделить образ от себя.

Это далось не сразу даже такому великому исполнителю, каким был Щепкин. Гоголь пишет ему: «Вы напрасно говорите в письме, что стареетесь, Ваш талант не такого рода, чтобы стареться. Напротив, зрелые лета ваши только что отняли часть того жару, которого у вас было слишком много, который ослеплял ваши очи и мешал взглянуть вам ясно на вашу роль. Теперь вы стали в несколько раз выше того Щепкина, которого я видел прежде. У вас теперь есть то высокое спокойствие, которого прежде не было. Вы теперь можете царствовать в вашей роли, тогда как прежде вы все еще как-то метались».<sup>31</sup> Актер-творец отделился от актера-человека. Отсюда то «высокое спокойствие», которое необходимо для проявления *свободного* художественного творчества при сохранении *полного контроля* со стороны другой части актерского «я».

Отделение пианиста-творца от пианиста-человека не сразу далось и другому исполнителю — Листу: «Когда, например, он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал, точно от порыва бури, и по длинным космам волос словно целыми струями стекали капли от только что сыгранного ливня. Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идет гроза: тучи собираются там, глубоко внизу, молнии, точно змеи, извиваются у его ног, а он с улыбкой воздымает чело в чистый эфир».<sup>32</sup>

Того же ожидал П. И. Чайковский от дальнейшего развития вокального и сценического искусства Е. П. Кадминой: «Смотря на мастерскую игру молодой певицы, слушая ее глубоко прочувствованное пение, никак не верилось, чтоб это была артистка, еще впервые появляющаяся на подмостках публичного театра; и разве только в недостаточной сдержанности и горячей порывистости ее исполнения можно было усмотреть некоторую неопытность, непривычку обуздывать свое вдохновение. К счастью, недостатки эти только усугубляют уверенность в замечательный талант г-жи Кадминой; время и опыт, несомненно, сгладят их и внесут в ее исполнение ту спокойную, художественную объективность, которая отличает замечательнейших сценических деятелей».<sup>33</sup>

Л. М. Леонидов пишет К. С. Станиславскому 26 марта 1930 г.: «Все очень, очень довольны, несмотря на то, что я играл хуже,

чем я могу играть. Волнение Леонидова мешало волнению Отелло, а вот когда успокоится Леонидов, сильнее заволнуется Отелло».<sup>34</sup>

Чайковский — Мекк: «Для артиста в момент творчества необходимо полное спокойствие. В этом смысле художественное творчество всегда объективно, даже и музыкальное. Те, которые думают, что творящий художник в моменты аффектов способен посредством средств своего искусства выразить то, что он чувствует, ошибаются. И печальные, и радостные чувства выражаются всегда так сказать ретроспективно».<sup>35</sup>

«Сознаю... что дол же н был, наконец, приняться за „Хованщину“, — пишет М. П. Мусоргский В. В. Стасову, — потому что пришло время. Никогда сильнее, чем теперь, не чувствовал я, что для творческой работы необходимо спокойствие, что только при этом условии возможно сосредоточиться, засесть в свою коробочку и оттуда поглядывать на действующих лиц: какие они там такие?»<sup>36</sup>

Из дневника Байрона (20 февр. 1814 г.): «Для того, чтобы написать трагедию, нужно иметь не только талант, но и многое пережить в прошлом и успокоиться. Когда человек находится под влиянием страстей, он может только чувствовать, но описать свои чувства не может. Но, когда все уже прошло, все, все, тогда, доверившись памяти, можно создать нечто значительное».<sup>37</sup>

Из дневника Стендаля: «Минута, когда я сам наиболее взволнован, вовсе не является той минутой, когда я могу написать вещи, наиболее волнующие зрителя. ...Лучшими являются те минуты, когда вы ощущаете *физическое спокойствие и ясность души*. — вот когда вы в состоянии написать самые волнующие вещи».<sup>38</sup>

Все эти высказывания совпадают с тем, что писал Пушкин:

Прошла любовь, явилась Муза,  
И прояснился темный ум.  
Свободен, вновь ишу союза  
Волшебных звуков, чувств и дум.<sup>39</sup>

Сравните у Маршак:

Дождись, поэт, душевного затишья,  
Чтобы дышать бурю вперед,  
Чтобы делю одно четверостишие  
И твою давно раскрытую тетрадь.<sup>40</sup>

<sup>30</sup> Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки. М., 1950, с. 145—146.

<sup>31</sup> Гоголь Н. В. Письмо от 3 дек. 1842 г. — Полн. собр. соч. в 14 т. М.: Л., 1940—1952, т. 12, с. 131.

<sup>32</sup> Гейне Г. Лютеция, ч. I, гл. 33. — Собр. соч., т. 8, с. 132.

<sup>33</sup> Чайковский П. И. Музыкальная заметка. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 146.

<sup>34</sup> Леонидов Л. М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М., 1960, с. 349.

<sup>35</sup> Чайковский П. И. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 г. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 314—315.

<sup>36</sup> Мусоргский М. П. Письмо от 6 сент. 1873 г. — Избр. письма. М., 1962, с. 149—150.

<sup>37</sup> Цит. по кн.: Минц Н. Эдмунд Кин. М., 1957, с. 59—60.

<sup>38</sup> Стендаль. Дневники. Запись от 22 февраля (11 февр.) 1805 г. — Собр. соч. в 15-ти т. М., 1959, т. 14, с. 105—106.

<sup>39</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. I, строфа LIX. — Полн. собр. соч. т. 6, с. 30.

<sup>40</sup> Маршак С. Лирика. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1968—1972, т. 5, с. 128.

Освещение некоторых сторон психологии художественного творчества приводит к мысли, что «отрезание пуповины» — самый трудный момент для автора. «Рождает» образ и гений (или талант) и посредственность с той лишь разницей, что первый находит в себе силы отделить образ от себя, придать ему самостоятельную жизнь, а второй, не скрывая своих симпатий или антипатий, извращает закономерности изображаемой действительности, направляет ход действия по своему произволу, заставляя своих положительных (или отрицательных) персонажей, в ущерб жизненной правде, делать и говорить то, что он *хотел бы*, что бы они говорили и делали в данной ситуации.

Конечно, в наших глазах Николай Ростов был бы «идеальнее», если бы он не занимался «рукоприкладством», и его перстень остался бы цел (не говоря уже о лицах крепостных),<sup>41</sup> был бы более симпатичен Левин, если бы он сдержал свою дикую ревность и не выгнал так грубо Васеньку Весловского,<sup>42</sup> а Нехлюдов стал бы без пяти минут совершенством, если бы он не подумывал иногда о том, какое впечатление произведет на других его столь добродетельное поведение<sup>43</sup>, и, главное, если бы он сам поменьше умилялся «над самим собою и всеми своими добродетелями».<sup>44</sup>

Здесь, однако, «порок» мы предпочитаем «добродетели». Почему? На этот вопрос ответ дали еще революционные демократы.

Добролюбов: «За „Доходное место“ тоже слышались довольно забавные обвинения. Говорили — зачем Островский вывел представителем честных стремлений такого плохого господина, как Жадов. ...Есть в этой комедии фальшивый тон в лице Жадова; но и его почувствовал сам автор, еще прежде всех критиков. С половины пьесы он начинает спускать своего героя с того пьедестала, на котором он является в первых сценах, а в последнем акте показывает его решительно неспособным к той борьбе, какую он принял было на себя. Мы в этом не только не обвиняем Островского, но, напротив, видим доказательство силы его таланта. Он, без сомнения, сочувствовал тем прекрасным вещам, которые говорит Жадов; но в то же время он умел почувствовать, что заставить Жадова *делать* все эти прекрасные вещи — значило бы исказить настоящую русскую действительность. Здесь требование художественной правды остановило Островского от увлечения внешней тенденцией и помогло ему уклониться от дороги гг. Соллогуба и Львова. Пример этих бездарных фразеров показывает, что смастерить механическую куколку и назвать ее *честным чиновником* вовсе не трудно; но трудно вдохнуть в нее

жизнь и заставить ее говорить и действовать по-человечески».<sup>45</sup>

Белинский: «Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть».<sup>46</sup>

Таково же требование эстетики Чернышевского: «...дело в том, чтобы всякое лицо было живым человеком и, главное, действовало так, как должно действовать по своей натуре, а не так, как заблагорассудится автору».<sup>47</sup>

Когда мы, знакомясь с историей ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, читаем: «Еще одна минута объяснения — и давнишняя вражда готова была погаснуть», — нам хочется, чтобы смертельная вражда в прошлом двух неразлучных друзей закончилась полным примирением. Вот, кажется, долгожданная минута наступила: «Уже Иван Никифорович полез в карман, чтобы достать рожок и сказать: „одождайтесь“».<sup>48</sup> Но роковое слово произнесено, и нет той силы, которая была бы способна склонить их к возобновлению старой дружбы. Власть автора, на первый взгляд беспредельная, совершенно парализована перед лицом «натуры» изображенных им персонажей.

В первом томе «Мертвых душ» — сплошь отрицательные персонажи: «Один деятельный человек — Чичиков, и тот ограниченный плут». Но это Герцен принимает без возражений: «Зачем он (Чичиков. — А. Л.) не встретил нравственного помещика *добросерда, стародума*... да откуда попался бы в этот омут человек столько аномальный, и как он мог бы быть типом? Пушкин в „Онегине“ представил отградное, человеческое явление в Владимире Ленском — да и расстрелял его, и за дело: что ему оставалось еще, как не умереть, чтобы остаться благородным, прекрасным явлением? Через десять лет он отучел бы, стал бы умнее, но все был бы Манилов». Такова действительность: «Да и в самой жизни у нас так, все выходящее из обыкновенного порядка гибнет — Пушкин, Лермонтов впереди, а потом от А до Z многое множество, оттого, что они не дома в мире мертвых душ».<sup>49</sup>

Почему Пушкин поставил Ленского под дуло пистолета? Что это — прихоть автора, его своеволие, его ничем не мотивированный произвол? Или так случилось потому, что поэт *не мог поступить иначе?*

Когда мы, знакомясь с историей дуэли Онегина с Ленским, читаем:

<sup>41</sup> Добролюбов Н. А. Темное царство. — Собр. соч. в 9-ти т. М.: Л., 1901—1904, т. 5, с. 25—27.

<sup>42</sup> Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова. — Полн. собр. соч., т. 3, с. 432.

<sup>43</sup> Чернышевский Н. Г. О «Бригадире» Фонвизина. — Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953, т. 2, с. 798.

<sup>44</sup> Гоголь Н. В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, гл. VII. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 273.

<sup>45</sup> Герцен А. И. Дневник. Запись от 29 июля 1842 г. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1966, т. 2, с. 220—221.

<sup>41</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 4. Эпизод, ч. 1, гл. VIII. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 257—258.

<sup>42</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина, ч. 6, гл. 15. — Там же, т. 19, с. 175—179.

<sup>43</sup> Толстой Л. Н. Воскресение, ч. 2, гл. 1. — Там же, т. 32, с. 202.

<sup>44</sup> Там же, ч. 3, гл. 24, с. 429.

Не засмеяться ль им, пока  
Не обагрилась их рука,  
Не разойтись ль любовно?..—

нам хочется, чтобы вопрос разрешился в положительном смысле. В самом деле, почему бы им не помириться?

Когда же трагический конец наступил, Пушкин правильно определяет нашу эмоцию:

Друзья мои, вам жаль поэта:  
Во цвете радостных надежд,  
Их не свершив еще для света,  
Чужь из младенческих одежд,  
Увял!..

Мало того, мы чувствуем скорбь автора, хотя, казалось бы, он в своем произведении властен делать все, что угодно. Но в том то и дело, что писатель, имея полную возможность избрать любую сюжетную ситуацию, наделять своего героя любыми достоинствами или недостатками и тем самым создавать какой ему вздумается положительный или отрицательный образ, обязан не терять связи с действительностью.

В данном случае Пушкин видел зависимость личности от социальной действительности и оразил это в своем произведении. Он, может быть, и хотел предотвратить дуэль,

Но дико светская вражда  
Бойтся ложного стыда.<sup>50</sup>

Великий реалист сказал свое слово.

«Художник только потому и художник, — утверждает Л. Толстой, — что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть».<sup>51</sup> «Если же воспринимающий чувствует, что то, что ему показывает художник, могло бы быть и иначе, видит художника, видит произвол его, тогда уже нет искусства».<sup>52</sup>

Для Пушкина персонажи его произведений не менее реальны, чем лица, существующие в действительности.

У скучной тетки Таню встреча,  
К ней как-то Вяземский подсел  
И душу ей занять успел.<sup>53</sup>

Начало эпиграммы:

Вот перешед через мост Кокушкин,  
Опершись задом о гранит,

<sup>50</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 6, строфа XXVIII. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 129.

<sup>51</sup> Толстой Л. Н. Предисловие к сочинениям Гюю де Мопассана. — Полн. собр. соч., т. 30, с. 20.

<sup>52</sup> Толстой Л. Н. Запись в дневнике от 14 окт. 1909 г. — Там же, т. 57, с. 151.

<sup>53</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 7, строфа XLIX. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 160. (Петр Андреевич Вяземский — друг А. С. Пушкина, поэт и литературный критик.)

Сам Александр Сергеевич Пушкин  
С мосью Онегиным стоит.<sup>54</sup>

Поэт и его персонаж стоят рядом.

Гоголь серьезнейшим образом пишет: «Но мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию. Он же человек обидчивый и недоволен, если о нем изъясняются неуважительно. Читателю с полугоря, рассердится ли на него Чичиков или нет, но что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди — это не безделица».<sup>55</sup>

И мы должны Гоголю верить: продолжительный процесс вынашивания образа привел к тому, что он в сознании автора из порождения его ума стал чем-то самостоятельным; образ получил право на «внობытие», хотя тем же порождением ума автора и остался, — вполне очевидное диалектическое противоречие, являющееся предпосылкой возникновения настоящего искусства.

На недопустимость произвола автора указывал Горький: «Можно сказать, что для драмы требуется, кроме таланта литературного, еще великое умение создавать столкновения желаний, намерений, умение разрешать их быстро, с неотразимой логикой, причем этой логикой руководит не произвол автора, а сила самих фактов, характеров, чувств».<sup>56</sup> То, что сказал Горький о драме, относится (в основном) ко всякому литературному произведению.

Отделение персонажа от автора — один из основных принципов реалистического искусства. Ряд высказываний Диккенса — своего рода итог в решении этого важнейшего вопроса. «Все действие подчинено Вашему замыслу, и люди не живут сами по себе. Я вижу и слышу, как вертятся колесики, люди же одушевлены лишь настолько, насколько это требуется для развития сюжета, однако в них не больше жизни, чем в движущихся восковых фигурках. ... Ясно также, что мальчик заболевает потому, что это нужно Вам, автору...»<sup>57</sup> «Поверьте, Вашему повествованию не хватает выпуклости, жизненности и правды. ... В нем слишком чувствуется присутствие рассказчика, — рассказчика, не участвующего в действии. Вследствие этого я не вижу

<sup>54</sup> Пушкин А. С. [На картинке к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе»] — Там же, т. 3/1, с. 165.

<sup>55</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. XI. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 245—246.

<sup>56</sup> Горький М. Письмо репертуарной секции Большого драматического театра [?]. 1919—1920, Петроград. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 29, с. 400.

<sup>57</sup> Диккенс Ч. Письмо к У. Г. Уилсу от 13 апр. 1855 г. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1957—1963, т. 30, с. 32.



ни людей, ни места действия и не могу верить в события». <sup>58</sup> «...Вы все время торопитесь (хотя и не продвигаясь вперед), рассказывая свой роман как-то стремительно, не переводя дыхания, от своего собственного имени, тогда как люди должны были бы говорить и действовать сами за себя». <sup>59</sup> «Истинная романтика или поэзия человеческой жизни и природы пробуждает отклик в любой разумной груди не выкриками вроде: „Взгляни сюда! Взгляни туда! Смотри, откуда оно идет! Посмотри, куда оно уходит! Оно тут! Оно там!“ Нет, они достигаются непосредственным изображением, причем с искусством, которое заставляет думать, будто все это происходит *само собою*». <sup>60</sup>

Вернемся к Белинскому. В этом вопросе он был категоричен: «Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него, стать выше его, смотреть на него как на нечто оконченное». <sup>61</sup>

Такому требованию, по мнению великого критика, вполне отвечает образ Максима Максимыча: «И вот Максим Максимыч весь перед вами, с *своими* взглядами на вещи, с *своим* оригинальным способом выражения! Вы еще так мало видели его, так мало познакомились с ним, а уже перед вами не призрак, волею или неволею принужденный автором служить связью или вертеть колесо его рассказа, а типическое лицо, оригинальный характер, живой человек! ... Вот начало поэтической истории „Бэлы“. Максим Максимыч рассказал ее *по-своему, своим* языком; но от этого она не только ничего не потеряла, но бесконечно много выиграла. ... Не знаем, чему здесь более удивляться: тому ли, что поэт, заставив Максима Максимыча быть только свидетелем рассказываемого им события, так тесно слил его личность с этим событием, как будто сам Максим Максимыч был его героем, или тому, что он сумел так поэтически, так *глубоко взглянуть на событие глазами Максима Максимыча* и рассказать это событие языком простым, грубым, но всегда живописным, всегда трогательным и потрясающим даже в самом комизме своем?..» <sup>62</sup> Максим Максимыч не марионетка в руках Лермонтова, а лицо самостоятельное. И только в самом конце автор приоткрыл свое лицо и целомудренно дал о себе знать вопросом: «Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек достойный уважения?.. Если вы сознаетесь в этом, то я вполне буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ». <sup>63</sup>

<sup>58</sup> Диккенс Ч. Письмо к Чарльзу Коллинзу от 19 ноября 1859 г. — Там же, с. 129.

<sup>59</sup> Диккенс Ч. Письмо к миссис Брукфилд от 20 февр. 1866 г. — Там же, с. 197.

<sup>60</sup> Диккенс Ч. Письмо к мисс Констанс Кросс от 4 мая 1870 г. — Там же, с. 277 (курсив мой. — А. Л.).

<sup>61</sup> Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. — Полн. собр. соч., т. 4, с. 267.

<sup>62</sup> Там же, с. 206—207 (курсив мой. — А. Л.).

<sup>63</sup> Лермонтов М. Ю. Бэла. — Соч. в 6-ти т. М.; Л., 1954—1957, т. 6, с. 238.

Так и Гоголь скрылся за лицом некоего рассказчика, с наивным умилением повествовавшего о необыкновенных достоинствах Ивана Ивановича, о его богомольности, природной доброте, необычайно деликатном обращении и о всех прочих его прекрасных качествах. Гоголь блестяще завершил процесс объективации персонажа; и здесь только в самом конце «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» «прорывается» автор, *его* отношение к описываемым событиям, к тем людям, о которых только что шла речь: «Скучно на этом свете, господа!» Читатель ясно чувствует огромное расстояние, отделяющее автора от рассказчика, он (как и автор, хотя автор на протяжении повествования об этом ни разу не говорит) видит, что ни богомольности, ни природной доброты, ни других необыкновенных достоинств, которыми так склонен восхищаться рассказчик, у Ивана Ивановича нет; его необычайная деликатность — карикатура на человеческие отношения.

В ином плане читатель воспринимает рассказ Максима Максимыча; но, несмотря на симпатию к рассказчику, несмотря на его подлинно прекрасные качества — мужество, сердечность, простоту, наблюдательность, — читатель и здесь чувствует громадное расстояние, отделяющее несколько примитивного Максима Максимыча от Лермонтова — человека могучих духовных сил, исключительного ума, образования, таланта.

Тем сильнее действует на читателя непосредственное обращение к нему Лермонтова и Гоголя — обращение неожиданное и необыкновенное по прямоте, выразительности, искренности и серьезности.

В свете всего вышеизложенного нам понятен глубокий смысл высказывания Энгельса: «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства». <sup>64</sup> Классик «резвого реализма» Флобер писал так: «По-моему, романист не имеет права высказывать свое мнение по поводу того, что совершается в этом мире. Он должен уподобиться в своем творении богу, то есть создавать и молчать». <sup>65</sup>

В самом деле, что было бы, если бы Пушкин, описывая прощание Василисы Егоровны и Маши с Иваном Кузьмичем («Капитанская дочка», гл. VII), «пустил слезу» или к рассказу няни («Евгений Онегин», гл. 3, строфа XVIII) прибавил в назидание читателю тираду об ужасах крепостного права? Ничего хорошего.

Не сделал этого и Тургенев.

«Дворецкий несколько раз прошелся по комнате.

— Ну, позовите теперь Татьяну, — промолвил он наконец.

Через несколько мгновений Татьяна вошла чуть слышно и остановилась у порога.

<sup>64</sup> Энгельс Ф. Письмо к Маргарет Гаркнесс, начало апреля 1888 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 36.

<sup>65</sup> Флобер Г. Письмо к Амели Боске от 20 авг. 1866 г. — Собр. соч. в 5-ти т. М., 1956, т. 5, с. 247.

— Что прикажете, Гаврила Андреич? — проговорила она тихим голосом.

Дворецкий пристально посмотрел на нее.

— Ну, — промолвил он, — Танюша, хочешь замуж идти? Барыня тебе жениха сыскала.

— Слушаю, Гаврила Андреич. А кого они мне в женихи назначают? — прибавила она с нерешительностью.

— Капитона, башмачника.

— Слушаю-с.

— Он легкомысленный человек, это точно. Но госпожа в этом случае на тебя надеется.<sup>66</sup>

Оба куска (разговор Татьяны с дворецким и рассказ няни из «Евгения Онегина») не забываются, хотя авторы не сделали никакого акцента. Крепостное право говорит само за себя, говорит фактами. Автор в стороне; он присутствует, но «незримо».

Мармеладов рассказывает Раскольникову свою историю. Там есть потрясающие моменты. Но как Достоевский «подает» этот эпизод? Он сдержан. «Слова его (Мармеладова. — А. Л.) произвели некоторое впечатление; на минуту воцарилось молчание, но вскоре раздался прежний смех и ругательства:

— Рассудил!

— Заврался!

— Чиновник!

И проч. и проч.».<sup>67</sup>

Реакции читателя и, конечно, Достоевского на рассказ не совпадают с отношением слушателей (за исключением Раскольникова).

Аналогичная ситуация в «Братьях Карамазовых». Мы многие готовы простить Мите; читая показание Герценштубе, данное им на суде, про фунт орехов. Но Достоевский опять сдержан: «Как бы там ни было, а анекдотик произвел в публике некоторое благоприятное впечатление»<sup>68</sup>. И все.

«Сельская учительница» Салтыкова-Щедрина.<sup>69</sup> Это малоизвестное произведение достойно занять самое почетное место в творчестве русских классиков по силе негодования автора против носителей зла, по силе его сострадания к безвинной жертве произвола и издевательства, по силе самоограничения художника, изгнавшего из рассказа все (кроме самой последней фразы) проявления личных чувств.

Потому-то бессмертна и новелла Мериме «Маттео Фальконе», что в ней нет ни атома рыхлой плоти. Произведение представляет

собой как бы металлический каркас; его незримые поры, как ячейки сот медом, заполнены мыслями и эмоциями и автора, и читателя. В этом шедевре полное внешнее бесстрашие сочетается с напряженной внутренней динамикой, высокое мастерство — с предельным лаконизмом.

Замечательна по сжатости и выразительности новелла Боккаччо: «Мессер Гвильельмо Россильоне дает своей жене вкусить сердце мессера Гвильельмо Гвардастаньо, им убитого и любимого ею; узнав об этом, она бросается впоследствии с высокого окна, умирает, и похоронена вместе с своим возлюбленным».<sup>70</sup> Здесь факты и только факты. Но за ними — взрыв страстей.

«Автор должен незримо присутствовать в своем произведении всюду, как бог во вселенной».<sup>71</sup> Этого требования Флобер неукоснительно придерживался в своем художественном творчестве. Он незримо присутствует, скажем, во время речи советника префектуры Льевена, произнесенной при открытии Земледельческого съезда в Ионвилле.<sup>72</sup> В словоизвержении оратора и верноподданническая хвала твердости, мудрости, заботливости верховной власти, правительства, монарха, и напыщенные разглагольствования о патриотизме, общественной пользе, цивилизации, прогрессе, нравственности, и высокопарный призыв к уважению законов, к строгому выполнению долга, и ханжеское воспевание добродетелей земледельца, скромного труженика, усилиями которого создается благосостояние государства, и истины типа «Волга впадает в Каспийское море». Читатель сам ознакомится с этим шедевром Флобера. Мы лишь отметим, что речь Льевена на все времена останется образцом пустоты, банальности, фарисейства «государственного деятеля».

Великолепно объективирован Кругосветлов в своей речи перед началом спиритического сеанса.<sup>73</sup> Вот атрибуты пустопорожней ученой болтовни профессора-идеалиста: тут и традиционное обращение к слушателям, определение предмета исследования, краткая история вопроса, некоторая доля полемики, утверждение собственной точки зрения. Как авторитетно, научно, аргументированно, последовательно льется речь оратора. И чем больше все это похоже на правду, тем язвительнее ирония.

Один из приемов объективации действительности без вмешательства автора — разоблачающее соседство.

«Счастливым, сияющим, точно „с месяцем во лбу“, по выражению няньки, пришел он (Обломов. — А. Л.) домой, сел в угол

<sup>66</sup> Тургенев И. С. Муму. — Собр. соч. в 12-ти т. М., 1953—1958, т. 5, с. 272.

<sup>67</sup> Достоевский Ф. М. Преступление и наказание, ч. I, гл. 2. — Собр. соч. в 10-ти т. М., 1956—1958, т. 5, с. 27.

<sup>68</sup> Достоевский Ф. М., Братья Карамазовы, ч. IV, кн. XII, гл. III. — Там же, т. 10, с. 212.

<sup>69</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т. М., 1965—1977, т. 16, ч. II, с. 186—196.

<sup>70</sup> Боккаччо Д. Декамерон. 9-я новелла IV дня. М.; Л., 1933, с. 462.

<sup>71</sup> Флобер Г. Письмо к Луизе Коле от 9 дек. 1852 г. — Собр. соч., т. 5, с. 81 (курсив мой. — А. Л.).

<sup>72</sup> Флобер Г. Госпожа Бовари, ч. II, гл. VIII. — Там же, т. 1, с. 145—150.

<sup>73</sup> Толстой Л. Н. Плоды просвещения, д. III, явл. 19. — Полн. собр. соч., т. 27, с. 209.

дивана и быстро начертил по пыли на столе крупными буквами: „Ольга“». <sup>74</sup>

Гаев. ...Проценты мы заплатим, я убежден... (Кладет в рот леденец). <sup>75</sup>

Имя любимой девушки и... пыль. «Проценты» и... «леденец»

Ложная патетика драматического момента, фальшь, обычно сопутствующая в так называемом светском обществе печальной церемонии, связанной со смертью кого-либо из близких, разоблачается Л. Толстым в «Смерти Ивана Ильича» и тем, как, приступая к разговору с вдовой, Петр Иванович сел «на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем пуф». «Садясь на диван и проходя мимо стола ...вдова зацепилась черным кружевом черной мантилии за резьбу стола. Петр Иванович приподнялся, чтоб отцепить, и освобожденный под ним пуф стал волноваться и подталкивать его. Вдова сама стала отцеплять свое кружево, и Петр Иванович опять сел, придавив бунтовавший под ним пуф. Но вдова не все отцепила, и Петр Иванович опять поднялся, и опять пуф забунтовал и даже щелкнул». <sup>76</sup>

Еще пример. Бекки «прижала руку к сердцу и на минуту зарылась лицом в постель. Бутылка с коньяком, лежавшая под одеялом, звякнула о тарелку с остатками колбасы. Обе, несомненно, были растроганы проявлением столь сильного горя... И тут она начала излагать свою историю — повесть столь бесхитростную, правдивую и простую, что, слушая ее, становилось совершенно ясно: если когда-либо ангел, облаченный в белоснежные ризы, спускался с небес и здесь, на земле, становился жертвой коварных происков и сатанинской злобы, то это незапятнанное создание; эта несчастная непорочная мученица находилась в ту минуту перед Джозом — сидела на постели на бутылке с коньяком». <sup>77</sup>

Пуф у Толстого (недаром ему уделил такое внимание великий срыватель «всех и всяческих масок!»), бутылка с коньяком и тарелка с остатками колбасы у Теккеря блестяще выполняют свою разоблачающую роль. Изображение «опасного соседства» открывает возможность автору, «не давая себя» (т. е. освобождая себя от авторских комментариев) «дать себя», — это отличный прием объективации действительности в руках писателя-реалиста.

«За чаем Клим услышал, что истинное и вечное скрыто в глубине души, а все внешнее, весь мир — запутанная цепь неудач, ошибок, жалких попыток выразить идеальную красоту мира, заключенного в душах избранных людей.

— О, я забыла! — вдруг сорвавшись с кушетки, вскричала она и, достав из шкафчика бутылку вина, ликер, коробку шокола-

<sup>74</sup> Гончаров И. А. Обломов, ч. 2, начало гл. 7.— Собр. соч. в 8-ми т. М., 1952—1955, т. 4, с. 219.

<sup>75</sup> Чехов А. П. Вишневый сад, д. 1.— Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. М., 1944—1951, т. 11, с. 324.

<sup>76</sup> Толстой Л. Н. Смерть Ивана Ильича, гл. 1.— Полн. собр. соч., т. 26, с. 65.

<sup>77</sup> Теккерей У. Ярмарка тщеславия, т. 2, гл. LXV. М., 1960, с. 407.

да и бисквиты, рассовала все это по столу, а потом, облокотясь о стол, обнажив тонкие руки, спросила:

— Вы умеете думать о бесполезности существования?» <sup>78</sup>

Автор молчит, но «читателю без всяких объяснений становится ясно, что толки о „бесполезности существования“ — это кокетливая маска, а истинное в Нехаевой — шоколад и ликеры, т. е. неутоленная жажда наслаждений, сотрясающая чахоточное тело этой декадентствующей девицы». <sup>79</sup>

Сдержанность поэта как проявление идейно-художественной силы произведения высоко оценил Д. Д. Благой, комментируя «Анчар» Пушкина: «Простота, спокойный эпический тон свойственны и всему повествованию о судьбе и гибели раба. Только в одном-единственном месте, в эпитете „бедный раб“ прорывается сочувственная эмоция поэта, как его же горькая ирония звучит в ключевом словосочетании: „Но человека человек“. Вместе с тем именно эти эпические сдержанность, спокойствие и простота действуют сильнее всякой декламации и негодующих восклицаний, делают стихотворение Пушкина одним из самых выразительных и глубоких произведений мировой литературы, направленных против угнетения человека человеком». <sup>80</sup>

Энгельс пишет Минне Каутской: «...а в „Стефане“ Вы доказали, что умеете относиться к своим героям с той тонкой иронией, которая свидетельствует о власти писателя над своим творением». <sup>81</sup>

«Тонкая ирония», «власть писателя над своим творением» возможны только тогда, когда образ отделен от автора, когда автор, устраняя себя, находит силы в должной мере объективировать персонаж.

Несколько примеров.

Из патриотического письма Жюли княжне Марье: «Я вам пишу по-русски, мой добрый друг, потому, что я имею ненависть ко всем французам, равно и к языку их, который я не могу слышать, говорить... Мы в Москве все восторжены через энтузиазм к нашему обожаемому императору». <sup>82</sup> Авторских комментариев нет, но как многоговорящая конструкция фразы! В ней и система воспитания, принятая в привилегированной части русского общества, и патриотизм в кавычках, вызванный чрезвычайными обстоятельствами, и оторванность от народа. Вся острота иронии — в объективной передаче «патриотических» излияний Жюли.

Акакий Акакиевич преобразился: «С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом все ко-

<sup>78</sup> Горький М. Жизнь Клима Самгина, ч. 1, гл. 3.— Собр. соч., т. 19, с. 216—217.

<sup>79</sup> Тагер Е. Б. Творчество Горького советской эпохи, гл. IX. М., 1964, с. 370.

<sup>80</sup> Благой Д. Литература и действительность. М., 1959, с. 359.

<sup>81</sup> Энгельс Ф. Письмо к Минне Каутской, 26 ноября 1885 г.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 333—334. (Речь идет о романе М. Каутской «Стефан из Грилленгофа».)

<sup>82</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 3, ч. 2, гл. 2.— Полн. собр. соч., т. 11, с. 104.

леблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник?»<sup>83</sup> Вот до каких высот поднимается иногда дерзновенная мысль человеческая! Гоголь дает *только* описание «преображения»... Но сколько горькой иронии над трагической участью маленького чиновника *скрыто*, если это — предел его мечтаний!

Синхронизм — заменитель иронии Гоголя: «... „я его прочу по дипломатической части. Фемистоклюс!“ продолжал он, снова обратясь к нему: „хочешь быть посланником?“ „Хочу“, отвечал Фемистоклюс, жуя хлеб и болтая головой направо и налево. В это время стоявший позади лакей утер посланнику нос и очень хорошо сделал, иначе бы капнула в суп препорядочная посторонняя капля». <sup>84</sup> Конечно, «препорядочная посторонняя капля» из носа Фемистоклюса могла попасть в суп при произнесении любого слова за обедом. Но падение угрожало именно при слове «посланник», пародийно заостряя ситуацию. Один из типичных в маниловском вкусе контрастов между «возможностью» и «действительностью».

Из разговора Герцена с вятским полицмейстером о его достойном предшественнике: «Он их сечь, — признавайся да и только, куда деньги дели? Те сначала свое. Только как он велел им закатить *на две трубки*, так главный-то из воров закричал: „Виноваты, деньги прогуляли...“

— Позвольте, — спросил я, перебивая похвальное слово великому полицмейстеру, — что же это значит: *на две трубки*?

— Это так у нас, *домашнее* выражение. Скучно, знаете, при наказании, ну, так велишь сечь да и куришь трубку; обыкновенно к концу трубки и наказанию конец, ну, а в экстренных случаях велишь иной раз и на две трубки угостить приятеля. Полицейские привычны, знают примерно сколько».<sup>85</sup>

Чем нарочито спокойнее тон рассказа (автора «нет»), тем язвительнее ирония.

Из разговора Некрасова с крестьянским мальчиком:

— Здорово парнище! — «Ступай себе мимо!»  
— Уж больно ты грозен, как я погляжу!<sup>86</sup>

Сколько любовной иронии в комически серьезной реплике поэта!

В целях возможно более полной объективации действительности Чехов возражал против неуместного вмешательства автора: «Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свиде-

телем».<sup>87</sup> «Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло (рассказ «Воры». — А. Л.). Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть».<sup>88</sup>

Чехов пишет брату Александру: «Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела... никого не обвинил, никого не оправдал...» (о пьесе «Иванов». — А. Л.).<sup>89</sup> «Субъективность ужасная вещь. Она не хороша уже и тем, что выдает бедного автора с руками и ногами». <sup>90</sup> «Главное, берегись личного элемента. ... Людям давай людей, а не самого себя». <sup>91</sup>

«Мне кажется, сударыня, — пишет Горький Л. Никифоровой, — что Ваша повесть значительно выиграла бы в красоте, силе, убедительности, если б Вы постарались изменить ее тон — слишком дидактический, слишком поучительный. Читатель — скептик, он знает все моральные сентенции, — они на него действуют отрицательно. ... Обратите Вашу повесть в ряд сцен, совершенно изгнав из нее саму себя, автора, с Вашими симпатиями, антипатиями, с Вашим „я“. ... Вы должны действовать на воображение читателя образами и должны понять, что дидактика — ослабляет Вас».<sup>92</sup>

Из других писем: «Вас тяготит пошлость? Вот Вам тема: напишите Ваш будний день, расскажите просто — *никого не судя, ничего не оправдывая* — как пошлость с утра до поздней ночи серой тенью влачится за человеком и путает его шаги, оравляет его душу. Чем ближе к правде встанете Вы, тем лучше будет рассказ».<sup>93</sup> «Пишите так, как будто Вы — свидетель на вековом суде правды с кривдой, а судья — Ваш лучший друг, в справедливость его Вы, безусловно, верите и скрыть от него ничего не хотите, даже — не можете».<sup>94</sup>

Денис Григорьев («Злоумышленник») и купец Авдеев («Беда») совершили преступление. И тот и другой искренне убеждены в своей правоте. Но Чехов — только «беспристрастный свидетель», он в стороне, и степень виновности подсудимых, меру наказания за содеянное может определить читатель, если ему угодно. В этом смысле особенно интересен рассказ «Княгиня». Княгиня очаровательна, весела, приветлива, добра; как птичка она прилетела в

<sup>87</sup> Чехов А. П. Письмо к А. Суворину от 30 мая 1888 г. — Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 118.

<sup>88</sup> Чехов А. П. Письмо к А. Суворину от 1 апр. 1890 г. — Там же, т. 15, с. 51.

<sup>89</sup> Чехов А. П. Письмо к Ал. П. Чехову от 24 окт. 1887 г. — Там же, т. 13, с. 381.

<sup>90</sup> Чехов А. П. Письмо от 20-х чисел февр. 1883 г. — Там же, с. 48.

<sup>91</sup> Чехов А. П. Письмо к Ал. П. Чехову от 8 мая 1889 г. — Там же, т. 14, с. 362.

<sup>92</sup> Горький М. Письмо от марта — апреля 1909 г. — Собр. соч., т. 29, с. 91.

<sup>93</sup> Горький М. Письмо к Ф. Г. Ласковой от 21 дек. 1912 г. — Лит. газ., 1955, 18 июня (курсив мой. — А. Л.).

<sup>94</sup> Горький М. Письмо к В. Д. Пушкину от 23 янв. 1929 г. — Собр. соч., т. 30, с. 121.

<sup>83</sup> Гоголь Н. В. Шинель. — Полн. собр. соч., т. 3, с. 155.

<sup>84</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. II. — Там же, т. 6, с. 31.

<sup>85</sup> Герцен А. И. Былое и думы, ч. 2, гл. 15. — Собр. соч., т. 8, с. 258.

<sup>86</sup> Некрасов Н. А. Крестьянские дети. — Полн. собр. соч. и писем в 12-ти т. М., 1948—1953, т. 2, с. 113.

монастырь и как птичка упорхнула оттуда. Доктор, по всей видимости, тяжелый человек. Голос его неприятный, сердитый, а речь неуклюжая, заикающаяся. После крупного разговора с княгиней он *извиняется*, признаваясь, что наговорил ей глупостей. «Личный элемент» (т. е. автор) совершенно устранен, «всякое судопроизводство со стороны поэта»<sup>95</sup> отсутствует, и читатель сам должен решить, на чьей стороне правда. «Глупости» доктора — тяжчайший обвинительный акт, и нет княгине никакого снисхождения.

Пушкин и Горький!.. Великие из великих. Каждый из них открывает собою новую эпоху.

Но попробуйте решить, за кого автор «Медного Всадника»? За Петра? За Евгения? Прямого ответа на этот вопрос нет. Автор — мыслитель, художник — на недостижимой высоте. Он с замечательной художественной силой воздаст должное Петру за его государственную созидательную деятельность, он же с неменьшей художественной силой изображает трагическую обреченность маленького человека. Преклонение перед творчеством одного не мешает ему скорбеть об участи другого.

Сравните: «...Суриков был глубоким, непревзойденным мастером. Он так разработал сюжет „Утра стрелецкой казни“, что мы воочию видим в его картине шестые истории, воспринимаем грозный ритм ее поступи. Мы понимаем, что совершающееся закономерно, чувствуем, что история — на стороне Петра... Чувствуется, что Петр в гордом сознании своей исторической правоты уверенно выдерживает и выдержит до конца устремляющийся к нему поток молчаливой ненависти — открытой, яростной, как у рыжего стрельца, и глухой, затаенной, как у других.

В то же время нравственная сила обреченных мятежников и суровая торжественность их предсмертных минут несколько не снижены художником. Он не упрощает, не схематизирует исторический процесс, а показывает его во всей сложности и трагизме».<sup>96</sup>

Только что сказанное относится и к Шолохову: «Был Петро теперь не своим, а недолгим гостем, с которым пришла пора расстаться. Лежит сейчас он, равнодушно привалившись щекой к земляному полу, словно ожидая чего-то, с успокоенной таинственной полуулыбкой, замерзшей под пшеничными усами. А завтра в последнюю путину соберут его жена и мать.

Еще с вечера нагрела ему мать три чугуна теплой воды, а жена приготовила чистое белье и лучшие шаровары с мундиром. Григорий — брат его однокровник — и отец обмоют огненные не принадлежащее ему, не стыдящееся за свою наготу тело. Оденут в праздничное и положат на стол. А потом придет Дарья, вложит в широкие ледяные руки, еще вчера обнимавшие

<sup>95</sup> Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова. — Полн. собр. соч., т. 3, с. 442.

<sup>96</sup> Дмитриева Н. О сюжете в живописи. — Искусство, 1947, № 3, с. 77.

ее, ту свечу, которая светила им обом в церкви, когда они ходили вокруг аналая, — и готов казак Петро Мелехов к проводам туда, откуда не возвращаются на побывку к родным куреням».<sup>97</sup>

И Шолохову удалось передать суровую торжественность прощания семьи с Петром Мелеховым.

Другие конфликты рисовал Горький. За что и за кого он боролся, мы знаем. Страстный борец за пролетарское дело, Горький соблюдал величайшую художественную объективность в изображении своих персонажей. Стоит окинуть мысленным взором все его произведения, начиная от «Челкаша» и кончая эпопеей «Жизнь Клима Самгина», чтобы признать непреложным этот факт. В искусстве отделения персонажа от себя, в умении показать каждого в его сущности Горький — «бог» (если применить образное выражение Флопера). Каждый у него прав со своей точки зрения. Автора как будто нет, и тем не менее воздействие Горького на читателя могуче.

Таков Шекспир. К нему следует отнести то, что Пушкин сказал о задачах драматического поэта: «Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, — но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине».<sup>98</sup>

Герцен: Шекспир «сам является Шейлоком, Яго; он одновременно и Фальстаф и Гамлет. Поэт вовсе не судебный следователь, не королевский прокурор; он не обвиняет, он не обличает...»<sup>99</sup>

Эту особенность Шекспира отметил Чернышевский: «Он изображает людей и жизнь, не высказывая, как он сам думает о вопросах, которые решаются его действующими лицами в таком смысле, как угодно кому из них. Отелло говорит „да“, Яго говорит „нет“ — Шекспир молчит, ему нет охоты высказывать свою любовь или нелюбовь к „да“ или „нет“».<sup>100</sup>

«У Шекспира, — пишет Некрасов, — король Лир восклицает: „На земле предо мной нет виноватых!“ Великий дух Шекспира веет в этом слове, и да опочнет он на каждом писателе! Точно: лица, выводимые писателем-художником, перед ним не виноваты; он не судья им, он не имеет права питать к ним злобу, определять им наказания, точно так же, как не его дело награждать, раздавать

<sup>97</sup> Шолохов М. Тихий Дон, кн. 3, ч. VI, конец гл. 34. — Собр. соч. в 9-ти т. М., 1965—1969, т. 4, с. 219.

<sup>98</sup> Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница». — Полн. собр. соч., т. 11, с. 181.

<sup>99</sup> Цит. по: Ланской Л. «Шарлотта Корде». Неизвестная рецензия А. Герцена. — Лит. газ., 1955, 24 сент.

<sup>100</sup> Чернышевский Н. Г. Варианты к «Повести в повести». Предисловие (вариант 10 окт. 1863 г.). — Полн. собр. соч., т. 12, с. 683.

венки и выставлять образцы добродетели или примеры для подражания. Это все дело самой жизни, самих лиц».<sup>101</sup>

«Вы у Шекспира,— говорит Тургенев,— нигде не видите его самого — везде перед вами только жизнь, так верно переданная, что вам кажется, будто все само совершается на ваших глазах».<sup>102</sup>

А. В. Луначарский: «Почти нет такого чувства, которого Шекспир не коснулся бы. Он рассматривает человеческую душу как бы в увеличительное стекло, вскрывает главнейшие черты ее, но никогда не говорит, что он о том или ином думает и на чьей он стороне. Он не любит этого говорить. Явления страстно его хватают за сердце, но он скрывается за своими образами».<sup>103</sup>

Способность объективировать действительность высоко ценил в Шекспире Белинский: «Обладая даром творчества в высшей степени и одаренный мирообъемлющим умом, он в то же время обладает и этой объективностью гения, которая сделала его драматургом по преимуществу и которая состоит в этой способности понимать предметы так, как они есть, отдельно от своей личности, переселяться в них и жить их жизнью. Для Шекспира нет ни добра, ни зла: для него существует только жизнь, которую он спокойно созерцает и сознает в своих созданиях, ничем не увлекаясь, ничему не отдавая преимуществ. И если у него злодей представляется палачом самого себя, то это не для назидательности и не по ненависти ко злу, а потому, что это так бывает в действительности...»<sup>104</sup>

Высказывание Белинского может привести к величайшему недоразумению, если его не продумать до конца. Для Шекспира *есть*, конечно, добро и зло, *есть* внутреннее глубоко страстное отношение к своим персонажам, к миру реальному и к миру, им воссозданному; в глубине души он совсем не так спокойно созерцает жизнь, как кажется на первый взгляд. Но все это *скрыто*, все это *за пределами* произведения. Так человек с громадной волей и выдержкой, прекрасно владеющий собой, не подает и намека на ту бурю, которая бушует у него в груди.

У нас есть доказательство — насыщенный страстью, глубоким чувством, искренними переживаниями 66-й сонет:

Зову я смерть. Мне видеть нестерпим  
Достоинство, что просит подаянья,  
Над простотой глумящуюся ложь,  
Ничтожество в роскошном одеянье,  
И совершенству ложный приговор,

<sup>101</sup> Некрасов Н. А. Заметки о журналах за дек. 1855 г. и янв. 1856 г. — Полн. собр. соч. и писем, т. 9, с. 377.

<sup>102</sup> Л (уканина) А. Мое знакомство с И. С. Тургеневым. — Северный вестник, 1887, № 2, с. 48.

<sup>103</sup> Луначарский А. В. О театре и драматургии. Шекспир и его век. — Избр. статьи в 2-х т. М., 1958, т. 2, с. 440—441.

<sup>104</sup> Белинский В. Г. «Гамлет», драма Шекспира. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 256 (курсив мой. — А. Л.).

И девственность, поруганную грубо,  
И неуместной почести позор,  
И мощь в плену у немощи беззубой,  
И прямоту, что глупостью сльвет,  
И глупость в маске мудреца, пророка,  
И вдохновения зажатый рот,  
И праведность на службе у порока,  
Все мерзостно, что вижу я вокруг...  
Но как тебя понинуть, милый друг!<sup>105</sup>

Когда Шекспир хотел дать «субъективное в объективном», он создавал трагедии «Гамлет», «Король Лир», «Макбет». Когда Шекспир хотел дать «объективное в субъективном», он создал бессмертный 66-й сонет. Этим сопоставленным мы обязаны известному шекспироведу М. Морозову.<sup>106</sup>

Миф о «безмятежном спокойствии» великого писателя должен быть развеян. Не безразличие к добру и злу мы видим в объективной драматургии Шекспира, а *его эстетический критерий и действие*.

Горький тоже обладал «этой объективностью гения», которая не только не исключает, но предполагает «способность понимать предметы так, как они есть, отдельно от своей личности, переселиться в них и жить их жизнью». «Наступил день, — пишет Качалов, — навсегда и в подробностях врезавшийся в память. Горький читает нам, всей труппе Художественного театра, «На дне» ... Когда он стал читать сцену, где Лука напутствует и утешает умирающую Анну («На дне», д. II. — А. Л.), мы все притаили дыхание, — до того это было трогательно и глубоко «пережито». Наступила абсолютная тишина. Голос Горького задрожал и пресекался. Он остановился, замолчал, смахнул пальцем слезу, попробовал продолжать, но через два слова опять замолчал, сурово и даже сердито сгоняя платком слезу».<sup>107</sup>

Слезы Горького — показатель интенсивности и глубины его сопереживания, хотя «предмет» — плод воображения писателя, персонаж, созданный творческой фантазией драматурга.<sup>108</sup>

То же у Льва Толстого: «Я часто сильнее чувствую не пережитое мною действительно, а то, что я писал и переживал с людьми, которых описывал. Они сделались так же моими воспоминаниями, как действительно пережитое».<sup>109</sup>

Однажды Тургенев сказал Кропоткину: «— Вот приедем домой, я покажу вам дневник, где записал, как я плакал, когда закончил повесть смертью Базарова».<sup>110</sup>

<sup>105</sup> В переводе С. Маршака. — Собр. соч., т. 3, с. 72.

<sup>106</sup> Морозов М. М. Избр. статьи и переводы. М., 1954, с. 27—28; 283—284.

<sup>107</sup> Качалов В. И. Из воспоминаний. — В кн.: Ежегодник Московского Художественного театра, 1943. М., 1945, с. 192, 194.

<sup>108</sup> До какой степени может дойти интенсивность «сопереживания», рассказывает М. Ф. Андреева. (Мария Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. М., 1961, с. 164.)

<sup>109</sup> Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 161.

<sup>110</sup> Кропоткин П. А. Записки революционера. М., 1966, с. 374.

«Нет! — восклицает Достоевский. — Если я был счастлив когда-нибудь, то это даже и не во время первых упительных минут моего успеха, а тогда, когда еще я не читал и не показывал никому моей рукописи: в те долгие ночи, среди восторженных надежд и мечтаний и страстной любви к труду; когда я сжился с моей фантазией, с лицами, которых сам создал, как с родными, как будто с действительно существующими; любил их, радовался и печалился с ними, а подчас даже и плакал самыми искренними слезами над незатейливым горем моим».<sup>111</sup>

«Сопереживание» М. А. Шолохова: «Помню, как мы (Н. А. Толстова. — А. Л.) с диктором Машей Триуновой проплакали чуть ли не всю передачу, когда Дмитрий Николаевич читал о смерти Ильиничны («Тихий Дон», кн. 4, ч. VIII, гл. 3. — А. Л.). И мы были не единственными; после передачи Орлову позвонил Михаил Александрович Шолохов: «Ты, Митя, заставил меня пролить слезу о смерти Ильиничны».<sup>112</sup>

Высокую интенсивность и глубину «сопереживания» проявил Чайковский: «Самый же конец оперы («Пиковая дама». — А. Л.) я сочинял вчера перед обедом и, когда дошел до смерти Германна и заключительного хора, то мне до того стало ж а л ь Германна, что я вдруг начал сильно плакать. Это плакание продолжалось ужасно долго и обратилось в небольшую истерику... Оказывается, что Германн не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время настоящим, живым человеком, притом очень мне симпатичным».<sup>113</sup>

В этом смысле поразительно признание Флобера: «...меня увлекают, преследуют мои воображаемые персонажи, вернее, я сам перевоплощаюсь в них. Когда я описывал отравление Эммы Бовари («Госпожа Бовари», ч. III, гл. VIII. — А. Л.), у меня во рту был настоящий вкус мышьяка, я сам был так отравлен, что у меня два раза подряд сделалось расстройство желудка, самое реальное...»<sup>114</sup>

Острота «сопереживания» В. И. Сурикова: «Я когда «Стрельцов» писал — ужаснейшие сны видел: каждую ночь во сне казни видел. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей».<sup>115</sup>

«Сопереживание» художника Рябинина в изображении Гаршина: «Работа совершенно измучила меня. ...Чем ближе она подвигается к концу, тем все страшнее и страшнее кажется мне то, что я написал... Вот он сидит передо мною в темном углу котла, скорчившись в три погибели, одетый в лохмотья, задыхающийся от усталости человек. Его совсем не было бы видно,

если бы не свет, проходящий сквозь круглые дыры, просверленные для заклепок. Кружки этого света пестрят его одежду и лицо, светятся золотыми пятнами на его лохмотьях, на всклокоченной и закопченной бороде и волосах, на багрово-красном лице, по которому струится пот, смешанный с грязью, на жилистых надорванных руках и на измученной широкой и впалой груди. Постоянно повторяющийся страшный удар обрушивается на котел и заставляет несчастного глухаря напрягать все свои силы, чтобы удержаться в своей невероятной позе. ...И я сижу перед своей картиной, и на меня она действует. Смотришь, и не можешь оторваться, чувствуешь за эту измученную фигуру. Иногда мне даже слышатся удары молота... Я от него сойду с ума. ...Прийди, силою моей власти прикованный к полотну, смотри с него на эти фрак и трену, крики им: «Я — язва растущая!» Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое...»<sup>116</sup>

«Сопереживание» выдающегося трагического актера Леонидова: «Когда я работал над ролью Дмитрия Карамазова (в инсценировке романа Достоевского «Братья Карамазовы». — А. Л.), я мог на улице остановиться и сам с собою говорить. На меня оглядывались, думали, что я с ума сошел; но я этого не замечал, мне об этом говорили со стороны. Это не то что вхождение в роль, — я даже уходил от роли, — а она за тобой бежит, тебя захватывает».<sup>117</sup>

«Сопереживание» Шалаяпина: «Федор Иванович сам мне рассказывал, что в сцене с призраком убитого царевича, когда он кричит: «Чур меня!» (конец д. II оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов». — А. Л.) — он нередко доходил до такого состояния, что не помнил себя и, задыхаясь от пережитого ужаса, выходил на вызовы публики почти бессознательно в первые минуты».<sup>118</sup>

У нас нет оснований отказать Шекспиру в высокой степени интенсивности и глубины «сопереживания», хотя величайшая объективность его художественного творчества общепризнана.

Говоря об объективности Шекспира, Белинский продолжает: «Впрочем, эта объективность совсем не есть бесстрастие: бесстрастие разрушает поэзию, а Шекспир великий поэт. Он только не жертвует действительностию своим любимым идеям...»<sup>119</sup> Что это значит? Это значит, что Шекспир, устранив себя, стремится изобразить изображенный им мир от «внешнего толчка» (т. е. от своего, авторского произвола), стремится к тому, чтобы

<sup>111</sup> Достоевский Ф. М. Униженные и оскорбленные, ч. 1, гл. 5. — Собр. соч., т. 3, с. 31. (Речь идет о Макаре Девушкине, героине «Бедных людей», — А. Л.)

<sup>112</sup> Толстова Н. А. Из записок диктора. М., 1965, с. 24.

<sup>113</sup> Чайковский П. И. Письмо к М. И. Чайковскому от 3 марта 1890 г. — В кн.: Письма к близким. М., 1955, с. 447—448.

<sup>114</sup> Флобер Г. Письмо к Тэну, 1868. — Собр. соч., т. 5, с. 275.

<sup>115</sup> Огонек, 1958, № 2, с. 16 (запись М. Волошина).

<sup>116</sup> Гаршин В. М. Художники, гл. VI. Рябинин. — Соч. М.: Л., 1961, с. 96.

<sup>117</sup> Леонидов Л. М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки, с. 239.

<sup>118</sup> Телешов Н. Артисты и писатели. — Избр. соч. в 3-х т. М., 1956, т. 3, с. 326.

<sup>119</sup> Белинский В. Г. «Гамлет», драма Шекспира. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 256.

созданная им действительность развивалась на основе своих, *внутренних* закономерностей. Шекспир, как солнце, освещает своих персонажей; и правых и виноватых, и добрых и злых, и прекрасных и безобразных, — всех без различия пола, возраста, состояния, социального положения, национальности, индивидуальности. Автор скрыл свои взгляды не потому, что ему нечего сказать, а по соображениям высокого искусства. И жизнь доказала правоту его художественного критерия. Мы очень мало знаем об авторе, еще меньше о его взглядах по тому или иному вопросу. Но искусство от этого не пострадало; около четырехсот лет его персонажи живут, живет созданная им действительность, живет потому, что она развивается в силу *внутренних* закономерностей, а не на основе велений своего творца.

В письме к Н. Раевскому Пушкин сделал весьма существенное противопоставление: «Я не читал ни Кальдерона, ни Веги, но до чего изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя. Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик! Байрон, который создал всего-навсего один характер. ...Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных...»<sup>120</sup> Во-первых, Пушкин противопоставляет односторонний характер персонажей Байрона (прямолинейность) сложным характерам персонажей Шекспира («спиралевидность»). Во-вторых, Пушкин указывает на непосредственную связь характеров персонажей Байрона с личностью их автора («пуповина») <sup>121</sup>, этого нет у Шекспира, персонажи которого вполне объективированы.

Все дело в следующем: сливается в сознании читателя образ с самим автором (его характером, мировоззрением, настроением и т. д.) или нет?

В первом случае (например, кроме персонажей Байрона, Стародум, Правдин, Костанжогло, Муразов, Штольц) такое слияние налично: между читателем и автором образуется *прямая*. Мысль читателя обращается к образу, но *не задерживается на нем*, а направляется *прямо к автору*. Например, в Костанжогло и Муразове так много от Гоголя, пульсация «пуповины», соединяющей образ с автором, столь явственна, что создается впечатление «Переписки с друзьями», а не художественного произведения.

Если образ в сознании читателя *не сливается* с автором, — «пуповина» отрезана; тогда уже получается не прямая линия от читателя к автору, а *треугольник*, который состоит из трех «углов»: читателя, образа и автора.

<sup>120</sup> Пушкин А. С. Письмо к Н. Н. Раевскому-сыну. Вторая половина июля 1825 г. Черновое. Подлинник по-французски. — Полн. собр. соч., т. 13, с. 541; см. также заметку о драмах Байрона (1827). — Там же, т. 11, с. 51.

<sup>121</sup> О причинах громадного идейного и эмоционального воздействия творчества Байрона см. с. 132.

С «треугольником» мы имеем дело, когда изучаем персонажи Шекспира, когда знакомимся, например, с Максимом Максимычем Лермонтова, Иваном Ивановичем Гоголя. Эти персонажи объективированы, они существуют *сами по себе*, вне их авторов; каждый из них — «замкнутый в самом себе мир». Названные авторы также представляют собою совершенно самостоятельную величину, имеют свой характер, свои взгляды, отнюдь не совпадающие с тем, что мы видим в созданных ими персонажах.

С «треугольником» мы имеем дело и тогда, когда перед нами персонажи Горького. Их спонтанность, их «независимость» от автора — естественное следствие художественной практики Горького, его эстетической позиции писателя-реалиста: «Пользовался, преимущественно, материалом автобиографическим, — но — ставил себя в позицию свидетеля событий, избегая выдвигаться как сила действующая, дабы не мешать самому себе, рассказчику о жизни».<sup>122</sup>

Необходимость отойти от себя, посмотреть на себя *со стороны* возникает и тогда, когда один из персонажей писателя автобиографичен, когда психика и поведение персонажа созвучны жизненному опыту, мыслям, переживаниям, настроениям автора. «Точки соприкосновения», как бы они ни были многочисленны, не должны лишать образ спонтанности. Персонаж, alter ego автора, тоже должен быть объективирован. Персонажа и автора можно иногда *сближать*, но нельзя *отождествлять*.

Наличие «треугольника» является непременным условием всякого художественного произведения. Персонажей со всею сложностью их поведения и взаимоотношений создает эпическое и драматическое творчество.

О лирике мы не говорим. Весь смысл и значение лирики (как жанра) заключается как раз в выражении субъективного (что, разумеется, не исключает в лирическом произведении наличия объективного).

Суждение Гегеля: «К эпической поэзии (добавим: и к драматической. — А. Л.) приводит потребность в слышании тех вещей, которые сами по себе разворачиваются перед субъектом как объективно замкнутая внутри себя целостность. В лирике же удовлетворяется противоположная потребность — высказать *себя* и воспринять душу в этом ее самовыражении».<sup>123</sup>

Процесс объективации действительности представляет для писателя значительные трудности. «Ничего не может быть труднее человеку, как отделиться от самого себя и вдуматься в явления природы... Гремите, не сходя с места, всеми громами риторики: вам большого труда это не будет стоить; попробуйте понять и выразить, что происходит хотя бы в птице, которая смолкает

<sup>122</sup> М. Горький. Материалы и исследования, т. 4, М.; Л., 1951, с. 13.

<sup>123</sup> Гегель. Эстетика в 4-х т. М., 1968—1973, т. 3, с. 494.



перед дождем, и вы увидите, как это нелегко». <sup>124</sup> Да, и в ней, в этой птице, есть своя сумма рефлексов, своя реакция на внешний мир, своя «замкнутость»...

Дать себя в персонаже гораздо легче, чем отделить его от себя, объективировать. Это утверждение в равной мере относится и к творчеству писателя, и к творчеству актера. Имеющиеся в театроведческой литературе данные о творчестве актера открывают многое для понимания психологии творчества писателя (что, заметим, имеет немаловажное значение для организации мышления читателя художественной литературы).

Из опыта В. Р. Гардина: «Я, еще неопытный актер, искал Кростада (персонаж в пьесе Ибсена «Нора». — А. Л.) в самом себе. Раз „внешнее зависит от внутреннего“, надо искать сначала „внутреннее“, чтобы найти верное ему выражение „внешнего“. Но это „внутреннее“ я искал не в Кростаде, а в себе, в Гардине. И шло это от моей актерской молодости, от неумения „отключить“ себя, временно освободиться от своих переживаний, не подменять изображаемый персонаж собой, а наоборот, перестав быть собой, стать изображаемым персонажем» <sup>125</sup>.

Свидетельство В. Юрневой: «Я вижу, как на каждой репетиции, в точно определенный момент, при намеченных словах из глаз Певцова начинают литься крупные слезы. Мы репетируем, и я уже знаю и жду, что сейчас у Певцова потекут слезы. Какой внутренней гибкости, какой натренированности, последовательности изменения эмоционального состояния и владения своими чувствами надо достичь, чтобы до такой степени распрямиться всем своим существом. Уметь так безошибочно приводить игру к тонко задуманному итогу!

Встречается немало актеров и актрис, легко плачущих на сцене. Большей частью их слезы вызываются какой-нибудь ассоциацией, сближающей переживание героя с чем-то лично пережитым актером, — и отсюда растроганность, жаление себя. Или они достигают слез чисто механическими приемами. Здесь же совсем другое! Это слезы Каренина (в инсценировке романа Л. Толстого «Анна Каренина». — А. Л.), не актера Певцова». <sup>126</sup>

Сопоставление приведенных высказываний, думается, вносит полную ясность в исследуемый вопрос.

Термин «отрезание пуповины» может казаться странным в искусствоведческой работе. Но он как нельзя лучше характеризует процесс объективации образа, отделения персонажа от автора. На двух примерах покажем этот процесс.

(1) Сравним первоначальный вариант монолога Пимена с окончательным текстом:

<sup>124</sup> Тургенев И. С. 1) Записки ружейного охотника Оренбургской губернии. С. А (скако)ва. М., 1852; 2) Письмо к одному из издателей «Современника». — Собр. соч., т. 11, с. 155.

<sup>125</sup> Гардин В. Р. Воспоминания в 2-х т. М., 1952, т. 2, с. 66.

<sup>126</sup> Юрнева В. О Певцове. — В кн.: Театр и жизнь. Л.; М., 1957, с. 343—344.

Передо мной опять выходят люди,  
Уже давно покинувшие мир, —  
Властители, которым был покорен —  
Князья, враги и старые друзья,  
Товарищи мои в пирах и битвах  
И в сладостных семейственных беседах. <sup>127</sup>  
Как ласки их мне радостны бывали,  
Как живо жгли мне сердце их обиды! <sup>128</sup>

И все это было отвергнуто.  
Пимен говорит:

Не много лиц мне память сохранила,  
Не много слов доходит до меня,  
А прочее погубило невозвратно... <sup>129</sup>

Пушкин прав. Именно так должен сказать убежденный сединами старец, для которого минувшее давно уж пережито. В первоначальных вариантах ясно чувствуется голос не Пимена, но Пушкина, самого поэта, — для него прошлое не утратило свежести, краски прошлого не поблекли. «Замкнутость» персонажа была нарушена.

(2) «В рассказе солдата в „Поле Бородина“ было много книжных слов и выражений: „пуля смерти“, „доже“, „могильная сень“ и т. д. Книжности было много во всем:

Брат, слушай песню непогоды:  
Она дика, как песнь свободы.

Или:

Что Чесма, Рымник и Полтава?  
Я, вспомя, леденею весь,  
Там души волновала слава,  
Отчаяние было здесь.

Неграмотный крепостной крестьянин не мог так выражаться: это говорил за него автор.

В стихотворении „Бородино“ заговорил сам русский народ:

Забил заряд я в пушку туго  
И думал: угошу я друга! 130  
Постой-ка, брат мусью!  
Что тут хитрить, пожалуй к бою;  
Уж мы пойдем ломить стеною,  
Уж постоим мы головою  
За родину свою!» <sup>130</sup>

Да, заговорил сам русский народ, но это не значит, что Лермонтов воспроизвел речь солдата буквально.

<sup>127</sup> Вариант: И недруги, и старые друзья,  
Товарищи моей цветущей жизни  
И в шуме битв и в сладостных беседах...

<sup>128</sup> Пушкин А. С. Борис Годунов. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 281, 287.

<sup>129</sup> Там же, с. 17.

<sup>130</sup> Иванова Т. Четыре лета. Лермонтов в Среднем Кавказе. М., 1959, с. 52, 54.

Стихотворение «Бородино» — произведение высокого искусства, а искусство, по верному замечанию Тургенева, «не есть дагерротип»<sup>131</sup>, не фотография, не копия действительности.

Ценным дополнением к тому, что сказано выше, служат наблюдения Ираклия Андроникова и его вывод: «Искусство Лермонтова так велико, что мы даже не замечаем, что сквозь речь солдата то и дело слышится голос поэта. „Леса синие верхушки“... Солдат не сказал бы так: это — Лермонтов. Но строчки: „Французы тут как тут“ — это солдат. „Звучал булат“, „носились знамена как тени“ — это опять речь поэта. Но без этой возвышенной лексики Лермонтов не мог бы передать вполне величие этого дня. А „изведал враг“ — опять „дядя“. Обе языковые струи сплавлены так органически, что мы и не замечаем, что „дядя“, оставаясь все время самим собой, говорит, как поэт».<sup>132</sup>

И тогда и теперь был процесс творчества. Но, создавая «Поле Бородина», Лермонтов *подменил* собою солдата; создавая «Бородино», он *слил* себя с солдатом, себя — поэта, патриота, борца.

Гениальное решение задачи — суметь *объективировать* персонаж и в то же время *сохранить* свое авторское «я»<sup>133</sup> — доведено до степени полной наглядности. Автор и *не* дал себя (говорит солдат!), и *дал* себя (говорит художник-творец!).

И нам понятно то удовлетворение, какое чувствовал Л. Толстой, когда писал в своем дневнике: «Четыре эпохи жизни («Детство», «Отрочество», «Юность» и «Молодость». Последняя часть не была написана.— А. Л.) составят мой роман до Тифлиса. Я могу писать про него, потому что он далек от меня».<sup>134</sup>

Время и зрелость потребовались для того, чтобы возможность художественного творчества открылась.

О трудности «отрезания пуповины» есть свидетельство А. Д. Оболенского. В разговоре с ним Толстой сказал, что беседу Левина со священником («Анна Каренина», ч. 5, гл. 1) он переделывал четыре раза, «чтобы не видно было, на чьей стороне автор».<sup>135</sup>

Трудность отделения образа от себя, объективации персонажа не всегда преодолевал даже Пушкин. Любопытны в этом смысле признание Пушкина и комментарий Белинского: «Не знаем, к какому времени относится следующее суждение Пушкина о „Кавказском пленнике“, но оно очень интересно, как факт, доказывающий, как смело умел Пушкин смотреть на свои произведения: „Кавказский пленник“ — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил; он был принят лучше всего, что я ни напи-

<sup>131</sup> Тургенев И. С. Письмо к Полине Вярдо от 17/5 янв. 1848 г. — Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, 1961—1968, т. 1, с. 456.

<sup>132</sup> Андроников И. Дебют. — Лит. газ., 1962, 18 окт.

<sup>133</sup> Об этом подробно см. в гл. «Процесс объективации действительности и автор».

<sup>134</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 46, с. 150—151.

<sup>135</sup> Толстой Л. Н. Там же, т. 20, с. 633.

сал, благодаря некоторым элегическим и описательным стихам. Но зато Н. и А. Р. (Н. и А. Р. — Николай и Александр Раевские. — А. Л.) и я, мы вдвоём над ним посмеялись». Приведа слова Пушкина, Белинский пишет: «Слова: *характер, с которым я насилу сладил*, особенно замечательны: они показывают, что поэт силится изобразить вне себя (объективировать) настоящее состояние своего духа и по тому самому не мог вполне этого сделать».<sup>136</sup>

Вспомним заключительную реплику Герцога:

Он умер. Боже!  
Ужасный век, ужасные сердца!<sup>137</sup>

Если начало — простая констатация факта, то все остальное — откуда? Откуда столь высокое «над», интеллектуальная зрелость, мудрость этического прозрения, философски-обобщающий взгляд на современность? Мог ли так сказать Герцог, молодой человек, сын своего времени, своей эпохи? Нет, конечно. В словах Герцога мы слышим голос Пушкина; поэт «заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица».<sup>138</sup>

Если использовать очень верную и очень точную театроведческую терминологию, то можно сказать, что здесь, к сожалению, Пушкин «вышел из образа». «Быть в образе» в момент его создания — первейшая обязанность писателя, и «выход» из образа (как увидим дальше) всегда ведет к нарушению жизненной и художественной правды.

Почему? Потому что «выход» из образа (вместо рождения образа) есть замена персонажа собою, и, наоборот, «вхождение» в образ — процесс перевоплощения, когда в создаваемое лицо вносится *только свое творческое начало*; все остальное, что определяет личность автора, актера, отмечается, отделяется, отсекается.

Фамусов — превосходное создание Грибоедова. И все же есть мгновение, когда «треугольник» переходит в «прямую» — линию, ведущую непосредственно к автору:

Дались нам эти языки!  
Берем же побродяг, и в дом, и по билетам,  
Чтоб наших дочерей всему учить, всему — П  
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам! П  
Как будто в жены их готовим скоморохам, — П

говорит Фамусов.<sup>139</sup>

Так мог сказать Чацкий или Грибоедов, но не Фамусов, для которого скоморох Максим Петрович — пример, достойный подра-

<sup>136</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья шестая. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 377 (Заметка Пушкина относится к 1830 г. — А. Л.)

<sup>137</sup> Пушкин А. С. Скупой рыцарь. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 120.

<sup>138</sup> Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». — Полн. собр. соч., т. 6, с. 427.

<sup>139</sup> Грибоедов А. С. Горе от ума, д. 1, явл. 4. — Соч. М., 1953, с. 11.

жания,<sup>140</sup> а «московские девицы» тем и хороши, что «словечка в простоте не скажут, все с ужимкой». <sup>141</sup> Цитированный кусок — ахиллесова пята образа Фамусова; автор свои взгляды привнес лицу, которому они совершенно не свойственны, и произведение искусства пострадало. <sup>142</sup> Приведя еще несколько примеров, Белинский пишет: «Нужно ли доказывать, что Фамусов слишком глуп для таких язвительных эпиграмм... что, наконец, все это Фамусов говорит не от себя, а по приказу автора?.. Мало этого: сам Скалозуб острит, да еще как! — точь в точь, как Чацкий. Не верите? — так прочтите:

Позвольте, расскажу вам весть:  
Княгиня Ласова какая-то здесь есть,  
Наездница-вдова, но нет примеров,  
Чтобы ездило с ней много кавалеров —  
На днях расшиблась в пух:  
Жокей не поддержал — считал он, видно, мух.  
И без того, она, как слышно, неукложа;  
Теперь ребра недостает,  
Так для поддержки ищет мужа. <sup>143</sup>

Каков Скалозуб! Чем хуже Чацкого?..»

Здесь, по выражению Белинского, «действующие лица проговариваются, из угождения автору, против себя». <sup>144</sup>

В другом месте Белинский пишет: «Поэт весьма неосновательно заставляет Чичикова расфантазироваться о быте простого русского народа при рассматривании реестра скупленных им мертвых душ («Мертвые души», т. I, гл. VII.— А. Л.). Правда, это „фантазирование“ есть одно из лучших мест поэмы: оно исполнено глубины мысли и силы чувства, бесконечной поэзии и вместе поразительной действительности; но тем менее идет оно к Чичикову, человеку гениальному в смысле плута-приобретателя, но совершенно пустому и ничтожному во всех других отношениях. Здесь поэт явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустною любовию юмор и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица». <sup>145</sup>

Приступая к «фантазированию» Чичикова, Гоголь пишет: «...какое-то странное, непонятное ему самому, чувство овладело им» («Мертвые души», т. I, гл. VII). В самом деле, чувство «странное, непонятное»! Попытка автора «оправдать» то, что противоречит природе рождения художественного образа, объективации

<sup>140</sup> Там же, д. 2, явл. 2, с. 27—28.

<sup>141</sup> Там же, явл. 5, с. 36.

<sup>142</sup> См.: Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова — Полн. собр. соч., т. 3, с. 482—483.

<sup>143</sup> Грибоедов А. С. Горе от ума, д. 2, явл. 9.

<sup>144</sup> Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова. — Полн. собр. соч., т. 3, с. 483, 484.

<sup>145</sup> Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». — Там же, т. 6, с. 427 (курсив мой. — А. Л.).

действительности, создания *другого* (т. е. *отличного* от автора) лица, не приводит к цели, не спасает положения. Отсюда трудность для чтеца: «В этой части текста Чичиков и Гоголь так сливаются, что их трудно разграничить. Стоит сделать нажим в сторону Чичикова — исчезает гоголевская лирика; сделать нажим в сторону Гоголя — исчезает Чичиков, исчезает ощущение бытовых деталей». <sup>146</sup> «Равным образом, — продолжает Белинский, — также мало идут к Чичикову и его размышления о Собакевиче, когда тот писал расписку («Мертвые души», т. I, гл. V.— А. Л.): эти размышления слишком умны, благородны и гуманны; их следовало бы автору сказать от своего лица...» <sup>147</sup>

Белинский требовал от писателя объективации действительности, «замкнутости» каждого персонажа; он обостренно воспринимал малейшую фальшь в этом отношении, когда персонаж хотя бы на мгновение сливался с автором без достаточных на то оснований.

Подобно Белинскому в области художественной литературы, чрезвычайную чувствительность к «выпадению из образа» в музыкальной характеристике персонажа проявлял Шаляпин: «Надо было, чтобы к его требованиям, к создаваемому им образу... подошла *вся* музыка. ...Ему органически необходимо было ощущать хотя бы в основных существенных моментах партии соответствие интонационного содержания музыки образу *в целом*...» И когда такого соответствия не было, Шаляпин «мучился ужасно». <sup>148</sup>

Мысль о полном (в диалектическом понимании, потому что без отражения творческого лица автора не может быть полноценного художественного образа) и частичном отделении персонажа от автора, несомненно, владела Герценом и сказалась на оценке некоторых персонажей романа Тургенева «Отцы и дети». Герцен признает спонтанность родителей Базарова и отказывает в ней сыну: «За Базаровым — мастерски очерченные лица лекаря и его жены — совершенно живые и живущие не для того, чтоб поддерживать твою полемику — а потому что родились. Это люди в самом деле. ...Если б, писавши, сверх того — ты забыл о всех Чернышевских в мире, было бы для Базарова лучше». <sup>149</sup>

Так, вопросы, казалось бы, чисто художественно-теоретического порядка («прямая»-«пуповина», «треугольник») тесно переплетаются с вопросами острейшей идеологической борьбы.

К персонажам, которых мы можем воспринимать в двух планах (по «прямой», ведущей к автору, или как один из «углов» «треу-

<sup>146</sup> Шварц А. В лаборатории чтеца. М., 1960, с. 153.

<sup>147</sup> Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». — Полн. собр. соч., т. 6, с. 427.

<sup>148</sup> Асафьев В. Шаляпин. Из книги «Мысли и думы». — В кн.: Ф. И. Шаляпин, т. 2. М., 1958, с. 153 (курсив мой. — А. Л.).

<sup>149</sup> Герцен А. И. Письмо к И. С. Тургеневу от 21 апр. 1862 г. — Собр. соч., т. 27/1, с. 217

гольника»), относится Нехлюдов. Когда Толстой, рисуя Нехлюдова, изображает «чистку души» как очень важное и нужное (для Нехлюдова, автора, читателя) дело, то здесь Нехлюдов заменен Толстым или таким, каким он был на самом деле, или таким, каким он хотел стать («прямая»). Но вдруг Нехлюдов признается, «что то, что будут говорить о нем люди, имело влияние на его решение».<sup>150</sup> Наряду с велениями своей совести у Нехлюдова была суезная мысль: «...делаешь это для людей, для того, чтобы похвалиться перед ними?»<sup>151</sup> Здесь великий художник проявляет власть над образом, отделяет его от себя, отрезает «пуповину», и мы от «умиления» Нехлюдовым (никакого умиления, конечно, нет; это Толстой хочет, чтобы мы «умилялись» и в своей жизни шли по стопам Нехлюдова-Толстого) переходим к «суду» над ним. Прямо спасибо надо сказать Толстому за те «обороты спирали», где дано «падение» Нехлюдова. Абстрактное насыщается конкретным, человек из «идеального» превращается в реального. Уже не Толстого мы видим в Нехлюдове, а *вместе с Толстым* смотрим на Нехлюдова и видим его таким, каким он был в жизни подлинной, в жизни действительной.

А. М. Горький пишет К. П. Пятницкому: «В пьесе много лишних людей и нет некоторых — необходимых — мыслей, а речь Сатина о человеке-правде бледна («На дне», д. IV.— А. Л.). Однако — кроме Сатина — ее некому сказать, и лучше, ярче сказать — он не может. Уже и так эта речь чуждо звучит его языку. Но — ни черта не поделаешь!»<sup>152</sup>

Находясь в начале своего творческого пути, Горький-драматург сразу занял определенную эстетическую позицию писателя-реалиста, проявил зрелость мысли, трезвость суждения, ясное понимание границы допустимого в процессе объективации персонажа.

Богатое содержание в этом высказывании: здесь и стремление Горького дать в Сатине *себя* (свое мировоззрение, свою веру в человека, в его назначение), и «узда», какую накладывает на автора сущность образа, *его* индивидуальность, *его* внутренний мир, обстановка, в которой персонаж говорит и действует, и завидная самокритичность в оценке своих художественных достижений (операция «отрезания пуповины» завершена не вполне удачно).

В целях наглядности приведем пример двух, так называемых, окаменелых эпитетов. В былинах «царь Калин своего же подчиненного татарина называет „логаным“, а татарин, передавая грозное приказание кн. Владимиру от имени своего повелителя, называет последнего „собака Калин-царь“». <sup>153</sup> Сказитель-соавтор не

<sup>150</sup> Толстой Л. Н. Воскресение, ч. 2, гл. 1.— Полн. собр. соч., т. 32, с. 202.

<sup>151</sup> Там же.

<sup>152</sup> Горький М. Письмо к К. П. Пятницкому от 14 или 15 (27 или 28) июля 1902 г.— Собр. соч., т. 28, с. 265.

<sup>153</sup> Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941, с. 236.

в месте провала свою ненависть к татарам, понося татар *от имени своего же татар*; он не отделил себя от персонажа, до курьеза извратив действительность.

В «Песни о Роланде» «богопротивный» Марсилий говорит:

О, титанох, сразила нас недоля,  
Кто, император слабой Франции вольной,  
Потеснил в оны-край, поработить нас хочет.<sup>154</sup>

Автор «Песни» не в месте провала *свою* горячую любовь к Франции, вложив в уста *ареса* (применительно к этой стране) шутит «саладкан».

Здесь (как и выше) автор сливается с образом (или, если угодно, образ сливается с автором). Перед нами ясно выраженная «прямая» от читателя (слушателя) к автору. Голос автора, различимый там, где должна быть изображена независимая от него действительность, нарушает «замкнутость» произведения как «особого, замкнутого в самом себе мира».<sup>155</sup> И дело тут совсем не в нашем согласии или несогласии со взглядами писателя. Страдает *искусство*. Хочется крикнуть автору: «Предоставьте действительности самой сказать о себе! Пусть каждый персонаж сам за *себя* говорит!»

На читателя, требующего от писателя объективации действительности, такие вторжения действуют, словно фальшивая нота на музыканта. Надо различать: вторжение автора в *образ* (персонаж) и вторжение автора в *систему* образов (произведение). Первое наносит ущерб реализму, а второе — допускается: иногда «авторские отступления» составляют подлинную жемчужину произведения (напр., «Евгения Онегина» «Мертвых душ», см. также с. 134).

Бальзак: «Как только автор появляется в произведении и начинает говорить от своего имени, иллюзия исчезает. Говоря от своего имени, автор производит на читателя то же впечатление, что произвел бы на внимательных зрителей актер, прервавший свою роль, дабы приблизиться к рампе и после трех поклонов объявить: „Господа, наша товарка мадмуазель Марс не совсем здорова и просит снисхождения“. В таких случаях я тут же надеваю шляпу, беру за руку своего друга и говорю: „Пошли“. Я уже не в состоянии видеть ни Тартюфа, ни Эльмиры, я вижу актера Флери и мадмуазель Марс. Очарование нарушено».<sup>156</sup>

О случае, когда актриса, прервавшая свою роль поклонами публике, своим обращением к зрителям во время игры, вышла из образа, рассказал Ф. А. Бурдин в письме к А. Н. Островскому от 16 апреля 1879 г.: «Играл я на днях „Бесприданницу“ с Ва-

<sup>154</sup> Песнь о Роланде. М., 1934, стихи 15—17.

<sup>155</sup> Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова.— Полн. собр. соч., т. 3, с. 470.

<sup>156</sup> Бальзак О. Письма о литературе и искусстве. «Ревю Паризьенн», 25 сент. 1840 г.— Собр. соч., т. 15, с. 354—355.

сильевой, ей до Савиной в этой роли так же далеко, как до звезды небесной, и, представь себе, как у нее мало понятия о сценической иллюзии, когда публика ей хлопала за пропетый романс («Бесприданница», д. III, явл. II.— *А. Л.*), она начала раскланиваться — это в серьезной-то комедии!»<sup>157</sup>

Против нарушения принципа объективации в сценическом искусстве, против ограничения сотворчества зрителя возражает и Чаплин: «Мне не нравится, когда действие переходит границу рамп, смешивается со зрителем, а актер, перегнувшись через рампу, объясняет зрителю сюжет. Я уже не говорю о том, что такая затея, будучи по своему существу дидактической, разрушает все очарование театра...»<sup>158</sup>

Решительно осуждает авторские «объяснения и рассуждения» Добролюбов: «Впечатление не только не делается от них сильнее, но еще ослабевает, а часто, что всего досаднее для читателя, все очарование рассказа исчезает. Кто-то уже заметил, но мы повторим здесь, что это весьма походит на обращение актера к зрителям во время игры. В водевилях такие проделки сходят с рук. Но вообразите, что в то время как вы в театре растроганы чуть не до слез трагической судьбою какого-нибудь героя, актер, играющий его, вдруг обратится к вам и скажет: „Это я, господа, хотел возбудить в вас жалость!“ Или — что произнеси несколько слов нетвердым, нерешительным голосом, актер закричит публике: „Не подумайте, господа, чтобы я не знал роли; нет, это я нарочно произнес так, чтобы показать нетвердость моего решения“». <sup>159</sup>

Нужно, пишет Добролюбов в другом месте, чтобы «характеры не только были верны действительности, но — верны самим себе, чтобы они постоянно являлись с своими характеристическими чертами, отличающими одно лицо от другого, словом — чтобы с начала до конца они были бы выдержаны». <sup>160</sup>

«Выдержанность» характера заключается в полном соответствии слов и действий персонажа его индивидуальности, в его «замкнутости», в его *внутреннем* отделении от автора, от актера (при воплощении образа на сцене). После генеральной репетиции М. Н. Ермолова сделала одно короткое замечание Н. А. Смирновой, исполнительнице роли леди Макбет: «Когда вы призываете силы ада на помощь (В. Шекспир, «Макбет», д. I, сц. 5.— *А. Л.*), вы поднимаете руки к небу. Это меня покорило. Надо руки протягивать вниз, как бы вызывая их из-под земли». Рассказав об этом, Смирнова продолжает: «Я согласилась с замечанием великой артистки, хотя сознательно делала этот жест, сообразуясь со своей

<sup>157</sup> Островский А. Н. и Бурдин Ф. А. Незданные письма. М., 1923, с. 278.

<sup>158</sup> Чаплин Ч. Моя биография, с. 250—251.

<sup>159</sup> Добролюбов Н. А. Нечто о дидактизме в повестях и романах.— Собр. соч., т. I, с. 161.

<sup>160</sup> Добролюбов Н. А. (О русском историческом романе).— Там же, с. 92.

психологией, — рай и ад являются для меня лишь символами для обозначения загробного существования. Но я забывала, что для леди Макбет, которая верила в живых ведьм, ад был осязаемым, реальным жилищем злых существ и злых духов. Я играла свое интеллигентское представление о смысле веры в рай и ад, а Мария Николаевна играла живую леди Макбет». <sup>161</sup>

Опыт Н. А. Смирновой находит теоретическое обоснование: «Не надо забывать, что характерные движения сближают артиста с ролью, тогда как свои собственные движения отдаляют исполнителя от изображаемого лица, толкают в круг своих личных, индивидуальных переживаний и чувств». <sup>162</sup>

Нет сомнения, что забота Станиславского о «круге внимания», «в публичном одиночестве» <sup>163</sup> есть воспитание актера, преследующее цель сосредоточить его психофизиологию в пределах «замкнутого в самом себе мира» изображаемого персонажа: «Проскоки и выпадения в линии жизни роли недопустимы не только на самой сцене, но и за кулисами. Они рвут жизнь изображаемого лица и создают пустые, мертвые для нее места. Последние заполняются посторонними мыслями и чувствами самого человека-артиста, не имеющими отношения к тому, что он играет. Это толкает его в другую сторону — в область личной жизни». <sup>164</sup>

И вот пример: «Года через два, будучи в Петербурге, — вспоминает Н. В. Салина, — я попала в консерваторию на оперу Рубинштейна „Нерон“. ...Нерона пел Клементьев. ...Сидела я во втором ряду, и вдруг выдержанный Нерон увидел меня, в глазах его мелькнуло приятное удивление, и сердечная широкая улыбка на мгновение осветила свирепую физиономию Нерона. Мало того, держа изумруд перед глазами, милый Лёвушка хитро подмигнул мне из-за него, как бы говоря: „Не беспокойся, я тебя узнал!“ Пройдя в антракте за кулисы, я бранила его за то, что из Нерона вылез вдруг Клементьев, а он, смеясь, оправдывался, что это он выскочил при виде меня от радости». <sup>165</sup>

Другой: «В балете „Барышня-крестьянка“ (по одноименной повести Пушкина.— *А. Л.*) гувернантка Лизы мисс Жаксон танцует вариацию с книжечкой в руках. Тема этого танца — чтение чувствительного английского романа. Естественно, что все внимательные артистки, исполняющей эту роль, должно быть сосредоточено на книге и выражении в своем танце тех мыслей и чувств, которые вызывает в ней чтение. И вот, когда на репетициях актриса, играющая гувернантку, не смотрела в зеркало, образ получался правдивым, выразительным, а следовательно, и убедительным. Но стоило

<sup>161</sup> Смирнова Н. А. Воспоминания. М., 1947, с. 242.

<sup>162</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 2. М.; Л., 1948, с. 285.

<sup>163</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, гл. V.— Собр. соч., т. 2, с. 96, 130.

<sup>164</sup> Там же, гл. XIII, с. 313.

<sup>165</sup> Салина Н. В. Жизнь и сцена. Л.; М., 1941, с. 133—134.

ей хотя бы украдкой взглянуть на себя, как моментально улечивалась чопорная англичанка, и актерское перевоплощение проращалось». <sup>166</sup>

Третий: Первые исполнители оперы Чайковского «Евгений Онегин» должны были перед объективом фотоаппарата изобразить сцену ссоры Ленского с Онегиным на балу у Лариных. Но удачного снимка не получалось. Знаменитый артист И. В. Самарин, на котором лежала ответственность за сценическую интерпретацию ролей, сказал одной из участниц спектакля: «— Госпожа Левицкая, из-за вас у них вся ссора произошла... а вы, что же, радуетесь этому?! Помните, что вы Ольгу изображаете, а не для собственного удовольствия снимаетесь». <sup>167</sup>

Кто-то из присутствующих по ту сторону рамы, штампы, владеющие душой актера, словом, все, что идет не от образа, не от актера-творца, а от актера-человека, нарушает «замкнутость» персонажа, снижает искусство актера, препятствует созданию полноценного художественного образа.

Все приведенные театральные примеры далеко не лишние: они дают наглядное, зримое, осязаемое представление о том, что такое «быть в образе» и что такое «выйти из образа», — представление, помогающее понять эстетический критерий Белинского в его оценке объективации персонажей «Горя от ума» и «Мертвых душ». Все они — «хлеб», питающий эстетику читателя художественной литературы, «точило», обостряющее его эстетический вкус.

Остается добавить, что преодоление трудности объективации действительности, отделения персонажа от автора — одна из важнейших задач, стоящих перед писателем-реалистом. Творческий процесс — процесс объективации действительности — настоятельно требует операции «отрезания пуповины». Если такая операция удачно завершена, «прямой» от читателя к автору нет, — есть «треугольник»: автор — образ — читатель.

Принципиальное значение имеет замечание В. И. Ленина, услышанное Н. И. Комаровской, по поводу исполнения К. С. Станиславским роли Крутицкого (А. Н. Островский. «На всякого мудреца довольно простоты». — А. Л.): «— Станиславский — настоящий художник, — говорил Владимир Ильич. — Он настолько перевоплотился в этого генерала, что живет его жизнью в мельчайших подробностях. Зритель не нуждается ни в каких пояснениях. Он сам видит, какой идиот этот важный с виду сановник. По-моему, по этому пути должно идти искусство театра». <sup>168</sup>

И, добавим, искусство писателя. А дело читателя — ценить такое искусство, когда автор, намеренно отказываясь от «вмешивания себя», полностью завершил объективацию персонажа, создав его во всей свойственной ему «замкнутости».

<sup>166</sup> Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., 1954, с. 65, 68.

<sup>167</sup> Амфитеатрова-Левицкая А. Н. Первый спектакль «Евгения Онегина». — В кн.: Чайковский и театр. Статьи и материалы. М.; Л., 1940, с. 160.

<sup>168</sup> Комаровская Н. И. Витенное и печеное. Л.; М., 1965, с. 139.

## ПРОБЛЕМА ОБЪЕКТИВАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И ТВОРЧЕСТВО ЧИТАТЕЛЯ

Творчество читателя находится в непосредственной зависимости от успешного решения проблемы объективации действительности. Процесс объективации действительности, задача построения «треугольника», требует сдержанности писателя. Чтобы пробудить творчество читателя (зрителя), автор (актер), говоря словами Миллоевского, должен «становиться на горло собственной песне» («Во весь голос»).

Гоголь пишет: «Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли». <sup>1</sup> О том же говорит Станиславский: «В этот момент и понял, что чем больше актер хочет забавлять зрителя, тем больше зритель сидит барином, откинувшись назад, и ждет, чтобы его усаждали, не пытаясь даже принять участие в происходящем творчестве. Но лишь только актер перестает считаться с толпой в зале, как она начинает тянуться к нему, особенно, если он заинтересован на сцене чем-то важным и для нее самой». <sup>2</sup>

К тому же заключению приводит и опыт чтеца: «Вообще скупость в искусстве — прекрасная вещь; мы все очень щедры и на за своей щедрости часто „обкрадываем“ аудиторию, не даем ей возможности воспринять сущность художественного произведения из-за избытка применяемых нами средств и приемов... Надо всегда доверять слушателю, его фантазии; надо дать ему возможность увидеть образ таким, каким он сложился у него в воображении, не надо назойливо навязывать свое решение». <sup>3</sup> «Думается, что в вопросе эмоциональности чтец не должен доходить до полного предельного насыщения, давая возможность своему соучастнику зрителю „донграть“ самому», — говорит Е. И. Тиме. <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть или сказать «Ревизора». — Полн. собр. соч. в 14-ти т. М.; Л., 1940—1952, т. 4, с. 112.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1951—1961, т. 1, с. 301—302.

<sup>3</sup> Шварц А. В лаборатории чтеца. М., 1960, с. 26, 162.

<sup>4</sup> О мастерстве художественного слова, вып. 1. М., 1938, с. 50.

А. Ф. Кони: «Элемент *трогательного, жалостливого* может быть в речи, но чтобы „трогательное“ действительно „трогало“ сердце, надо о трогательном говорить *спокойно, холодно, бесстрастно*: ни голос не должен дрожать, ни слеза слышаться, не должно быть никакого внешнего притока трогательности, от этого получается *контрастный фон*: черные линии сливаются с черным фоном, а на белом выступают резко. Так и с трогательным. Например, читать сцены казни Остапа («Тарас Бульба», гл. XI.— А. Л.) надо протокольно, сухо, холодно, стальным крепким голосом и изменить его там, где нельзя уже не изменить: описание страданий казаков и Остапа и возглас его: „Батько! Слышишь ли ты все это?!“». <sup>5</sup>

Из практики советского радиовещания: «С самым невозмутимым видом читал он (О. Н. Абдулов.— А. Л.) самые комические эпизоды. Занятые с ним в передаче дикторы и актеры еле удерживались от смеха, а ему хоть бы что». <sup>6</sup> «Орлов [Д. Н.] читал самые смешные вещи самым серьезным тоном, отчего смешное становилось еще смешнее». <sup>7</sup>

Из опыта певца: «Римский-Корсаков тем и труден, что внешне сдержанная, строгая по совершенству формы, если можно сказать, „объективированная“ музыка его романсов на самом деле скрывает глубинные пласты кристального по чистоте и свету лиризма, проникновенного человеческого чувства». <sup>8</sup>

Чайковский более экспрессивен. Поэтому при исполнении его романсов нужно избегать слащавости, «сладенькой сентиментальности»: «Простой, безыскусственный рассказ о человеческом горе гораздо сильнее и художественнее воздействует на слушателя, чем стенанья, стремление его разжалобить „натуральными“ переживаниями». <sup>9</sup>

Из области изобразительного искусства.

«...Чем менее художник применяет средств, чтобы произвести впечатление, тем более он достоин его вызвать и тем охотнее поддается зритель впечатлению, которое стремились на него произвести». <sup>10</sup> Интересно отметить, что Репин, задумав картину «Бурлаки на Волге», первоначально набросал эскиз в соответствии с *открытой* тенденцией и только потом перешел к тенденции *скрытой*.

Художник-пейзажист Васильев Репину: «— А, бурлаки! Задело-таки тебя за живое? ...Но знаешь ли, боюсь я, чтобы ты не вдался в тенденцию. Да, вижу, эскиз акварелью... Тут эти барышни, кавалеры, дачная обстановка, что-то вроде пикника; а эти чумазы уж очень как-то искусственно „прикомпоновываются“ к картинке для назидания: смотрите, мол, какие мы несчастные уроды, гориллы. Ох, запутаешься ты в этой картине: уж очень мно-

<sup>5</sup> Кони А. Ф. Советы лекторам.— Избр. произв. М., 1956, с. 111.

<sup>6</sup> Толстова Н. А. Из записок диктора. М., 1965, с. 4.

<sup>7</sup> Там же, с. 24.

<sup>8</sup> Лемешев С. Из автобиографии.— Советская музыка, 1936, № 4, с. 67.

<sup>9</sup> Там же, с. 70.

<sup>10</sup> Фальконе Э. Размышления о скульптуре.— В кн.: Аркин Д. Образы скульптуры. М., 1961, с. 53.

го рассудочности. Картина должна быть шире, проще, что называется — сама по себе... Бурлаки так бурлаки!» <sup>11</sup> Очевидно, вначале бурлаки были противопоставлены гуляющим на лоне природы дачникам. Но позднее от этого намерения Репин отказался. Социальная функция картины «Бурлаки на Волге» подтвердила правильность такого решения: бурлаки «сами по себе» и произвели именно то впечатление, какого добивался художник.

Есть основание думать, что с целью избежать открытой тенденциозности и Серов убрал из картины «Петр I» находившуюся на переднем плане лодку с несколькими мужиками в ней, которые «должны были напоминать зрителю, на чьих костях вырос этот город-чудище». <sup>12</sup>

Да послужит на пользу и тем, кто «создает», и тем, кто «воспринимает» (в смысле воспитания эстетического вкуса), урок, какой дала Галина Уланова своим искусством: «Уланова вскрывает в своих героинях огромные запасы большого чувства — великого по способности влиять на человека, облагораживать его душу, вносить красоту в его жизнь. Притом артистка делает это не „в лоб“, не открыто, а намеком, лишь приоткрывая свои внутренние побуждения, словно Монна Лиза с ее загадочной, но очень женской полуулыбкой. В этом секрет необычайных побед Улановой, ставшей подлинной любимицей советского зрителя». <sup>13</sup>

Л. Толстой: «Всякий знает то чувство недоверия и отпора, которые вызываются видимой преднамеренностью автора. Стоит рассказчику сказать вперед: приготовьтесь плакать или смеяться, и вы, наверно не будете плакать и смеяться». <sup>14</sup>

С. Л. Толстой, сын великого писателя, вспоминает: «Когда кто-нибудь из нас рассказывал что-нибудь такое, что должно было казаться смешным или остроумным, и сам при этом смеялся, отец говорил: есть три сорта рассказчиков смешного: низший сорт — это те, которые во время своего рассказа сами смеются, а слушатели не смеются; средний сорт — это те, которые сами смеются и слушатели тоже смеются, а высший сорт — это те, которые сами не смеются, а смеются только слушатели». <sup>15</sup>

По аналогии все эти соображения уместно применить и к литературному творчеству.

Один из характерных примеров — рассказ Прохора Зыкова о том, как он неудачно пытался «раздобыться каким-нибудь завальничьим трипперишком», чтобы, как он надумал, «из части смяться». <sup>16</sup> Его рассказ производит неотразимо комическое впечатление.

<sup>11</sup> Репин И. Далекое близкое. М., 1960, с. 224.

<sup>12</sup> Грабарь И. Валентин Александрович Серов. М., 1965, с. 211.

<sup>13</sup> Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1966, с. 289—290.

<sup>14</sup> Толстой Л. Н. Что такое искусство? гл. 13.— Полн. собр. соч. в 90-та т. М., 1928—1953, т. 30, с. 136.

<sup>15</sup> Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1965, с. 91.

<sup>16</sup> Шолохов М. Тихий Дон, кн. 4, ч. VII, конец гл. 25.— Собр. соч. в 9-ти т. М., 1965—1969, т. 5, с. 244.

чатление. Почему? Потому что Шолохов, действуя в соответствии с приведенными только что суждениями, совсем не хочет нас, читателей, смешить. Он, как автор, себя полностью скрыл. Не хочет смешить и Прохор Зыков Григория. Он совершенно серьезен. Мало того, он сам не понимает комизма своего положения. Повествование ведется даже с оттенком горечи, разочарования, раздражения. И чем драматичнее выглядят его бесплодные усилия достигнуть желанной цели, тем все более нас охватывает неудержимый смех. Все это место — одно из высших достижений Шолохова-юмориста.

Рассмотрим вопрос подробнее.

Тургенев не пожалел усилий, чтобы доказать «отрицательность» Варвары Павловны Лаврецкой, Паншина («Дворянское гнездо»), Клюбера («Вешние воды»), не пожалел слов, чтобы нарочито иронически сказать об их ловкости, обходительности, элегантности. Конечно, это работа большого мастера. Но не лучше ли в изображении «отрицательности» своих персонажей поступил Лев Толстой, устранив «нажим», излишние авторские характеристики князя Василия, Анатоля, Элен, Берга, Бориса Друбецкого («Война и мир»), предоставив больший простор творчеству читателя?

Сравним в этом плане горе графини, узнавшей о смерти Пети, в изображении Толстого («Война и мир», т. 4, ч. 4, гл. 2), с тем, как описывает Гончаров горе бабушки от известия о «беде» с Верой («Обрыв», ч. V, гл. VII). Гончаров старается эмоционально воздействовать на читателя, пространно изображая горе бабушки, а результат получается обратный. У Толстого горе матери дано кратко и с большой силой. Горе графини не столько показано непосредственно, сколько в «зеркальном отражении» — в силе жизни, любви, нежности, самоотверженности, какие потребовались от Наташи, чтобы удерживать мать от безумного отчаяния.

В чем же дело? Короленко верно определил нашу реакцию и объяснил ее причину: «Художник вообще дает явление в его конкретности. Когда же приходится вместо явления давать лишь его характеристики от лица автора — это бессильно и холодно, какими бы искусственными средствами не придавалась „нервность“ авторскому стилю. Читатель сразу же замечает несложный механизм этой „стилизации“ и ничему не верит».<sup>17</sup>

Столь же плачевный результат, совершенно не входящий в намерения Достоевского, получается при восприятии читателем истории с Жучкой-Перезвоном. К сожалению, в главе «У Илюшиной постельки» («Братья Карамазовы», ч. IV, кн. X, гл. V) чувствуется, что Достоевский сам растроган. Читатель испытывает неловкость от этой растянутой сентиментальной картины.

Вспоминается фраза Л. Толстого о Леониде Андрееве: «Анд-

<sup>17</sup> Короленко В. Г. Письмо к начинающему автору от 31 дек. 1908 г. — Избр. письма в 3-х т. М., 1936, т. 3, с. 189.

реев все меня пугает, а мне не страшно».<sup>18</sup> Но и сам Толстой иногда грешит тем же, когда «он умиляет, а мы спокойны». Д. Н. Овсяннико-Куликовский признается: «Много раз — в виде опыта — перечитывал я эту страницу (начиная со слов: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства!», гл. XV — А. Л.) и всегда оставался холодным. А между тем она, по-видимому, и рассчитана на то, чтобы тронуть читателя, чтобы вызвать живое чувство поэзии детства, любви детской и материнской. Очевидность такого намерения и отсутствие соответственного эффекта производит впечатление антихудожественное».<sup>19</sup>

Все дело, как мы сейчас увидим, в той тончайшей зависимости, какая существует между творчеством писателя и творчеством читателя художественной литературы.

Из письма Стендаля Жюльо Готье: «Надо зачеркнуть в каждой главе по крайней мере по пятьдесят превосходных степеней. Никогда не говорить: „Жгучая страсть Оливье к Елене“. Бедный романсет должен заставить поверить этой *жесучей страсти*, но никогда ее не называть: это не целомудренно».<sup>20</sup>

Совет Мериме: «Никогда не следует говорить в начале рассказа, что он трогателен или что он смешон. Это отнимает у читателя впечатление неожиданности, а человеку свойственна такая сильная склонность к противоречию, что иногда достаточно бывает предупредить о намерении воздействовать на одно из его чувств, чтобы человек облекся в броню».<sup>21</sup>

Э. Золя пишет журналисту из газеты «Голуа»: «Я убежден — чувство должно рождаться само собой при чтении литературного произведения. Я полагаю поэтому, автору бесполезно рыдать, чтобы заставить рыдать и читателя. Ахи и охи ничего не прибавляют к эмоциональной силе книги. По моему мнению, писатель прибегает к приемам, недостойным крупного художника, если сам выходит на сцену, включается в действие, обращается к своим героям, умиляется, начинает плакать и смеяться. Но это всего лишь дело вкуса, вопрос эстетики. В сущности я писатель далеко не беспристрастный и горжусь этим».<sup>22</sup>

Из воспоминаний Т. Щепкиной-Куперник: «Как-то, помню, по поводу одной моей повести он [Чехов] сказал мне: — Все хорошо, художественно. Но вот, например, у вас сказано: „и она готова была благодарить судьбу, бедная девочка, за испытание, посланное ей“. А надо, чтобы читатель, прочитав, что она за испытание благодарит судьбу, сам сказал бы: „бедная девочка“...

<sup>18</sup> Цит. по: Дневник А. С. Суворина. М.; Пг., 1923, с. 357.

<sup>19</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. в 9-ти т. СПб., 1913, т. 3, с. 14.

<sup>20</sup> Стендаль. Письмо от 4 мая 1834 г. — Собр. соч. в 15-ти т. М., 1959, т. 15, с. 259—260.

<sup>21</sup> Мериме П. Письмо к Эдуару Делесеру от 1 февр. 1848 г. — Собр. соч. в 6-ти т. М., 1963, т. 6, с. 81.

<sup>22</sup> Цит. по: Лит. газ. 1966, 11 авг.



или у вас: „трогательно было видеть эту картину“ (как швея ухаживает за больной девушкой). А надо, чтобы читатель сам сказал бы: „какая трогательная картина...“ Вообще, любите своих героев, но никогда не говорите об этом вслух!»<sup>23</sup>

Чехов — Л. Авилловой: «Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление».<sup>24</sup> Чехов резко размежевывает свое, внутреннее, авторское отношение к персонажу (к его мыслям, переживаниям, поведению), которое подчас может быть ярко эмоциональным, и то выражение авторских чувств, какое, с его точки зрения, допустимо в литературном произведении (вернее, Чехов настаивает на недопустимости явного выражения авторских чувств). И совершенно ясно почему — это вытекает из требований процесса объективации действительности. Давая совет Л. Авилловой, Чехов подкреплял его ссылкой на особенности восприятия литературного произведения читателем: «Только вот Вам читательский совет: когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны».<sup>25</sup> Разницу между «субъективным» писателя и объективным выражением этого «субъективного», как мы видим, Авилова сразу не поняла. «Вы делаете большие успехи, но позвольте мне повторить совет — писать холоднее. Чем чувствительнее положение, тем холоднее следует писать и тем чувствительнее выйдет. Не следует обсахаривать».<sup>26</sup>

Чехов — М. Киселевой: «Это недурной сюжет, но опасный в том отношении, что трудно уберечься от сентиментальности; надо писать его протокольно, без жалких слов... А если пустите немножко слезы, то отнимете у сюжета его суровость и все то, что в нем достойно внимания...»<sup>27</sup>

Вспомним в этой связи примеры, приведенные на с. 77—78. Шаляпин, как известно, строго дозировал количество «слезы» (с. 68), и в этом, несомненно, кроется одна из причин огромного воздействия его искусства.

На своеобразие реакции зрителя в зависимости от подлинного или мнимого творчества актера обратил внимание Тургенев в письме от 9 июля 1849 г. к П. Виардо: «Вот актер, который трогает меня, заставляет плакать, — а начни и он плакать сам вправду —

и может быть заставит меня даже смеяться. А между тем, если он будет только играть, только притворяться, то не думаю, чтобы он мог совсем растрогать меня...»<sup>28</sup>

Высказывания о творчестве актера-зрителя (слушателя) помогают нам лучше понять некоторые особенности творчества писателя-читателя. Справедливо замечание Писарева: «Писателю надо желать, чтобы его произведение только будило в читателе деятельность мозга, только наталкивало его на известный ряд идей, и чтобы читатель, следуя этому импульсу, сам выводил бы для себя крайние заключения из набросанных эскизов».<sup>29</sup>

Появился новый вид искусства — кино, но требование к нему то же: «Всегда надо думать о том, чего не надо писать, что надо оставить актеру для подтекста, для второго плана, для того, чтобы вызвать в зрителе творческое, активное восприятие художественного, а не усыплять его излишней навязчивой заботливостью».<sup>30</sup>

«Монологи, имеющие целью выразить главные идеи пьесы, — пишет кинорежиссер Рене Клер, — чаще всего совершенно бесполезны. Если уж произведение оказалось неудачным, то монологами не исправить его недостатков, а если идеи выражены в действии, то нет нужды в комментариях»<sup>31</sup>.

Пока же от многословия подчас спасения нет: «И получается, что не успел он (исполнитель. — А. Л.) сказать двух слов текста, как по его поведению и мизансцене зрители уже догадались, что он будет говорить дальше, а он говорит волей автора еще и еще никому уже не нужные слова... Возможность действовать, а не говорить, показывать, а не рассказывать с экрана не всегда учитывается автором, и тогда кино из говорящего превращается в болтающее».<sup>32</sup>

Та же картина — в оперном творчестве: «...композиторы вкуче с либреттистами словно не доверяют сообразительности слушателя и считают себя обязанными старательно выставлять все точки над «і», скрупулезно все объясняя». Перевес «аргументации» над «аргументируемым», «отслой» общего от конкретного, замена «выражаемого» «поясняющим», туча «подстрочных примечаний» из опасений, что аудитория чего-то не поймет, по мнению Д. Рабиновича, «едва ли не общераспространенное зло».<sup>33</sup>

Общий вывод можно сформулировать словами Салтыкова-Щедрина: «...ничто не объясняет лучше читателю известного яв-

<sup>28</sup> Тургенев и театр. М., 1953, с. 565.

<sup>29</sup> Писарев Д. И. Московские мыслители, гл. 1. — Соч. в 4-х т. М., 1955—1956, т. 1, с. 276.

<sup>30</sup> Довженко А. Слово о сценарии художественного фильма. — Собр. соч. в 4-х т. М., 1969, т. 4, с. 250.

<sup>31</sup> Клер Р. Реализм и действительность. — Советская культура, 1958, 18 февр.

<sup>32</sup> Баталов А. Текста полон рот... — Советская культура, 1959, 9 июля.

<sup>33</sup> Рабинович Д. «Бесприданница» в оперном театре. — Советская музыка, 1960, № 6, с. 107.

<sup>23</sup> Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954, с. 321.

<sup>24</sup> Чехов А. П. Письмо от 29 апр. 1892 г. — Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. М., 1944—1951, т. 15, с. 375.

<sup>25</sup> Чехов А. П. Письмо от 19 марта 1892 г. — Там же, с. 345.

<sup>26</sup> Чехов А. П. Письмо от 1 марта 1893 г. — Там же, т. 16, с. 35.

<sup>27</sup> Чехов А. П. Письмо от 3 дек. 1889 г. — Там же, т. 14, с. 447.

ления, как представление его в живом образе. Был бы только образ, не искаженный идеально, но верный действительности, объяснительная работа родится сама собой в уме читателя».<sup>34</sup>

Молчит автор, но зато дан широкий простор творчеству читателя. Этого не бывает и не может быть в тех случаях, когда сам автор, упреждая читателя, торопится «переживать» или разъяснить ситуацию, не оставляя ему «места» для творчества.

Михаил Иванович Сторешников упорно добивается благосклонности Веры Павловны.

«— Мне жаль вас,— сказала Верочка,— я вижу искренность вашей любви (Верочка, это еще вовсе не любовь, это смесь разной гадости с разной дрянью,— любить не то; не всякий тот любит женщину, кому неприятно получить от нее отказ,— любовь вовсе не то,— но Верочка еще не знает этого, и расстрогана),— вы хотите, чтобы я не давала вам ответа — извольте. Но предупреждаю вас, что отсрочка ни к чему не поведет: я никогда не дам вам другого ответа, кроме того, какой дала нынче».<sup>35</sup>

Как «сделан» этот отрывок? Реплика Веры Павловны прерывается, и неожиданно для читателя раздается голос автора-комментатора; разъяснение ситуации, без которого можно было бы вполне обойтись, вмонтировано в образовавшуюся «брешию». Цельность художественного восприятия нарушается, эмоциональное воздействие идет на убыль... На эстетику Чернышевского-художника оказали воздействие теория и практика Чернышевского-просветителя.

Позиция Чехова-художника диаметрально противоположна: «Когда я пишу,— сообщает он Суворину,— я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам».<sup>36</sup>

Автор может обожать своего героя, умиляться им, а читатель останется совершенно холодным: он хочет видеть в образе *отражение действительности* и бывает «тронут» только тогда, когда *верит в то, что читает*. И нам понятна реакция Чехова: «Штольц не внушает мне никакого доверия. Автор говорит, что это великолепный малый, а я не верю... Наполовину он сочинен, на три четверти ходулен».<sup>37</sup> Слова Чехова отвечают нашей реакции на гоголевских Костанжогло и Муразова. Отсюда и соответствующая эмоция.

Заметим, что в плане историко-литературном образы Стародума, Правдина, Костанжогло, Муразова, Штольца, Волохова чрезвычайно важны. Они характеризуют идеалы Фонвизина, Гоголя, Гончарова, их устремления, взгляды, их классовую по-

<sup>34</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. А. В. Кольцов.— Собр. соч. в 20-ти т. М., 1965—1977, т. 5, с. 29.

<sup>35</sup> Чернышевский Н. Г. Что делать? гл. 1.— Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953, т. 11, с. 41.

<sup>36</sup> Чехов А. П. Письмо от 1 апр. 1890 г.— Полн. собр. соч. и писем, т. 15, с. 51.

<sup>37</sup> Чехов А. П. Письмо от начала мая 1889 г.— Там же, т. 14, с. 354.

зицию и т. д. Автор, как часть современной ему действительности, нас также очень интересует, но это уже *другой* вопрос, имеющий *косвенное* отношение к литературному произведению как к произведению искусства.

Критику *эстетическую* от критики *историко-литературной* резко отграничил Писарев: «Приступая к разбору нового романа г. Достоевского, я заранее объявляю читателям, что мне нет никакого дела ни до личных убеждений автора, которые, быть может, идут вразрез с моими собственными убеждениями, ни до общего направления его деятельности, которому я, быть может, несколько не сочувствую, ни даже до тех мыслей, которые автор старался, быть может, провести в своем произведении и которые могут казаться мне совершенно несостоятельными. Меня очень мало интересует вопрос о том, к какой партии и к какому оттенку принадлежит г. Достоевский, каким идеям или интересам он желает служить своим пером и какие средства он считает позволительными в борьбе с своими литературными или какими бы то ни было другими противниками. Я обращаю внимание только на те явления общественной жизни, которые изображены в его романе; если эти явления подмечены верно, если сырые факты, составляющие основную ткань романа, совершенно правдоподобны, если в романе нет ни клеветы на жизнь, ни фальшивой и приторной подкрашенности, ни внутренних несообразностей; одним словом, если в романе действуют и страдают, борются и ошибаются, любят и ненавидят живые люди, носящие на себе печать существующих общественных условий,— то я отношусь к роману так, как я отнесся бы к достоверному изложению действительно случившихся событий; я всматриваюсь и вдумываюсь в эти события, стараюсь понять, каким образом они вытекают одно из другого, стараюсь объяснить себе, насколько они находятся в зависимости от общих условий жизни, и при этом оставляю совершенно в стороне личный взгляд рассказчика, который может передавать факты очень верно и обстоятельно, а объяснять их в высшей степени неудовлетворительно».<sup>38</sup>

То, чем Писарев, приступая к толкованию «Преступления и наказания», не хотел заниматься, составляет предмет критики *историко-литературной*; цель его статьи составляет предмет критики *эстетической*. В центре внимания *историка литературы* сопоставление: автор — современная ему действительность; в центре внимания *эстетика* сопоставление: литературное произведение — действительность как источник отражения. Указанное разграничение не утратило актуальности и в наше время.

Критику эстетическую имеет в виду К. Федин, когда пишет: «Критик и читатель следят за жизнью героев и по ней судят

<sup>38</sup> Писарев Д. И. Борьба за жизнь («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. Две части, 1867 г.).— Соч., т. 4, с. 316.

о правде жизни, а не по тому, как правду жизни понимает сам автор».<sup>39</sup>

Авторская любовь (как и авторская ненависть) к своему персонажу, выраженная явно, помогает нам лучше уяснить взгляды автора, его классовую позицию, но поверить в спонтанность (лат. *spontaneus* — возникающий вследствие внутренних причин, без воздействия извне) этого персонажа, в его «независимое» от автора существование *мешает*.

В этой связи обратим внимание на высказывание Пушкина. «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода*»<sup>40</sup>. Его критерий в действии — «Борис Годунов». «Свободная игра» исторических сил, спонтанность персонажей, объективация действительности выражены в полной мере.<sup>41</sup> Развертывающаяся перед нами трагедия, говоря словами Герцена (с. 118), «ускользает от всякого одностроннего взгляда». Наличие *скрытой* тенденции предоставляет творчеству читателя большой простор, поле для размышления, и добраться до «зерна» не так просто. «Любимая мысль» драматурга запрятана глубоко.

«...Автору никогда не следует восторгаться своим собственным героем», — утверждает Энгельс, возражая против прямолинейности. Когда «личность... растворяется в принципе»,<sup>42</sup> уже не будет образа как единства абстрактного и конкретного, остается только абстрактное, схема. Мы не видим тогда живых людей и имеем слабое представление о действительности, так как именно «спиралевидность» (поскольку она органически связывает сложную психику персонажа и самыми различными ситуациями) придает образу конкретность. Констатация влюбленности автора в своего героя как отрицательный момент сохраняет свое значение во всех случаях подобного рода.

Влюбленность художника в предмет изображения может привести к натурализму, к копированию объекта. Тереза просит влюбленного в нее Дешартра вылепить ее бюст. Он отказался «Чтобы создать образ, в котором была бы жизнь, надо относиться к натуре, как к простому материалу, который давишь, чтобы извлечь его сущность. А в тебе — в твоём теле, во всем твоём существе нет ничего, что бы не было для меня драгоценно. Если бы я стал лепить твой бюст, я рабски старался бы передать мелочи, — ведь они для меня все, потому что они —

<sup>39</sup> Федин К. Задачи критики — задачи литературы. — Лит. газ., 1958, 16 окт.

<sup>40</sup> Пушкин А. С. (О народной драме и драме «Марфа Посадница»). — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.; Л., 1937—1949, т. 11, с. 419.

<sup>41</sup> Впрочем, образ Бориса Годунова может быть оспорен. — См.: Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья десятая. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 7, с. 512—513.

<sup>42</sup> Энгельс Ф. Письмо к Минне Каутской, 26 ноября 1885 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 333.

частицы тебя. Я упорствовал бы с бессмысленным пристрастием, и мне не удалось бы создать целое».<sup>43</sup>

Прямое вмешательство автора в слова и действия персонажа, а также непосредственное выражение своей симпатии или антипатии к нему затрудняют объективацию действительности, построение «треугольника», подрывают у читателя веру в реальность изображаемого мира, снижают его эмоции. Читатель имеет *свое* представление о действительности, он видит «спиралевидность» поведения окружающих людей, своих родных, друзей, знакомых, он думает о них, размышляет об их «сущности», после горьких ошибок производит «переоценку ценностей» или, наоборот, открывает прекрасное в человеке. Писатель в своем произведении должен показать нечто адекватное действительности. Альтернатива ясна: либо он изображает то, что он *видит* в действительности, либо то, что он *хочет* видеть в действительности. И чем квалифицированнее читатель, чем больше его жизненный опыт, чем больше развито у него абстрактное мышление, тем острее он воспринимает малейшую фальшь, тем настойчивее требует изображения поведения персонажей, отрывающего образ от автора и содействующего построению «треугольника». Прямолинейность поведения персонажа, его психологии, когда мы почти не видим образ, но зато хорошо видим автора, вызывает отрицательную реакцию, так как полностью или частично превращает художественное произведение в документ историко-литературного характера, имеющий не столько эстетическое, сколько ограниченное познавательное значение.

«Если художник не проникнется этим условием (пониманием сложности и противоречивости психики человека. — А. Л.) всецело, — пишет Салтыков-Щедрин, — если он будет видеть в людях носителей ярлыков или представителей известных фирм, то результатом его работы будут не живые люди, а тени, или, по меньшей мере, мертвые тела».<sup>44</sup> «Художник не должен навязывать им („психическим индивидам“) из публицистических соображений тех или других действий, не вытекающих непосредственно и психически не обязательно из их характеров и „положений“, — пишет Короленко Петропавловскому-Каролину.<sup>45</sup> Он же советует Н. Когану: «...главное — о себе поменьше, а побольше выдвигайте вперед объективную нить рассказа»<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Франс А. Красная лилия, гл. XXVII. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1957—1960, т. 3, с. 191—192.

<sup>44</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Петербургские театры («Горькая судьбина» А. Писемского). — Собр. соч., т. 5, с. 186.

<sup>45</sup> Короленко В. Г. Письмо от октября 1887 г. — Избр. письма, т. 3, с. 22.

<sup>46</sup> Короленко В. Г. Письмо от 26 марта 1891 г. — В кн.: Переписка В. Г. Короленко и Н. Л. Когана (Наумова). М., 1933, с. 13.

«Объективную нить рассказа» Короленко старался «выдвигать вперед» и в своей художественной практике: «Рассказ («Не страшное». — А. Л.) странный, — пишет он П. С. Ивановской, — не в обычном моем роде, но захватил меня сильно, и работаю я над ним долго, потому что не хочется вставлять ни одной строчки "от себя"». <sup>47</sup>

Потребность авторского вмешательства сама по себе отпадает, если то, что происходит, с необходимостью вытекает из психических особенностей персонажа, которые, разумеется, детерминированы социальной действительностью и связаны непосредственно с данной ситуацией; тогда изображаемая действительность производит на читателя впечатление полной достоверности.

Психологические разъяснения, данные автором, нарушают «замкнутость» персонажа, что снижает активность творчества читателя. В этом вопросе Белинский занимал твердую позицию: «Поэту нужно было *показать*, а не *доказать*, — в искусстве что *показано*, то уже и *доказано*. Поэту не нужно было излагать своего мнения, которое читатель и без того *чувствует* в себе по впечатлению, которое произвел на него рассказ поэта». <sup>48</sup> В другом месте: «В творчестве действие само за себя говорит и не нуждается в объяснениях поэта». <sup>49</sup>

Совет Чехова брату Александру: «Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...» <sup>50</sup>

В письме к А. Березкину Короленко категоричен: «Сантиментальность. Нужно рисовать людей и события, а чувство должно рождаться у читателя само из этих описаний. У Вас постоянно рассказчик сообщает: мне сделалось весело, мне сделалось грустно, опять сделалось весело, сжалось сердце». <sup>51</sup> «Автор слишком подробно комментирует каждый шаг своего героя, не оставляя ничего на долю читательского воображения», — пишет он А. Дерману. <sup>52</sup> «Читателю в художественном произведении конкретные явления важнее, чем изложение чувств. Чувство в нем должно индуктироваться, так сказать, от верного изображения образов и событий», <sup>53</sup> — утверждает Короленко в письме к В. В. Тимофеевой-Починковской.

Горький: «Кое-где Вы недостаточно экономны в словах и как будто заботитесь о том, чтоб, читая Вас, человек думал

<sup>47</sup> Короленко В. Г. Письмо от 5 февр. 1903 г. — Избр. письма, т. 3, с. 159.

<sup>48</sup> Белинский В. Г. Менцель, критик Гёте. — Полн. собр. соч., т. 3, с. 413.

<sup>49</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений А. Марлинского. — Там же, т. 4, с. 45.

<sup>50</sup> Чехов А. П. Письмо от 10 мая 1886 г. — Полн. собр. соч. и писем, т. 13, с. 215.

<sup>51</sup> Цит. по: Дерман А. Б. Писатели из народа и В. Г. Короленко. Харьков; Киев, 1924, с. 169.

<sup>52</sup> Короленко В. Г. Письмо от 15 апр. 1913 г. — Избр. письма, т. 3, с. 221.

<sup>53</sup> Короленко В. Г. Письмо от 6 мая 1913 г. — Там же, с. 224.

как можно меньше. Это — зря. Нужно немножко недосказывать, предоставлять читателю право шевелить мозгом, — так он лучше поймет, большему научится». <sup>54</sup>

Эти высказывания — «заповедь», о которой, к сожалению, слишком часто забывают наши писатели.

Е. Суханова в разделе «Трибуна читателя» говорит: «Повторяю, повесть (Г. Николаева. «Повесть о директоре МТС и главном агрономе». — А. Л.) доставила мне большое удовольствие. А вместе с тем, читая и перечитывая повесть, я испытывала обиду на писательницу за то, что она не поверила в меня, читателя, и уж слишком много сделала ремарок и объяснений „от автора“ ... Почему, найдя удачные образы и ассоциации, он стремится сверх того приклеить этикетки ко всем действующим лицам и событиям? ... Что это? Недоверие к читателю, к его способности самостоятельно уловить идею и замысел произведения? Или неверие автора в свои силы, в прочность мостиков, проложенных им к чувствам и разуму читателей? И то и другое обидно для читателя». <sup>55</sup>

С учетом творчества зрителя должен строить свое искусство и киноактер: «Все, что чуть-чуть „недоиграно“, неизбежно „доигрывается“ в восприятии зрителя. Чуть-чуть не доигрывая, киноактер делает зрителя участником творческого процесса, вызывает в нем активное отношение к актерскому творчеству, лишает зрителя возможности быть равнодушным соглядатаем происходящего... „Переиграть“ опаснее, чем „недоиграть!“» <sup>56</sup>

Эмоция возникает при созерцании конкретного; авторский голос вместо прямого показа дает (если дает) очень слабый эффект.

Энгельс требовал от писателя «шекспировской живости и богатства действия»; даже «аргументирующие речи», в которых сказался блестящий ораторский талант Лассалю, не только не помогли делу, но, по выражению Энгельса, «становились бы все более излишними». <sup>57</sup>

Перейдем теперь к конкретизации приведенных выше соображений.

Начнем с живописи. Два решения художников — следствие различного понимания проблемы творчества зрителя.

«В хорошей картине С. Григорьева „Вернулся“ изображен человек, который, раскаявшись, решил вернуться в свою оставленную семью. Возвращение его неожиданно. Дети собрались

<sup>54</sup> Горький М. Письмо к Г. С. Фишу от 6 мая 1933 г. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 30, с. 308.

<sup>55</sup> Суханова Е. Методом Николая Антоновича. — Новый мир, 1955, № 4, с. 239—240.

<sup>56</sup> Гардин В. Р. Воспоминания, в 2-х т. М., 1952, т. 2, с. 265—266.

<sup>57</sup> Энгельс Ф. Письмо к Фердинанду Лассалю, 18 мая 1859 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 492.

возле матери. Замечательно передана сложная гамма ее мыслей и переживаний. Во взгляде молодой женщины столько оттенков противоречивых чувств, что описать его трудно. Скажем только, что в этом взгляде нет еще определенного решения. Художник тем самым как бы приглашает зрителей участие в выработке такого решения, что те охотно и исполняют, о чем свидетельствуют оживленные споры у картины...

Картина „Когда это кончится?“ М. Лихачева, осуждающая пьянство, говорит о талантливости художника, но его недостатком, присущим, впрочем, некоторым работам и других авторов, является излишнее обилие указующих деталей дидактического характера. Художники как будто не доверяют способности зрителей самим разобраться в содержании картины. Опасения напрасные — зритель давно уже вырос.<sup>58</sup>

В этом (как и во многом другом) нашим художникам (да и писателям) следует поучиться у классиков.

Б. Иогансон, возражая против прямолинейной, упрощенной трактовки сатирической темы, приводит пример из истории русского изобразительного искусства: «Подлинно художественное воплощение такой темы мы находим у Федотова. Его „Завтрак аристократа“ вскрывает смешные, жалкие черты обедневшего потомка знатного рода. Но автор не тычет пальцем: посмотрите, мол, он ничтожен! Нет, наблюдательный художник, умевший видеть и понимать жизнь, создал многогранный, убедительный образ, который не нуждается в пояснениях автора, а сам разоблачает себя. Федотов-автор как будто стоит в стороне: он заставляет зрителя осудить изображенное явление, не навязывая ему прямо, „лобово“ свое мнение».<sup>59</sup>

К. Юон о Федотове: «Ничего не навязывая и не проповедуя, он только показывал. В обыденном и повседневном он умел видеть глубокий смысл; из мещанского и обывательского умел извлекать общезначимое».<sup>60</sup>

Обратимся к литературе.

Вот перед нами глава V рассказа Короленко «Чудная». Она небольшая, всего страница. Но каждый может убедиться: глава вызывает щемящее чувство — чувство глубокое, сложное, сильное. Почему? Потому что в ней ни слова «от автора», никакого насилия над читателем, никакого «указующего перста». Только изображение, только ситуация, только жизнь с ее противоречиями, и этого достаточно. Мудрая простота большого художника.

Еще пример («Евгений Онегин», гл. 4, строфа XXVI):

Они над шахматной доской,  
На стол облокотясь, порой

<sup>58</sup> Кеменов В. Заметки о живописи. По залам Всесоюзной художественной выставки. — Правда, 1955, 27 июня.

<sup>59</sup> Иогансон Б. Ответ И. Стегачеву. — Советская культура, 1956, 19 июля.

<sup>60</sup> Юон К. О художниках и искусстве. — Советская культура, 1958, 5 апр

Сидят, задумавшись глубоко,  
И Ленский пешкою ладью  
Берет в рассеяньи свою.

Нужны ли авторские комментарии? И так ясно: Ленский влюблен!

У полицмейстера Чичиков расчувствовался и стал читать послание в стихах Вертера к Шарlotte — кому же?.. Собакевичу!<sup>61</sup> Был же там Манилов... Но к Собакевичу, осовевшему после изрядной порции осетра, обратился Чичиков. Алогизм поступка великолепно говорит о степени головокружения от успехов, мгновенно охватившего «херсонского помещика». В самом деле, надо представить себе характер послания Вертера к Шарlotte,<sup>62</sup> умение Чичикова, мастера «индивидуального подхода», обходиться с людьми, и, наконец, Собакевича, чтобы понять до какой степени наш герой «зарвался» от радости.

Алогизм поступков Гоголь не раз использует для глубокой характеристики своих персонажей. Баба выносит проветривать... ружье!<sup>63</sup> Испорченное ружье, годами лежавшее в кладовой, вдруг понадобилось двум мирным гражданам. И как понадобилось — до зарезу! Вскоре сыр-бор разгорелся из-за невиннейшего слова «гусак».

Истинно велик Гоголь в характеристике своих персонажей. Скупец Плюшкин он показывает *в действии* и, что особенно замечательно, не в том, как он скупился, а в том как он *расщедрился*: «Поставь самовар, слышишь, да вот возьми ключ, да отдай Мавре, чтобы пошла в кладовую: там на полке есть сухарь из кулича, который привезла Александра Степановна, чтобы подали его к чаю!.. Сухарь-то сверху, чай, испортился, так пусть соскоблит его ножом...» Под воздействием перспективы выгодной сделки размах его гостеприимства достиг своей вершины. «Ведь вот не сыщешь, а у меня был славный ликерчик, если только не выпили! народ — такие воры! А вот разве не это ли он?» Чичиков увидел в руках его графинчик... «Еще покойница делала», продолжал Плюшкин: «мошеница-ключница совсем было его забросила и даже не закупорила, каналья! Козявки и всякая дрянь было напичкались туда, но я весь сор-то повынул, и теперь вот чистенькой я вам налью рюмочку».<sup>64</sup>

Только гениальный художник мог решиться дать представление о силе великой материнской любви путем показа ее «противоположности»: «Она (Анна. — А. Л.) не успела и вынуть и так и привезла домой те игрушки, которые она с такой любовью и грустью выбирала вчера в лавке».<sup>65</sup> Какой прекрасный повод

<sup>61</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. VII. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 152.

<sup>62</sup> Гётте И. В. Страдания молодого Вертера. — Избр. произв. М., 1950, с. 533—583.

<sup>63</sup> Гоголь Н. В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 230.

<sup>64</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. VI. — Там же, т. 6, с. 124, 125.

<sup>65</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина, ч. 5, гл. 30. — Полн. собр. соч., т. 19, с. 109.

для заурядного писателя многословно нарисовать сентиментальную картину: мать привезла сыну игрушки, при свидании с нежностью подарила их ему, ребенок радостно принимает подарки, благодарит мать... У Толстого иначе. Сколько в непоследовательности поведения Анны — последовательности, в ее нелогичности — логичности!

Рассказ о психологическом состоянии персонажа в романе «Тихий Дон» Шолохов заменяет изображением одной детали. Началась первая мировая война. Территория стала районом боевых действий. Появились первые беженцы. Среди них «хозяин — высокий седой белорус, — раздавленный гнетом внезапного несчастья»; «...хозяин заботливо нес сломанный обод колеса, никому не нужный, пролежавший на погребнице, быть может, десяток лет».<sup>66</sup> Вполне достаточно, чтобы представить себе, до какой степени все были потрясены, как все растерялись, став первыми жертвами общенародного бедствия.

Подлинное творчество требует не просто *ratio* писателя — подгонки образов под ту или иную идею. Оно требует громадного напряжения всего интеллекта художника, всего богатства его внутреннего мира. Вот почему образы Костанжогло, Муразова, Штольца — неудача Гоголя и Гончарова; задача построения «треугольника» ими не решена, и творчеству читателя здесь нет места.

Не таковы Гоголь и Гончаров в *других* образах. Не таков Пушкин. По замечанию Гоголя, его сочинения «перечитываешь несколько раз, тогда как достоинства этого не имеет сочинение, в котором слишком просвечивает одна главная идея».<sup>67</sup>

Природа художественного произведения требует органического слияния идеи и формы; форма должна идею «поглотить». Не надо забывать и о сложности мотивов поведения персонажей, которые, как правило (мы говорим о значительных литературных произведениях), не допускают простого истолкования.

Станиславский определенно заявляет: «Пьеса, в которой все сразу ясно, — никуда не годится».<sup>68</sup>

«Велико достоинство художественного произведения, — пишет Герцен по поводу «Мертвых душ», — когда оно может ускользнуть от всякого одностороннего взгляда. Видеть апотеозу смешно, видеть одну анафему несправедливо. Есть слова примирения, есть предчувствия и надежды будущего полного и торжественного, но это не мешает настоящему отражаться во всей отвратительной действительности».<sup>69</sup> Не потому ли это справедливо,

<sup>66</sup> Шолохов М. Тихий Дон, кн. 1, ч. III, гл. 5. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 263.

<sup>67</sup> Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине. — Полн. собр. соч., т. 8, с. 55.

<sup>68</sup> Цит. по: Кристи Г. К. С. Станиславский на репетициях спектакля «Таланты и поклонники». — В кн.: Ежегодник Московского Художественного театра, 1953—1958. М., 1961, с. 165.

<sup>69</sup> Герцен А. И. Дневник. Москва, 29 июля 1842 г. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1966, т. 2, с. 220.

что жизнь в «Мертвых душах» показана во всей своей противоречивой сложности?»

«Именно потому, — пишет А. В. Луначарский, — что Шекспир дает лишь изумительный кусок жизни и не желает наводить на определенные идеи, размышления по поводу Шекспира всегда бывают так высоки. Чтобы придать философский вес и характер Отелло или Лиру, надо сделать объектом размышления всю жизнь в ее целом, человека во всем его объеме».<sup>70</sup> Сравним это суждение с мнением Гейне: «Шекспир показывает нам в истории только взаимодействие человеческой природы и внешних условий; идея, третье начало, никогда не выступает в его трагедиях; вследствие этого его образность гораздо более отчетлива... Так же точно обстоит дело у Гомера».<sup>71</sup>

Так воспринимается каждое литературное произведение, если оно по своему содержанию и художественным достоинствам дает материал для размышления о «всей жизни в ее целом, человеку во всем его объеме», если произведение не является выражением «одностороннего взгляда», переводом на язык образов «одной главной идеи».

Чехов разъясняет Суворину: «Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса и правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника. В „Анне Карениной“ и в „Онегине“ не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус».<sup>72</sup>

Автор как бы устранил себя от решения вопросов; эта задача предоставлена творчеству читателя.

По мнению А. П. Довженко, прогрессивное кино Италии является большим идейно-художественным достижением народа: «Создатели реалистических итальянских кинофильмов как бы ничего сами не говорят с экрана. Они только показывают миру правду своей итальянской действительности».<sup>73</sup>

В этом «как бы» все дело. Они ничего не сказали *от себя*, за них все сказало *искусство*. Определенно, вполне убедительно, полным голосом: «Оно проникнуто духом гуманизма и благородной политической страсти. Это искусство борьбы и надежды... Что волнует нас, зрителей, в социальной драме итальянских тружеников...? Оптимизм и солидарность народа, обличающая

<sup>70</sup> Луначарский А. В. Театральные впечатления. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1963—1967, т. 6, с. 385.

<sup>71</sup> Гейне Г. Мысли, заметки, импровизации. III. Искусство и литература. — Собр. соч. в 10-ти т. М.; Л., 1956—1959, т. 9, с. 155.

<sup>72</sup> Чехов А. П. Письмо от 27 окт. 1888 г. — Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 208.

<sup>73</sup> Довженко А. Прогрессивное кино Италии. — Собр. соч., т. 4, с. 258.

социальные пороки, правда жизни. Это ощущается везде, во всех произведениях».<sup>74</sup>

Ленин отмечал, что «русские рабочие почти во всех больших городах России уже откликнулись по поводу смерти Л. Н. Толстого и выразили, так или иначе, свое отношение к писателю, который дал ряд самых замечательных художественных произведений, ставящих его в число великих писателей всего мира, — к мыслителю, который с громадной силой, уверенностью, искренностью *поставил* целый ряд вопросов, касающихся основных черт современного политического и общественного устройства».<sup>75</sup>

Образ приобретает свою убедительность только тогда, когда персонаж действует на основе *спонтанности*, когда наличие «треугольника» позволяет читателю воспринимать героя как *нечто самостоятельное*, ненавидеть, любить его, иронизировать над ним, словом, испытывать — вместе с автором, но не по его указке! — самые разнообразные эмоции.

К сказанному можно вполне присоединить мнение Гончарова: «Произведение искусства не есть ни защитительная, ни обвинительная речь и не математическое доказательство. Оно не обвиняет, не оправдывает и не доказывает, а *изображает*. И если образ верен, он что-нибудь сам собою и докажет, если не верен — то он не художественное произведение и, следовательно, не годится».<sup>76</sup>

10 апреля 1857 г. Л. Н. Толстой делает такую запись: «Евангельское слово: *не суди* глубоко верно в искусстве: рассказывай, изображай, но не суди».<sup>77</sup>

В словах Толстого не дух Евангелия, а понимание общественных задач реалистического искусства, призыв к автору писать так, чтобы «суд» над изображаемой действительностью был предоставлен творчеству читателя. В подтверждение сошлемся на статьи Ленина о Толстом, на социальную функцию его художественных произведений.

Надо быть глубоким знатоком искусства и психологии читателя художественной литературы, каким и был Энгельс, чтобы, отлично зная, как надо действовать в реальной действительности, сохраняя пламенное сердце революционера и огромную волю к переустройству мира на новых началах, в письме к Минне Каутской советовать автору не предлагать читателю «никакого определенного решения и даже иной раз» не становиться «явно на чью-либо сторону».<sup>78</sup> В этой связи напомним положение

<sup>74</sup> Там же, с. 258, 261.

<sup>75</sup> Ленин В. И. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение. — Полн. собр. соч., т. 20, с. 38.

<sup>76</sup> Гончаров И. А. Письмо к Е. П. Майковой от апреля 1869 г. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1952—1955, т. 8, с. 402 (курсив мой. — А. Л.).

<sup>77</sup> Толстой Л. Н. Записные книжки. — Полн. собр. соч., т. 47, с. 203.

<sup>78</sup> Энгельс Ф. Письмо к Минне Каутской, 26 ноября 1885 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 333.

Энгельса: «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства».<sup>79</sup>

В художественном произведении тенденция действует, если она скрыта. Достоевский объясняет, почему картина Репина «Бурлаки на Волге» произвела на него неотразимое впечатление: «Я так и приготовился их всех встретить в мундирах, с известными ярлыками на лбу. И что же? К радости моей, весь страх мой оказался напрасным: бурлаки, настоящие бурлаки и более ничего. Ни один из них не кричит с картины зрителю: „Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу!“ И уж это одно можно поставить в величайшую заслугу художнику». Кажущийся объективизм художника не только не помешал, а помог оказать на Достоевского сильнейшее идейное и эмоциональное воздействие: «Ведь нельзя не полюбить их, этих беззащитных, нельзя уйти, их не полюбя. Нельзя не подумать, что должен, действительно должен народу... Ведь эта бурлацкая „партия“ будет сниться потом во сне, через пятнадцать лет вспомнится! А не были бы они так натуральны, невинны и просты — не производили бы такого впечатления и не составили бы такой картины».<sup>80</sup> Заслуга художника в том, что он позволил действительности *самой сказать о себе*, причем выразил это средствами *искусства*. Известно, что картина Репина встретила исключительный прием в демократических кругах, несмотря на внешнюю сдержанность художника. Каждый знал, каждый понимал, что за этой сдержанностью бьется сердце человека, горячо сочувствующего обездоленному положению народа.

Из воспоминаний Гончарова о Белинском: «На меня он иногда как будто накидывался за то, что у меня не было злости, раздражения, субъективности. „Вам все равно, попадет ли мерзавец, дурак, урод или порядочная, добрая натура, — всех одинаково рисуете: ни любви, ни ненависти ни к кому!“ И это скажет (и не раз говорил) с какою-то доброю злостью, а однажды положил ласково после этого мне руки на плечи и прибавил почти шепотом: „А это хорошо, это и нужно, это признак художника!“ — как будто боялся, что его услышат и обвинят за сочувствие к бестенденциозному писателю».<sup>81</sup>

Опасения Белинского были вполне основательны. Далеко не всякий может осознать, что требование «холода» писателя в изображении своих персонажей не есть требование равнодушно-го отношения к ним.

Замечательная способность Чехова объективизировать действительность дала повод к обвинению, о котором нам извест-

<sup>79</sup> Энгельс Ф. Письмо к Маргарет Гаркнесс, начало апреля 1888 г. — Там же, т. 37, с. 36.

<sup>80</sup> Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1873 г. По поводу выставки. — В кн.: Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 216—217.

<sup>81</sup> Гончаров И. А. Заметки о личности Белинского. — Собр. соч., т. 8, с. 50—51.

но по ответному письму Чехова к Суворину от 1 апреля 1890 г. «Вы брашете меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч.»<sup>82</sup> Такое обвинение всегда может предъявить тот, кто не понимает специфики высоких образов реалистического искусства. В. Воронский это в творчестве Чехова *понял*: «...Чехов поражает какой-то холодной безжалостностью анатома, для которого как будто нет людей, а есть только трупы, подлежащие вскрытию и изучению. Это объективное, аналитическое отношение Чехова к действительности вытекало из его резко критического, отрицательного отношения к этой действительности».<sup>83</sup> Истинную природу чеховского «объективизма» понимал Горький: «...его глубоко человеческий объективизм называли бездушным и холодным. Говорилось даже, что ему все равно, о чем ни писать — о цветах, о трупах, о детях, о лягушках, у него все выходит одинаково хорошо и холодно».<sup>84</sup> В подходе Чехова к жизненному явлению Горький видел «меру высшей справедливости».

Высказывание А. С. Серафимовича о рукописи «Тихого Дона» неспровергает утверждения всех сторонников примитивного понимания тенденциозности произведения искусства. «Нигде, ни в одном месте Шолохов не сказал: класс, классовая борьба. Но, как у очень крупных писателей, незримо, в самой ткани рассказа, в обрисовке людей, в сцеплении событий это классовое расслоение все больше вырастает, все больше ощущается, по мере того как разворачивается грандиозная эпоха».<sup>85</sup>

Действительно, Шолохов сдержан в проявлении личных симпатий и антипатий; всю свою страсть гражданина и писателя, весь свой талант он вложил в созданные им персонажи, — их в сдержанности не упрекнешь! Весь роман в целом, вся система образов выражает то, что он хотел сказать.

Успешное решение задачи объективации действительности (построения «треугольника») усиливает идейное и эмоциональное воздействие на читателя, побуждает его к творчеству. Объективацию действительности не следует смешивать с объективизмом! Эти понятия не имеют между собой ничего общего.

Под объективизмом (писателя) понимается равнодушное, бесстрастное, безразличное отношение автора к добру и злу, к противоречиям изображаемой действительности. Объективация (действительности) предполагает процесс отделения образа от автора, изображение действительности с присущими ей закономерностями. При этом авторское отношение к противоречиям

ярко эмоционально, хотя по соображениям художественного порядка не находит (полностью или частично) своего *внешнего* выражения.

Объективизм писателя может быть прикрыт потоком трескучих фраз: «...чем скорее и стремительнее высказывается впечатление, тем чаще оно оказывается поверхностным и мимолетным. Примеров мы видим множество на каждом шагу в людях, одаренных неистощимым запасом словесного и мимического пафоса».<sup>86</sup>

Объективация действительности требует величайшей сдержанности писателя: «Приписывать автору слабую степень восприимчивости потому только, что впечатления не вызывают у него лирических восторгов, а молчаливо кроются в его душевной глубине, — несправедливо... Если человек умеет выдержать, взлелеять в душе своей образ предмета и потом ярко и полно представить его, — это значит, что у него чуткая восприимчивость соединяется с глубиной чувства».<sup>87</sup>

Добролюбов не отказывает Гончарову в «чуткой восприимчивости» и «глубине чувства», хотя, как и Белинский, признает его творчество «объективным», «спокойным, трезвым, бесстрастным».<sup>88</sup>

Эта объективность дается Гончарову дорогой ценой: «...литература поглощает, требует художника всего», — утверждает он в письме к П. А. Валуеву.<sup>89</sup> Далее писатель замечает: «...я кладу всего себя в свои литературные замыслы и свою жизнь, и близкое, знакомое мне, пишу и страдаю в этой работе, как другие в любви к женщине и других напряженных страстях».<sup>90</sup>

Горький и Воронский поняли Чехова, Добролюбов — Гончарова, они осознали различие между объективацией (действительности) и объективизмом (писателя).

Понимание этой проблемы способствует активизации творчества читателя художественной литературы. Об ее актуальности говорит следующий пример. В пародии Г. Гольда на литературную консультацию (отзыв на басню Крылова «Лебедь, Щука и Рак») есть осуждение концовки. «Басня заканчивается такой строкой: „Кто виноват из них, кто прав, — судить не нам“. Вы объективистски подошли к решению этого вопроса, — иронизирует Г. Гольд, — и не только сами остались в стороне, но и читателя призываете к пассивной созерцательности. Пи-

<sup>86</sup> Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? — Собр. соч. в 9-ти т. М.; Л., 1961—1964, т. 4, с. 313.

<sup>87</sup> Там же.

<sup>88</sup> Там же, с. 312.

<sup>89</sup> Гончаров И. А. Письмо к П. А. Валуеву от 6 июня 1877 г. — В кн.: Литературно-критические статьи и письма. Л., 1938, с. 312.

<sup>90</sup> Гончаров И. А. Необыкновенная история, 1875—1878. — В кн.: Сборник Российской Публичной библиотеки, т. 2, вып. 1. Пг., 1924, с. 101.

<sup>82</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем, т. 15, с. 51.

<sup>83</sup> Воронский В. А. П. Чехов. — В кн.: Литературная критика. М., 1971, с. 224.

<sup>84</sup> Горький М. По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге». — Полн. собр. соч., т. 23, с. 317.

<sup>85</sup> Серафимович А. С. Михаил Шолохов и его «Тихий Дон». — Собр. соч. в 7-ми т. М., 1959—1960, т. 7, с. 284.



сатель должен вторгаться в действие, а не просто фотографировать события».<sup>91</sup>

Воображаемый рецензент не понял, что отказ баснописца от выражения своего мнения — не объективизм, а *объективация*: тяжесть суждения возлагается на читателя, и он сам должен сделать вывод о виновности или невиновности каждого.

Обратимся к опыту прошлого. Самое тенденциозное произведение (например, антинигилистические романы) может вызвать отрицательную реакцию, противоположную той, какую хотел достичь автор, а нетенденциозное, на первый взгляд, произведение, например «Записки охотника», содействовать его намерениям. «Записки охотника» вызвали большой резонанс по многим причинам. Одна из них — контраст между внешней сдержанностью повествования и внутренней страстностью автора. Внешняя сдержанность «Записок охотника» общеизвестна. О своей внутренней страстности поведал нам Тургенев: «Я не мог дышать одним воздухом, оставаться рядом с тем, что я возненавидел; для этого у меня, вероятно, не доставало надлежащей выдержки, твердости характера. Мне необходимо нужно было удалиться от моего врага затем, чтобы из самой моей дали сильнее напасть на него. В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был — крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решился бороться до конца — с чем я поклялся никогда не примиряться... Это была моя аннибаловская клятва...»<sup>92</sup>

Это противоречие — внутренняя страстность при внешней сдержанности автора «Записок охотника» — отметил Мериме: «Подобно судье, резюмирующему прения, он сдержан, беспристрастен, он не навязывает своих убеждений, и это придает его рассказам мощь, которой никогда не достигнет самая красноречивая декламация».<sup>93</sup>

Следует, однако, иметь в виду, что воздействие литературного произведения на читателя определяется многими факторами. Решающее значение, помимо объективации действительности, как это отчасти видно из приведенных примеров, имеет классовая позиция автора, ее соответствие (или несоответствие) тенденции общественного развития в определенный исторический момент, характер трактовки писателем тех или иных социальных проблем.

Как же, спросит читатель, Чехов говорил, что только правильная постановка вопроса обязательна для художника, а Чернышевский утверждал, что художник «не может, если б и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изобра-

<sup>91</sup> Гольд Г. Литературная консультация. Отзыв на басню Ивана Андреевича Крылова. — Вопросы литературы, 1963, № 4, с. 247.

<sup>92</sup> Тургенев И. С. Литературные и житейские воспоминания. Вместо вступления. — Собр. соч. в 12-ти т. М., 1953—1958, т. 10, с. 261.

<sup>93</sup> Мериме П. Иван Тургенев. — Собр. соч., т. 5, с. 272.

жаемыми явлениями?»<sup>94</sup> Приговор писателя над изображаемыми явлениями выражается *системой* образов, *отбором* ситуаций, *логикой* развития действия, *освещением* поведения персонажей и т. д. и т. п.

Решение проблемы объективации действительности обязывает писателя подчинить свой «приговор» этой задаче, заглушить прямой авторский голос, «передоверить» передачу личных взглядов языку искусства. Писатель должен заставить читателя забыть об авторе, своим искусством создать иллюзию, что автора нет, — есть только изображаемая действительность. И чем сильнее читатель поддастся этой иллюзии, чем больше ему будет казаться, что он сам произносит приговор, сам решает вопросы, сам делает выводы, которые напрашиваются во время чтения и после него, сам определяет свое отношение к персонажам, к их словам и действиям, тем активнее творчество читателя, тем живее его мысли, ярче эмоции, тем определеннее его положительная или отрицательная реакция на добро и зло.

Вспомним Анну Каренину. Как и Кити, ей «туалет, прическа и все приготовления к балу стоили больших трудов и соображений ... Прическа ее была незаметна... Ее прелесть состояла именно в том, что она всегда выступала из своего туалета, что туалет никогда не мог быть виден на ней. И черное платье с пышными кружевами не было видно на ней; это была только рамка, и была видна только она, простая, естественная, изящная и вместе веселая и оживленная».<sup>95</sup>

Не так ли достоинство литературного произведения, доставляющего читателю художественное наслаждение, состоит именно в том, что писателя вовсе не видно, — видна только жизнь, выступающая «из рамки» со всею своей естественностью, непосредственностью, конкретностью, своими красками, своим «самодвижением»?

То же самое мы видим и в изобразительном искусстве. Л. Толстой пишет Репину по поводу его картины «Иван Грозный и его сын Иван»: «...хорошо, очень хорошо, и хотел художник сказать значительное, и сказал вполне и ясно, и, кроме того, так мастерски, что не видать мастерства».<sup>96</sup> Такое впечатление получается тогда, когда выполнено требование В. А. Серова: «Надо прятать от зрителя затраченный труд».<sup>97</sup> И вот результат: «В Риме есть еще одно произведение, которое нельзя забыть, — это „Портрет папы Иннокентия“ Веласкеса в галерее Дория. Непостижимое творчество! Живой человек сверлит зрителя подозрительно испы-

<sup>94</sup> Чернышевский Н. Ф. Эстетические отношения искусства к действительности. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 86.

<sup>95</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина, ч. I, гл. XXII. — Полн. собр. соч., т. 18, с. 82, 84, 85.

<sup>96</sup> Толстой Л. Н. Письмо от 31 марта 1885 г. — Там же, т. 63, с. 223.

<sup>97</sup> Цит. по кн.: Бучкин П. Д. О том, что в памяти. Записки художника. Л., 1963, с. 61.

тующим взглядом. Не замечаешь ни техники живописи, ни красок. Сама жизнь».<sup>98</sup>

Впечатление удивительной безыскусственности, заставляющее думать, что перед глазами «сама жизнь» во всей ее поэтической простоте, лиризме, трагичности, оставляет фильм Григория Чухрая «Баллада о солдате».

А. А. Федоров-Давыдов пишет о творчестве Репина: «Действительность, изображенная с огромной силой типизации, сама себе выносит „приговор“. События показаны во всей их полноте и многосторонности, а люди — во всей правде поведения, манеры держаться, действовать и чувствовать, а не как актеры, послушно разыгрывающие предварительно заданную роль. Отношение к ним художника, положительное или отрицательное, утверждающее или критическое, сказывается в его подборе героев, в его выборе той или иной ситуации, которая дает возможность раскрыть и показать в формах живописного изображения данное жизненное явление. А уж рассказать о себе эти герои должны сами, ситуация — сама навести зрителя на нужные идейные выводы».<sup>99</sup>

Вот как это положение подтверждается на примере творчества Ч. Чаплина. В. И. Пудовкин пишет: «Чаплин никогда не обнажает своих мыслей, он, как отличный художник, воспроизводит картину подлинной жизни с ее хорошими, слабыми, комично-трагическими людьми и со всей сложностью сплетения обстоятельств и отношений между ними».<sup>100</sup> Идейное и эмоциональное воздействие его картин общеизвестно. Творчество Чаплина дает богатый материал для «живого созерцания». К «абстрактному мышлению» побуждают не дидактические указания создателя и главного героя этих картин, а весь комплекс конкретного.

Итак, «нельзя вкладывать прямо в рот персонажу ту реплику, которая долженствует пояснить нужную истину, прояснить то, что осталось неясным... Движущая сила в искусстве только тогда достигает своей истинной мощности, когда ее не видишь, не слышишь, а только чувствуешь. Она должна быть скрыта в искусстве. Как только она появляется в репликах действующих лиц, она сейчас же превращается в чуждое искусству резонерство».<sup>101</sup>

Следствием непонимания разницы между тенденциозностью *открытой* и *скрытой*, когда стирается грань между *искусством*, сила идейного и эмоционального воздействия которого должна корениться в художественном образе (системе образов) при обязательном участии творчества читателя (зрителя), и *публицистикой*, вся сила воздействия которой должна заключаться в ясной, точной, отчетливо выраженной, основательно аргументированной мысли, является дидактизм.

<sup>98</sup> Там же, с. 81—82.

<sup>99</sup> Федоров-Давыдов А. А. Илья Ефимович Репин. М., 1961, с. 5.

<sup>100</sup> Пудовкин В. Избр. статьи. М., 1955, с. 288.

<sup>101</sup> Там же, с. 360.

«Инфекция» дидактизма, прямая идейная атака на читателя, зрителя переносится из одного вида искусства в другой. Голая дидактика подчас пагубно сказывается и на театральной практике: «Нашего зрителя раздражает, когда его со сцены прямолинейно, „в лоб“ поучают».<sup>102</sup> «Зрители ждут от поэтов и театра не эффектной игры, не внешней фабулы и действия, а глубоких чувств и больших мыслей... Новые зрители желают сами брать от поэта и театра то, что им важно или любо. Они не хотят, чтоб ими руководили, как детьми, со сцены. Доверяя авторам и артистам, новые зрители требуют такого же доверия к себе. Они не хотят, чтоб их считали глупыми... Невыносимо, когда разжевывают в театре то, что не требует пояснения».<sup>103</sup> Итак, нужна жизнь, только жизнь, а вывод мы сделаем сами.

Но посмотрите, какой любовью окружил Пушкин свою Татьяну! Не скрывая своего чувства, поэт прямо говорит:

...я так люблю  
Татьяну милую мою!<sup>104</sup>

А разве не купаются в авторской любви Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна? Гоголь и начинает свою повесть с признания: «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владельцев отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими...»<sup>105</sup> Далее лирика Гоголя разливается широкой волной. Признаться в любви к персонажу — право автора.

Никто не в силах устоять перед художественной мощью «Евгения Онегина» и «Старосветских помещиков». Их эмоциональное воздействие велико. В чем же тут дело? Да в том, что эти персонажи вполне объективированы не только для нас, но и для *автора*. Мало сказать «вполне» — это высочайшая степень, вершина объективации, такие примеры — исключение; общее правило остается неизблемым.

Важную роль в процессе объективации писателем действительности, отделения изображаемого персонажа от автора играет введение дополнительного персонажа — рассказчика, который иногда становится центральным образом по своей идейной и художественной значимости, не уступающим тем персонажам, о которых он рассказывает. Назовем Максима Максимыча, лучшие черты которого и сейчас живут в душе русского солдата и офицера. Персонаж вроде бы второстепенный, вырастает в фигуру, по меньшей мере равноценную Печорину по своему идейному содержанию и художественному исполнению.

<sup>102</sup> Завадский Ю. Театр и современность. — Советская культура, 1958, 26 июля.

<sup>103</sup> Станиславский К. С. Исключения. — Собр. соч., т. 5, с. 497.

<sup>104</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 4, строфа XXIV. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 83.

<sup>105</sup> Гоголь Н. В. Старосветские помещики. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 13.

Но бывает так, что читатель в представлении поэта склонен без достаточных оснований отождествлять автора с героем его произведения. Поэтому-то Пушкин счел необходимым нас предупредить:

Всегда я рад заметить разность  
Между Онегиным и мной,  
Чтобы насмешливый читатель  
Или какой-нибудь издатель  
Замысловатой клеветы,  
Сличая здесь мои черты,  
Не повторял потом безбожно,  
Что намарал я свой портрет,  
Как Байрон, гордости поэт,  
Как будто нам уж невозможно  
Писать поэмы о другом,  
Как только о себе самом.<sup>106</sup>

Для всякого хоть сколько-нибудь непредубежденного читателя Онегин объективирован в такой высокой степени, наделен той долей спонтанности, которая дает ему возможность существовать независимо от автора. Это предупреждение не показатель художественной неполноценности персонажа, а той возмутительной травли, которая всю жизнь терзала Пушкина и довела его до трагического конца.

Чтобы облегчить задачу построения «треугольника», писатель прибегает к своеобразной маскировке, используя которую, он надеется с большим успехом убедить читателя в спонтанности изображаемой действительности.

Приведем конец «Капитанской дочки» Пушкина: «Здесь прекращаются записки Петра Андреевича Гринева. ...Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо, присклав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена. *Издатель*».<sup>107</sup>

В «Истории села Горюхина» Пушкин говорит от имени вымышленного лица, который «родился от честных и благородных родителей в селе Горюхине 1801 года апреля 1 числа и первоначальное образование получил от нашего дьячка».<sup>108</sup>

Так же поступает Салтыков-Щедрин в «Истории одного города». Он всего только «издатель». Ему повезло. Вот начало его предисловия: «Давно уже имел я намерение написать историю какого-нибудь города (или края) в данный период времени, но разные обстоятельства мешали этому предприятию. Преиму-

<sup>106</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 1, строфа LVI. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 28—29.

<sup>107</sup> Пушкин А. С. Капитанская дочка. — Там же, т. 8/1, с. 374.

<sup>108</sup> Пушкин А. С. История села Горюхина. — Там же, с. 127

ственно же препятствовал недостаток в материале, сколько-нибудь достоверном и правдоподобном. Ныне, роюсь в глуповском городском архиве, я случайно попал на довольно объемистую связку тетрадей, посвящих общее название „Глуповского Летописца“, и, рассмотрев их, нашел, что они могут служить немаловажным подспорьем в деле осуществления моего намерения».<sup>109</sup> И далее «издатель» своими «примечаниями» содействует объективации того, что в своей «Истории» написал «летописец».

Из обращения Аксакова «К читателям»: «Я написал отрывки из „Семейной хроники“ по рассказам семейства гг. Багровых... внук Степана Михайловича Багрова рассказал мне с большими подробностями историю своих детских годов; я записал его рассказы с возможною точностью...»<sup>110</sup>

Если буквально верить тому, что написано, то оказывается, что не Гончаров создал образ Обломова и выдумал его историю, а все, о чем говорится в романе, автор узнал от Штольца.<sup>111</sup> Бывают же такие удачные встречи!

Гоголь родился и вырос на Украине; Лермонтов за стихотворение «На смерть поэта» был сослан на Кавказ; причастность к делу Петрашевского привела Достоевского на каторгу. Но в произведениях по возможности все «личное» устранено; рассказ ведется не непосредственно от автора, а подается в целях достижения более совершенной объективации действительности как бы из «вторых рук».

Бедняге Пушкину до Белкина даже не добраться. Умер Иван Петрович! Приходится обращаться к Марии Алексеевне Графилиной, «ближайшей родственнице и наследнице» покойного. Та за биографическими сведениями о Белкине направляет Пушкина «к одному почтенному мужу, бывшему другом Ивану Петровичу».<sup>112</sup>

Образ автора в «Станционном смотрителе» воспринимается в тройном аспекте: это скромный автор Иван Петрович Белкин, титулярный советник А. Г. Н., сообщивший ему эту историю, и, наконец, А. С. Пушкин.

В мастерстве придания персонажу самостоятельности, спонтанности Пушкину не уступает и Лермонтов. Автор «записок» (как и читатель) успел серьезно заинтересоваться историей Бэлы; он горит желанием узнать, каков ее конец. Другой писатель (своя власть!) заставил бы Максима Максимыча рассказать сразу *все*. У Лермонтова иначе. Обстоятельства помешали: путникам приспело время идти дальше, и рассказ Мак-

<sup>109</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. — Полн. собр. соч., т. 8, с. 265.

<sup>110</sup> Аксаков С. Т. Детские годы Багрова-внука, служащие продолжением «Семейной хроники». — Собр. соч. в 4-х т. М., 1955—1956, т. 1, с. 285.

<sup>111</sup> Гончаров И. А. Обломов, ч. 4, гл. II. — Собр. соч., т. 4, с. 507

<sup>112</sup> Пушкин А. С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина. — Полн. собр. соч., т. 8/1, с. 59.

сима Максимыча «по необходимости» должен был прерваться. «...Я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак, погодите...»<sup>113</sup>

А переход большой, тяжелый, опасный. Времени прошло немало, пока они добрались до скудного приюта. Только тогда Максим Максимыч получил возможность досказать «историю про Бэлу».

В том-то и заключается великое искусство, что искусства совсем не видно. Слово эта история не вымысел писателя, не плод его творчества, а сама действительность со всей ее жизненной достоверностью, со всею ее спонтанностью...

Отсюда ставший традицией прием случайных «находок» рукописи, ведение рассказа от имени другого лица, сквозь призму восприятия которого изображается действительность. Попутно создается образ рассказчика — ценнейший, если можно так выразиться, «побочный продукт производства».

Среди таких драгоценных «побочных продуктов производства» образ Максима Максимыча, бесхитростно рассказавшего о Бэле и Печорине, занимает самое почетное место.

Напомним новеллу «Уездный лекарь» («Записки охотника»), в которой изображаемая действительность объективируется тем, что в ней говорит не Тургенев, а «лекарь», причем ограниченность его интеллекта, безыскусственность его речи, прозаичность общения Тургенева и Трифона Иваныча (Трифон Иваныч «весьма ловко запустил к себе под обшлаг пятирублевую бумажку», «выиграл у меня два рубля с полтиной — и ушел поздно, весьма довольный своей победой») <sup>114</sup> скрывают автора, его замечательное мастерство, и впечатление получается очень сильное.

В этом плане заслуживает внимания рассказ «Чудная». Короленко скупко говорит о себе, о своем отношении к тому, о чем вспоминал его собеседник. В рассказе, который ведет жандарм Гаврилов, смесь противоречивых «начал»: человечности, искреннего сочувствия к тяжелому положению ссылаемой больной «политички» и холопского отношения к власти предрержащей, честного служения царю, престолу. И здесь образ рассказчика не только способствует объективации действительности, но имеет самостоятельное значение, как полноценное художественное создание еще одного «особого, замкнутого в самом себе мира».

Объективация действительности проведена и в заглавии произведения. «Чудная» — это не отношение автора к героине рассказа, не его оценка, а *восприятие Гаврилова*; именно такой представлялась Морозова жандарму, решительно не понимавшему непреклонности, бескомпромиссности, принципиальности революционерки.

<sup>113</sup> Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. Бэла. — Собр. соч., т. 6, с. 225.

<sup>114</sup> Тургенев И. С. Уездный лекарь. — Собр. соч., т. 1, с. 110, 119.

Художественный такт М. Горького, великого пролетарского писателя-реалиста, с огромной силой сказался в самом начале его творчества. Романтически приподнятая действительность смогла оказать на читателя сильнейшее идейное и эмоциональное воздействие особенно потому, что Горький рассказ о Лойко Зобаре и Радде вложил в уста Макара Чудры; о Ларре и Данко — в уста старухи Изергиль. Старый цыган и старуха выполняют столь важную функцию, что автор по справедливости их именами озаглавил рассказы, а не именами тех героев, о которых они повествуют.

Если говорить о последнем этапе творчества Горького, то нельзя не сказать об эпопее «Жизнь Клима Самгина». «Горький ведет повествование, преломляя огромный материал жизни через восприятие Клима Самгина, — фигуры по ее мещанскому индивидуалистическому содержанию довольно-таки скучной. Однако Горькому удалось показать в романе течение русской жизни за сорок лет, и там среди самых будничных явлений с их более или менее ровным течением выделяются наполненные глубоким идейным смыслом и написанные особенно густой кистью картины Ходынки, Нижегородской ярмарки, Кровавого воскресенья, декабрьского восстания и др.»<sup>115</sup>

Попутно был создан персонаж — «монументальный ультра-средний»<sup>116</sup>. Такое решение помогло Горькому достичь идейно-художественной цели: «Горький описывает события всегда так, что они, как бы велики они ни были, проходят мимо наблюдателя — Самгина. Но в то же время, почти нечувствительно, во всяком случае никогда не выходя сам из-за кулис, автор делает нас и непосредственными свидетелями фактов, представленных так, как он их (классово-партийно) понимает».<sup>117</sup>

Замечательное достижение в создании образа рассказчика — «Судьба человека» Шолохова. Андрей Соколов — это целый мир, мир простого советского человека. С мужеством и достоинством он пережил годную тяжких испытаний; он не замкнулся, не озабочивался, не опустился, не «потерял» себя, а сохранил и умножил свое душевное богатство для людей, для Ванюши, для жизни...

В немалой степени содействовал объективации знаменитого события, успеху героя Конан Дойля среди многочисленных любителей детективной литературы образ «среднего англичанина», доктора Уотсона, рассказчика о приключениях Шерлока Холмса.

Русская литература знает пример построения даже не «треугольника» (автор — образ — читатель), а «квадрата»! Мы имеем в виду директора Пробириной палатки Козьму Пруткова, минного автора ряда художественных произведений. И если

<sup>115</sup> Фадеев А. Заметки о литературе. — Собр. соч. в 7-ми т. М., 1969—1971, т. 6, с. 272.

<sup>116</sup> Фадеев А. Письмо к Горькому от 1 апр. 1932 г. — Собр. соч., т. 7, с. 59.

<sup>117</sup> Луначарский А. В. Самгин. — Собр. соч., т. 2, с. 201.

проблема объективации действительности вынуждает автора прибегать к известному «камуфляжу», то создание образа Козьмы Пруткова и всего того, что приписывается творчеству этого общепризнанного классика,— венец такого рода маскировки.

В сказанное выше надо, однако, внести весьма существенную поправку. Всегда ли «субъективное» автора, отраженное в персонаже, отрицается? Можно ли считать, что если автор дал в образе «себя», если в образе явно чувствуется автор, его взгляды, симпатии или антипатии, его идеология, его установки и т. д., то восприятие художественного произведения обесценивается и идейная значимость образа обязательно снижается или сводится к нулю? Нет, нельзя.

Нам теперь речи Стародума кажутся скучными. И понятно, почему. А когда-то на современников Фонвизина, на первых зрителей знаменитой комедии они действовали — и как! В речах Стародума-Фонвизина на сцене звучало передовое слово той эпохи, и сердца многих бились в унисон: «Главный успех выпал на долю Дмитревского-Стародума и актеров, исполнявших роли положительных персонажей».<sup>118</sup>

Стоит бегло взглянуть на героев Байрона, чтобы сразу заметить «пуповину», соединяющую их с автором. И все же творчество Байрона оказало исключительное влияние на читателей и писателей. Объяснение этому есть. Во-первых, герои Байрона отражают не заурядную, а титаническую личность автора, во-вторых, черты личности Байрона (как и байронизма) по целому ряду причин были созвучны своей эпохе.

Пушкин в стихотворении «К вельможе» отметил близость Бомарше — Фигаро:

Услужливый, живой,  
Подобный своему чудесному герою,  
Веселый Бомарше блеснул перед тобою.

«Подобие» явное. Но ведь автор — умный, находчивый, блестящий, искрометный Бомарше!

«У г-на Гюго, — пишет Бальзак, — диалог слишком похож на его собственные слова, поэт недостаточно перевоплощается, он вкладывает себя в персонаж, вместо того чтобы самому становиться персонажем».<sup>119</sup> Мысль Бальзака бесспорна, однако Гюго — крупнейший писатель Франции.

Справедливо суровое суждение Пушкина о «Думах» Рыльева:<sup>120</sup> абстрактность героев, правоучительный характер их ре-

<sup>118</sup> Троянский М. П. К сценической истории комедий Д. И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль» в XVIII веке. — В кн.: Театральное наследие. М., 1956, с. 12.

<sup>119</sup> Бальзак О. Эюд о Бейле. — Собр. соч. в 15-ти т. М., 1951—1955, т. 15, с. 364.

<sup>120</sup> Пушкин А. С. Письмо к К. Ф. Рылеву от второй половины мая 1825 г. — Полн. собр. соч., т. 13, с. 175—176.

чей, «один покров». Но в героях произведений Рыльева мы слышим голос автора, и если революционное звучание когда-то производило большее эмоциональное воздействие, то и в настоящее время его творчество представляет немаловажный поэтический памятник истории русской художественной литературы.

В горячих речах Чацкого, в его страстном протесте против крепостного права, низкопоклонства перед Западом, в его призывах к честному служению народу мы узнаем голос Грибоедова, умнейшего, одареннейшего выразителя декабристских идей, передового человека своего времени. Никто не станет отрицать, что их родство придает образу Чацкого особую значимость, усиливает его идейное и эмоциональное воздействие на читателя.

Задачу «построения треугольника» пытался решить Лермонтов в «Герое нашего времени». Он осудил Печорина в Предисловии, провел границу между автором и героем на всем протяжении романа. И все же многие читатели (Белинский в том числе) установили тесную связь между Лермонтовым и Печориным.

Но Белинскому, «изображение Печорина не совсем художественно: «...изображаемый им [автором] характер... так близок к нему, что он не в силах был отделиться от него и объективировать его».<sup>121</sup> Да, в Печорине есть много и даже очень много от автора (хотя отождествлять их нельзя). Не формальное отмежевание автора от своего героя, не ведение рассказа от имени другого лица (это только прием) придает объективацию персонажу, а внутреннее отделение образа от автора создает предпосылку для полного завершения художественного образа.

А как быть с Лопуховым, Кирсановым, Рахметовым, Верой Павловной?

По той же причине «пуповина», соединяющая героев романа «Что делать?» с Чернышевским, не только не препятствовала, но содействовала огромному влиянию на современников произведения. Более того, ценность романа заключается как раз в близости героя «Что делать?» к великому русскому социалисту, гениальному представителю революционно-демократического движения второй половины XIX в.

Никто не смеет упрекнуть Николая Островского в том, что Павел Корчагин, герой романа «Как закалялась сталь», имеет так много общего с автором. Образ писателя-большевика вдохновлял и долго еще будет вдохновлять читателей своею искренностью, моральной чистотой, стойкостью в преодолении великого рода трудностей, своим упорством в борьбе за полноценную творческую жизнь, своею преданностью делу революции.

Итак, объективация действительности требует отделения образа от автора; каждый персонаж должен быть «особым, замкнутым в самом себе миром» (Белинский). Дальше от автора —

<sup>121</sup> Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. — Полн. собр. соч., т. 4, с. 267.

ближе к действительности. Великие писатели потратили немало усилий на то, чтобы заставить читателя забыть об авторе, его симпатиях или антипатиях, его мнениях, суждениях, заключениях, чтобы персонаж говорил *сам за себя*, чтобы в *каждом* была *внутренняя пульсация самодвижения и жизнениности*,<sup>122</sup> чтобы идейное, познавательное значение литературного произведения было глубже, шире, характеристика персонажей сложнее, эмоциональное воздействие сильнее, творчество читателя активнее.

Исключение допускается только в том случае, если «личность автора так высока, что сама становится художественной».<sup>123</sup> При этом важно только, чтобы мысли, слова, действия персонажа не нарушали его «замкнутость», т. е. находились в полном соответствии с содержанием его внутреннего мира. Логика развития характера персонажа должна сохраняться всегда, при любых обстоятельствах.

Вспомним, например, размышления Чичикова над реестром купленных им мертвых душ. Они представляют несомненный интерес. Но разве соответствует это место нашему представлению о Чичикове? Нет. То были мысли Гоголя под маской Чичикова (см. с. 96), и если бы все, что здесь написано, автор сказал от *своего* имени, выиграл бы и он, и герой его поэмы.

В том случае, когда у писателя возникает потребность сказать нечто от себя по тому или иному вопросу, кисть художника сменяет перо журналиста. Пушкин, Гоголь, Достоевский, Л. Толстой, Горький, Шолохов — сколько страниц чистой публицистики они дали!

Некоторые писатели-реалисты, выявляющие «субъективное в объективном» (эпическое творчество, драматургия), имеют дополнительную возможность — выявить «объективное в субъективном» (лирика). Например, Лермонтов: «Герой нашего времени» (Печорин) — «Дума»; Шекспир: «Гамлет» (Гамлет) — Сонет 66.

Иногда в художественную ткань произведения включается то, что называют «авторскими отступлениями». Возникновение лирических отступлений мы объясняем тем, что автор как бы компенсирует себя за подвижнический труд объективации образа, и то личное, которое он *не захотел* дать в созданном персонаже, он сознательно дает *отдельно*, от своего имени. Авторские отступления Пушкина и Гоголя тем и ценны, что они, внося личное начало в художественное произведение, не мешают персонажам жить *своею* жизнью, не мешают им действовать по принципу спонтанности. В этой связи интересно суждение Гёте о причине преобладания субъективного в творчестве Байрона: «Если бы Байрон имел случай весь тот протест, которым он *С*... полон, излить в энергичных выражениях в парламенте, то он,

как поэт, очень бы от этого выиграл. Но так как в парламенте речей произносить ему не удалось, то все, что он хотел бы высказать своим ближним, у него накапливалось, и для того, чтобы от этого избавиться, у него не было другого средства, как выразить это в поэтических образах и словах. Большая часть произведений Байрона отрицательного характера, я бы поэтому назвал их *непроизнесенные парламентские речи* и думаю, что этим даю подходящее определение для них».<sup>124</sup>

Великие писатели оставили нам образцы мастерского решения задачи построения «треугольника». Творчество писателя в этом направлении является предпосылкой к возникновению творчества читателя, к пробуждению у него сильных чувств и глубоких дум.

Тему «проблема объективации действительности и творчество читателя» хочется раскрыть еще на одном замечательном примере. Как не поверить в реальное существование Нелли, если она, без ведома Достоевского начав читать его роман «Бедные люди», в разговоре с автором высказала огорчение по поводу горестной судьбы изображенных персонажей!<sup>125</sup>

Писатель в величайшем творческом напряжении объективирует действительность, отделяет образ от себя, «отрезает пуповину».

Творчество читателя (критика) может идти либо *по пути, пройденному автором* (объективация действительности, отделение образа от автора, воспроизведение операции «отрезания пуповины»), либо *по пути отождествления образа с автором*, когда отрезанная им «пуповина» (если воспользоваться сравнением Л. Толстого, с. 66) снова *пришивается*.

Вальзак: «Хотя число читателей значительно увеличилось, умственный уровень общества не поднялся в той же пропорции. А потому в вопросе, казалось бы, давно решенном, многие и сейчас выставляют себя на смех, приписывая автору те чувства, которыми наделил он своих персонажей; если же он употребляет прием "Я", — почти все невольно смешивают писателя с рассказчиком».<sup>126</sup> «Однако нелегко убедить публику в том, что писатель может описать преступление, не будучи преступником!»<sup>127</sup> «Разве была бы возможна литература, если бы благородное сердце Шиллера могло быть заподозрено в соучастии с преступленными Франца Моора, ужаснейшего создания, самого закоренелого из всех злодеев, когда-либо выведенных драматургом на сцену?»<sup>128</sup>

<sup>122</sup> Валерий И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, ч. I. Издательство, 90 лет, 1925 г. М.; Л., 1934, с. 289.

<sup>123</sup> Достоевский Ф. М. Униженные и оскорбленные, ч. 3, гл. 5. — Собр. соч. в 10-ти т. М., 1956—1958, т. 3, с. 220—221.

<sup>124</sup> Вальзак О. «Лилия в долине». Предисловие к первому изданию. — Собр. соч. т. 10, с. 402.

<sup>125</sup> Вальзак О. «Шагреневая кожа», 1831. Предисловие к первому изданию. — Там же, с. 434.

<sup>126</sup> Там же, с. 432.

<sup>122</sup> См.: Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29, с. 128.

<sup>123</sup> Островский А. Н. «Тюфяк», повесть А. Ф. Писемского. — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М., 1949—1953, т. 13, с. 157.

Стендаль. «...Исходя из того, что Жюльен негодая, а это мой портрет, со мной решили поссориться». <sup>129</sup> Такого рода подозрения заставили его взмолиться: «„Все жены моих друзей узнают себя в моей последней стряпне“ Господи! Да разве я когда-либо влезал к вам по лестнице в окно?» <sup>130</sup>

Мериме. «Люди всегда склонны предполагать, будто автор думает то, что говорят его герои». <sup>131</sup>

Лермонтов. «Эта книга [«Герой нашего времени»] испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов. Иные ужасно обиделись... другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка!» <sup>132</sup>

Гоголь. «Ему [автору] не собрать народных рукоплеканий... ему не избежать наконец от современного суда, лицемерно-бесчувственного современного суда, который... ответит ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев...» <sup>133</sup>

Л. Толстой. «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду романом («Анна Каренина». — А. Л.), то я должен был написать роман тот самый, который я написал, сначала... И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi». <sup>134</sup>

Достоевский. «Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин («Бедные люди». — А. Л.), а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может». <sup>135</sup> «Само собою, что многие из поучений моего старца Зосимы («Братья Карамазовы». — А. Л.) (или, лучше сказать, способ их выражения) принадлежат лицу его, т. е. художественному изображению его. Я же... если б лично от себя выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком. Он же не мог ни другим языком, ни в другом духе выразиться, как в том, который я придал ему. Иначе не создалось бы художественного лица». <sup>136</sup>

<sup>129</sup> Стендаль. Письмо к Альберте де Рюампре от 19 февр. 1831 г. — Собр. соч., т. 15, с. 223.

<sup>130</sup> Стендаль. Письмо к Виржини Ансело от 1 марта 1831 г. (см. «Красное и черное», ч. I, гл. XXX, Честолюбцев). — Там же, с. 226.

<sup>131</sup> Мериме П. Письмо к г-же де ла Рошжаклен от 21 июня 1855 г. — Собр. соч., т. 6, с. 114.

<sup>132</sup> Лермонтов М. Ю. Предисловие к «Герою нашего времени». — Собр. соч., т. 6, с. 202.

<sup>133</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. I, гл. VII. — Полн. собр. соч. — т. 6, с. 134.

<sup>134</sup> Толстой Л. Н. Письмо к Н. Н. Страхову от 23 и 26 апр. 1876 г. — Полн. собр. соч., т. 62, с. 268, 269 («они знают об этом больше, чем я»).

<sup>135</sup> Достоевский Ф. М. Письмо к М. М. Достоевскому от 1 февр. 1846 г. — В кн.: Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 376—377.

<sup>136</sup> Достоевский Ф. М. Письмо к Н. А. Любимову от 19 авг. 1879 г. — Там же, с. 439.

Салтыков-Щедрин. «Прошу читателя не принимать Пошехонья буквально. Я разумею под этим названием вообще местность, аборигены которой, по меткому выражению русских присловий, в трех соснах заблудиться способны. Прошу также не смешивать мою личность с личностью Затрапезного, от имени которого ведется рассказ. Автобиографического элемента в моем настоящем труде очень мало; он представляет собой просто-напросто ряд жизненных наблюдений, где чужое перемешано с своим, а и то же время дано место и вымыслу». <sup>137</sup>

Чехов. «Если Вам подадут кофе, то не старайтесь искать в нем ниша. Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно Вас благодарю. Во всей повести («Скучная история». — А. Л.) есть только одна мысль, которую я разделяю и которая сидит в голове профессорского зятя, мошенника Гнеккера, это — „спятил старик!“ Все же остальное придумано и сделано...» <sup>138</sup> «Кажется, я психически здоров... Во всяком разе, если автор изображает психически больного, то это не значит, что он сам болен. „Черного монаха“ я писал без всяких унылых мыслей, по холодному размышлению. Просто пришла охота изобразить манию величия. Монах же, несущийся через поле, приснился мне... Стало быть, скажите Анне Ивановне, что бедный Антон Павлович слава богу еще не сошел с ума, но за ужином много ест, а потому и видит во сне монахов». <sup>139</sup> «...Все эти „мысли и думы“ (рукопись, представляющая собой свод высказываний персонажей из произведений Чехова. — А. Л.) не мои, а моих героев, и если какое-либо действующее лицо в моем рассказе или пьесе говорит, например, что надо убивать или красть, то это вовсе не значит, что г. Эттингер имеет право выдавать меня за проповедника убийства и кражи». <sup>140</sup>

М. Горький. «Я получил также с десятков писем по поводу книжки „Максим Горький. Афоризмы и парадоксы“... Считаю нужным заявить, что книга, возбудившая вполне справедливое негодование моих корреспондентов, составлена и напечатана без моего ведома лицом, мне неизвестным. Составитель книги приписал мне взгляды и мнения моих героев». <sup>141</sup>

И. А. Островский. «Ты понимаешь, Сережа, несмотря на все мое сопротивление, десятки писем и статей моих, все же книга „Как завалилась сталь“ трактуется, как история моей жизни,

<sup>137</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Пошехонская старина. — Собр. соч., т. 17, с. 7.

<sup>138</sup> Чехов А. П. Письмо к А. С. Суворину от 17 окт. 1889 г. — Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 417.

<sup>139</sup> Чехов А. П. Письмо к А. С. Суворину от 25 янв. 1894 г. — Там же, т. 16, с. 117—118.

<sup>140</sup> Чехов А. П. Письмо к А. Ф. Марксу от 13 окт. 1902 г. — Там же, т. 19, с. 366.

<sup>141</sup> Горький М. Письмо в редакцию газеты «С.-Петербургские ведомости» от 28 или 29 окт. (19 или 11 ноября) 1901 г. — Собр. соч., т. 28, с. 191.

как документ от начала до конца. Ее признают не как роман, а как документ. И этим самым мне присваивается жизнь Павла Корчагина... Когда я писал эту книгу, я не знал, что так все получится. Мной руководило лишь одно желание — дать образ молодого бойца, на которого равнялась бы наша молодежь. Конечно, я вложил в этот образ немного и своей жизни».<sup>142</sup>

Шерлок Холмс объективирован превосходно. И все же во время прогулки по Лондону Корнея Чуковского с Конан Дойлем произошло весьма любопытное происшествие: «— Алло, Шерлок Холмс! — сказал ему какой-то подросток. Конан Дойль объяснил нам, что с ним это случается часто: его смешивают с Шерлоком Холмсом».<sup>143</sup>

Отождествление автора с персонажем, когда процесс объективации персонажа завершен, объясняется непониманием особенностей художественного творчества, неподготовленностью читателя.

Первое произведение Толстого было опубликовано в «Современнике» под заглавием «История моего детства», а не «Детство», какое дал ему автор. Это вызвало со стороны молодого писателя самый решительный протест. Дважды — и в неотправленном письме к Н. А. Некрасову от 18 ноября 1852 г. и в письме к нему же от 27 ноября 1852 г. — Толстой спрашивает: «Кому какое дело до истории моего детства?»<sup>144</sup> Толстой ясно понимал принципиальную разницу между литературным творчеством автобиографического характера и искусством, которое в той или иной степени всегда должно являться художественным обобщением. Заглавием «Детство» он стремился отделить изображаемое от себя, а публикацией произведения под заглавием «История моего детства» эту границу уничтожили.

Чтобы рассказать о себе, *отойдя от себя*, В. Г. Короленко назвал свои воспоминания: «История моего современника». Стендаль свою биографию назвал не «Жизнь Анри Бейля» или «Жизнь Стендаля» (если воспользоваться избранным псевдонимом), а «Жизнь Анри Брюлара». Думаем, что из тех же соображений: большая свобода в творческой передаче воспоминаний, меньше оснований у читателя предъявлять требования к буквальному, протокольному воспроизведению действительности.

Знаменательно, что Чайковский свое трио, посвященное памяти Н. Г. Рубинштейна, назвал «Памяти великого художника»; так же назвал Рахманилов свое трио, посвященное памяти Чайковского. Оба композитора все *личное* отодвинули на второй план; они избрали название, придающее этим произведениям ясно выраженный *обобщающий* смысл.

<sup>142</sup> Островский Н. Письмо к Генеральному секретарю ЦК ЛКСМУ тов. Андрееву от 25 окт. 1935 г. — Соч. в 3-х т. М., 1969, т. 3, с. 362.

<sup>143</sup> Чуковский К. О Шерлоке Холмсе. — В кн.: Дойль А. Конан. Записки о Шерлоке Холмсе. М., 1956, с. 19.

<sup>144</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 59, с. 211, 214.

Интересно замечание Н. И. Соколовой: «Ведь не случайно портреты ничем не примечательных девиц — Веры Мамонтовой и Марии Симонович — вошли в историю искусства под поэтическими названиями „Девочка с персиками“ и „Девушка, освещенная солнцем“»<sup>145</sup> Точно так же портрет Уланова (работа Репина) из-за великой силы обобщения, выраженной в нем, вошел в историю искусства под названием «Протодиакон».

Перейдем теперь к фактам другого характера. Иногда мысли, высказанные героем произведения, ошибочно приписываются автору. Так, Е. В. Тарле исправляет весьма распространенную ошибку: «При той неаккуратности, с которой сплошь и рядом, к сожалению, изучалась у нас „Капитанская дочка“, нередко смешивают два лица — Петра Андреевича Гринева и Александра Сергеевича Пушкина и классические слова: „Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный“<sup>146</sup> — часто приписывали автору. Но ведь их говорит Петр Андреевич Гринев, а не Александр Сергеевич Пушкин. Это говорит дворянский недоросль, гонящийся до той поры голубей, да любезничавший с дворовыми девушками, недоросль, который прилаживал мочальный хвост к мысу Доброй Надежды, — чего еще можно было ожидать от него, как не такого отзыва?! Пушкин был прав: иначе и не мог думать дворянский сынок».<sup>147</sup>

В принципе, соглашаясь с Е. В. Тарле, признавая недопустимость переноса на автора (А. С. Пушкина) того, что по праву принадлежит персонажу (П. А. Гриневу), мы все же отказываемся рассматривать героя «Капитанской дочки» как недоросля, гонявшего голубей, и т. д. К тому времени, когда Гринев писал свои «Записки», он был уже не недорослем, а взрослым семейным человеком, имевшим позади тяжелый и сложный жизненный опыт, когда каждый пережитый им год равенному десятилетию. Многие прошло и многое изменилось, но дворянская закваска *сохранилась* (возможно, даже укрепились!), и это предопределило его суждение о русском бунте Седьмидесятилетия Волынского:

«Сиди їди! Мотавель благородний,  
Запроси ти права вся родни?  
Птавінське може бути, уродно  
Тепері знати вам от мене,  
Що значить вименно *родниє*.  
Родниє люди вот какже:  
Мы их обязаны ласкати,

<sup>145</sup> Соколова Н. И. В. А. Серов. — В кн.: Вопросы изобразительного искусства. М., 1956, с. 154.

<sup>146</sup> Пушкин А. С. Капитанская дочка, гл. XIII. Пропущенная глава. — Полн. собр. соч., т. 8/1, с. 364.

<sup>147</sup> Тарле Е. В. Пушкин как историк. — Новый мир, 1963, № 9, с. 216—217.



Любить, душевно уважать  
И, по обычаю народа,  
О рождестве их навещать,  
Или по почте поздравлять,  
Чтоб остальное время года  
Не думали о нас они...  
И так, дай бог им долги дни!<sup>148</sup>

Мы помним, что этот невинный куплет со стороны большей части публики навлек упрек в безразличности уже не на Онегина, а на самого поэта.<sup>149</sup>

Фраза «И вот, на чем вертится мир!» («Евгений Онегин», гл. 6, строфа XI) явилась предметом особых нападок Писарева. «Вместо того, чтобы сказать читателю: как пуст, смешон и ничтожен мой Онегин, убивающий своего друга в угоду дуракам и негодьям, Пушкин говорит „и вот на чем вертится мир“, точно будто бы отказать от бессмысленного вызова — значит нарушить мировой закон... „И вот на чем вертится мир!“ Как вам нравится это наивное признание Пушкина, что для него весь мир сосредоточивается в тех малочисленных кружках фешенебельного общества, в которых люди, обожающие „пружину чести“, из благоговения к этой пружине стреляются с своими друзьями, против собственного желания и против собственного убеждения?»<sup>150</sup>

Критик не отделил образ от автора; Пушкин и Онегин несут солидарную ответственность за действия героя романа. Курьезно, но, по Писареву, Пушкин должен был решительно отмежеваться от своего персонажа. А он этого не сделал...

Особенно тяжело в этой связи, по-видимому, приходилось Достоевскому. «„Записки же из Мертвого Дома“ написал пятнадцать лет назад, от лица вымышленного, от преступника, будто бы убитого свою жену. Кстати прибавлю, как подробность, что с тех пор про меня очень многие думают, и утверждают даже и теперь, что я сослан был за убийство жены моей».<sup>151</sup> «Я до знакомства с Федором Михайловичем тоже слышала, — пишет А. Г. Достоевская, — что „Достоевский убил свою жену“, хотя знала от моего отца, что он был сослан за политическое преступление. Этот нелепый слух очень держался среди русской колонии в Дрездене во время житья нашего там в 1869—1871 годах».<sup>152</sup> «Но еще более вопиющею несправедливостью, — вспоминает Анна Григорьевна, — были слова Страхова, что мой муж был „развратен“, что „его тянуло к пакостям, и он хвалился ими“. В доказательство Страхов приводит сцену из романа „Бесы“, которую

<sup>148</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 4, строфа XX. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 81.

<sup>149</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья восьмая. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 451.

<sup>150</sup> Писарев Д. И. Пушкин и Белинский. «Евгений Онегин». — Соч., т. 3, с. 330.

<sup>151</sup> Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 г. Февраль, гл. 1. — В кн.: Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. М.; П., 1923, с. 63.

<sup>152</sup> Достоевская А. Г. Примечания к сочинениям Ф. М. Достоевского. — Там же, с. 63.

„Катков не хотел печатать...“ ...С своей стороны, я могу засвидетельствовать, что несмотря на иногда чрезвычайно реальные изображения низменных поступков героев своих произведений, мой муж всю жизнь оставался чуждым „развращенности“. Очевидно, большому художнику благодаря таланту не представляется возможным самому проделывать преступления, совершенные его героями, иначе пришлось бы признать, что Достоевский сам кто-нибудь укокошил, если ему удалось так художественно изобразить убийство двух женщин Раскольниковым»<sup>153</sup>.

В связи с вопросом, затронутым А. Г. Достоевской, небезынтересно сравнить: «От этой-то доступности, всему, что свойственно природе человеческой, проистекает способность поэта переноситься во всякое положение, во всякую страну, во всякий возраст, во всякое чувство, вне опыта собственной жизни. Тот не поэт, кто не мог бы верно выразить чувство отеческое, потому что сам не был отцом. Если допустить, что неиспытанного собственным опытом поэт не может изображать, то уж нечего и говорить, что поэт, если он мужчина, не может изобразить ни девушки, ни матери».<sup>154</sup>

Из воспоминаний Короленко о Чехове: «Я помню, как много писали и говорили о некоторых беспечных выражениях Иванова, например, о фразе: „Друг мой, послушайте моего совета: не женитесь ни на еврейках, ни на психопатках, ни на курсистках“ («Иванов», д. 1, явл. 5. — А. Л.). Правда, это говорит Иванов, но русская жизнь так болезненно чутка к некоторым наболевшим вопросам, что публика не хотела отделить автора от героя...»<sup>155</sup>

Приведем часть отзыва Чернышевского о статье С. Дудышкина «Повести и рассказы И. С. Тургенева»: «...он воображает что все они („главные действующие лица г. Тургенева“) были идеалами автора, и каждое их слово принимает выраженном понятием самого автора».<sup>156</sup>

В статье «Темное царство» Добролюбов, анализируя творчество А. И. Островского, неоднократно останавливается на этом вопросе. «Критик (гг. Н. П. Некрасов из Москвы), очевидно, недалеко ушел от святого Самсона Сильви в понимании нравственных принципов, и потому приведенные нами выше слова Толстого: „Не гонись за большим, чтоб последнего не потерять“ («Свои люди — сочтемся», д. 4, явл. 4. — А. Л.), — принимает за главную идею всей пьесы. Смешав таким образом понятия Толстого с идеями самого автора... критик начинает читать...

<sup>153</sup> Достоевский А. Г. Воспоминания. М., 1971, с. 402, 403.

<sup>154</sup> Белинский В. Г. Римские элегии. Сочинение Гёте. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 234.

<sup>155</sup> Короленко В. Г. Литон Павлович Чехов. — Собр. соч. М., 1953—1956, т. 8, с. 89.

<sup>156</sup> Чернышевский Н. Г. Заметки о журнале (1857). — Полн. собр. соч., т. 4, с. 701.

наставление Островскому...»<sup>157</sup> «За этот контраст («контраст умного... Русакова и доброго, честного Бородинки — с жалким вертопрахом Вихоревым» («Не в свои сани не садись». — А. Л.)) и ухватились критики и наделали в своих разборах таких предположений, каких у автора, может быть, и на уме никогда не было. Его обвинили чуть ли не в совершенном обскурантизме...»<sup>158</sup>

«...Критика должна быть очень осторожна в своих заключениях: если, например, автор награждает в конце пьесы негодяя или изображает благородного, но глупого человека, — от этого еще очень далеко до заключения, что он хочет оправдывать негодяев или считает всех благородных людей дураками».<sup>159</sup>

Под огонь такого критика мог бы попасть и Мопассан за то, что он в конце романа «Милый друг» вознес Жоржа Дюруа на самую вершину общественного положения и материального благополучия. Но Мопассан всего только честно выполнил задачу объективного писателя, писателя-реалиста: такова действительность! Ему пришлось возвысить Дюруа, несмотря на внутреннее сопротивление.

Такое внутреннее сопротивление, несомненно, приходилось преодолевать и Бальзаку-человеку, когда он, легитимист по своим убеждениям, должен был сдаться под напором Бальзака-художника (реалиста) — показать обреченность тех, кому он горячо симпатизировал, и процветание тех, к кому он этих чувств не питал.

Мало ли что нам хочется! Можно пожалеть, что Наташа Ростова к тому времени, когда она стала женой Пьера и матерью, утратила свою пленительность. Сие «не зависит» от автора: так получилось — должно было получиться! — в результате саморазвития образа (разумеется, не без участия творческой воли писателя, этот образ создавшего).

В еще большей степени под «нажимом» читателей находился Шолохов. «Многие, очень многие читатели никак не хотят представить Мелехова „выдуманным“, они убеждены, что он живой, работает в одном из колхозов Верхнего Дона, и просят подробно описать его жизнь в наши дни...» Другие советовали «довести линию Григория до сплошной коллективизации», «закрепить окончательно переход Григория в Красную Армию и показать его работу в условиях мирного времени». Раздавались категорические требования: «Оставьте в живых Григория Мелехова».<sup>160</sup>

Ожидание счастливого конца было едва ли не всеобщим. Увы, не понимали читатели — сколько таких! — что если персонаж по внутреннему глубочайшему ощущению автора обрел спонтанность, то его конечная судьба уже не зависит от пожеланий, требований, «приказов» читателей, как бы единодушны они

ни были. Автор, даже если бы он искренне хотел пойти навстречу чаяниям своих многочисленных читателей и почитателей, верный правде жизни, способен завершить судьбу своих персонажей (не только центрального героя — *всех* персонажей!) лишь так, как подскажет ему художественная совесть творца-реалиста.

Судьба Григория Мелехова в романе «Тихий Дон» получила вполне закономерное завершение. Как же иначе? Для того чтобы прийти правильный ответ на поставленный вопрос, надо определить *главное* в этом образе — понять его социальную позицию. Есть у А. К. Толстого стихотворение, первую строку которого уместно вспомнить: «Двух станов не боец, но только гость случайный...»<sup>161</sup> Кто такой Григорий Мелехов? Перефразируя, можно сказать: «двух станов он боец, но только гость случайный. Вот его трагедия. В эту героическую эпоху бойцу нельзя занимать межеумочную позицию. Григорий Мелехов хорошо видел правду частную и, порой рискуя жизнью, умел за нее бороться. Но он не смог увидеть правду общую и оказался в стороне от новой, передовой, социалистической, созидательной силы эпохи.

В статье «Когда же придет настоящий день?» Добролюбов пишет: «Нет, мы ничего автору не навязываем, мы заранее говорим, что не знаем, с какой целью, вследствие каких предварительных соображений изобразил он историю, составляющую содержание повести „Накануне“. Для нас не столько важно то, что *хотел* сказать автор (Тургенев. — А. Л.), сколько то, что *оказалось* им, хотя бы и ненамеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни».<sup>162</sup>

В статье Добролюбова «Луч света в темном царстве» та же мысль: «В прежних статьях об Островском мы достаточно говорили о различии отвлеченного мышления от художнического способа представления... Мы нисколько не думаем, чтобы всякий автор должен был создавать свои произведения под влиянием известной теории: он может быть каких угодно мнений, лишь бы талант его был чуток к жизненной правде. Художественное произведение может быть выражением известной идеи не потому, что автор алкал этой идеей при его создании, а потому, что автора его поразилли такие факты действительности, из которых эта мысль вытекает сама собою».<sup>163</sup>

Мы намеренно привели ряд высказываний Добролюбова. Которая принципиальная, твердая, последовательная линия! Какое упорство и отстаивание своей позиции!

Великий критик настойчиво боролся с теми, кто, не осознавая законов искусства, не понимая особенностей художественного творчества, не интересуясь тем, что нового сказал писатель, верно или неверно он отразил действительность, «пришивал

<sup>157</sup> Добролюбов Н. А. Темное царство. — Собр. соч., т. 5, с. 56.

<sup>158</sup> Там же, с. 73.

<sup>159</sup> Там же, с. 71.

<sup>160</sup> Цит. по: Якименко Л. Творчество М. А. Шолохова. М., 1970, с. 113.

<sup>161</sup> Толстой А. К. Собр. соч. в 4-х т. М., 1969, т. 1, с. 136.

<sup>162</sup> Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? — Собр. соч., т. 6, с. 92.

<sup>163</sup> Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве. — Там же, с. 312.

пуповину», т. е. делал тех или иных персонажей, наделенных спонтанностью, *прямыми выразителями его (автора) взглядов* (и даже приписывал ему иногда пороки им изображаемых героев), чтобы затем уже по своему произволу казнить или милловать писателя.

Исходя из концепции Добролюбова, выражение «правда — хорошо, а счастье лучше» мы никоим образом не припишем автору, А. Н. Островскому, а целиком отнесем к той, кто произнес эти слова («Правда — хорошо, а счастье лучше», д. IV, явл. 10), — к Мавре Тарасовне Барабошевой. Это *ее* слова, *ее* жизненный принцип, *ее* житейская философия.

Равным образом мы никогда не спойдем до нелепого утверждения, что пословица «Береги честь смолоду» — эпитафия к повести Пушкина «Капитанская дочка» — составляет идейный смысл произведения, что Пушкин и повесть эту написал исключительно с целью доказательства данного тезиса.

Нет, пословица «Береги честь смолоду» — это убеждение, жизненный принцип, этическая (и политическая) норма Андрея Петровича Гринёва, которой он твердо придерживался сам (отсюда его неудачная служебная карьера), на основе которой он воспитывал своего сына. И усвоенная с детства мораль помогла Петру Андреевичу успешно противостоять всем соблазнам, искушавшим его во время общения с Пугачевым, проявить ту стойкость, которая позднее, после официальной реабилитации, заслужила полное одобрение его отца. В «Капитанской дочке» Пушкин объективировал действительность. Он нарисовал ограниченного и верноподданного Петра Андреевича Гринёва таким, каким он был в жизни подлинной, в жизни действительной. Между автором и героем его произведения — бездна.

Наконец, мы решительно настаиваем на том, что эпитафия к «Анне Карениной» — «Мне отмщение, и аз воздам» — выражает не идеологию автора, Л. Н. Толстого, а одного из центральных персонажей романа — А. А. Каренина, наиболее типичного представителя чиновного Петербурга второй половины XIX в. Это эпитафия к роману; *роману* (т. е. обществу, изображенному в нем) *он и принадлежит*. Нельзя эпитафия отрывать от романа и «пришивать» к автору.

«Зерно» трагедии Анны Карениной можно свести к положению Ленина: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». <sup>164</sup> Все имела Анна — высокое социальное положение, любовь Вронского, его огромное богатство, но она «переступила черту» и была безжалостно раздавлена. Да, это общество имело полное право сказать от *своего* имени: «Мне отмщение, и аз воздам».

«Мне отмщение, и аз воздам» — вот господствующая идеология фарисействующего высшего света. Ему принадлежит «от-

<sup>164</sup> Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

мщение», оно и «воздало». И самоубийство Анны явилось естественным следствием этого «воздаяния».

Одним из тех, кто вскоре после выхода в свет «Войны и мира» оценил искусство Толстого объективировать действительность, был Писарев: «...созданные им образы живут своею собственною жизнью, независимо от намерения автора, вступают сами в непосредственные отношения с читателями, говорят сами за себя и неудержимо ведут читателя к таким мыслям и заключениям, которых автор не имел в виду и которых он, быть может, даже не одобрил бы. Эта правда, бьющая живым ключом из самих фактов, эта правда, прорывающаяся помимо личных симпатий и убеждений рассказчика, особенно драгоценна по своей неотразимой убедительности». <sup>165</sup>

В другом месте критик пишет: «Поэт должен выносить под сердцем каждый из выведенных им характеров, он должен пережить и перечувствовать полное развитие тех страстей и стремлений, которых борьба и столкновение составляет драматическую коллизию его произведения. Но, переживая эти страсти и стремления, он, как истинно гениальный актер, должен совершенно забывать свое я, подчинить его своей роли, переставать быть собою, и, переносясь в положение своего действующего лица, делаться на время им, смотреть на мир его глазами, чувствовать сообразно с его темпераментом, любить его любовью и ненавидеть его ненавистью, увлекаться его увлечением». <sup>166</sup>

Эпическое творчество допускает вторжение автора в повествование, но его вмешательство не должно сказаться отрицательно на спонтанности поведения персонажа. То, что Писарев считал обязательным для драматурга, мы вправе требовать от *каждого* писателя-реалиста.

«Искусство словесного творчества, искусство создания характеров и „типов“, — писал М. Горький, — требует воображения, догадки, „выдумки“... Широта наблюдений, богатство житейского опыта нередко вооружают художника силой, которая преодолевает его личное отношение к фактам, его субъективизм. Бальзак субъективно был приверженцем буржуазного строя, но в своих романах он изобразил пошлость и подлость мещанства с поразительной, беспощадной ясностью. Есть много примеров, когда художник является объективным историком своего класса, своей эпохи». <sup>167</sup>

В принципиальной позиции Добролюбова и Горького мы устанавливаем тождество. Если автор, обладая «воображением, догадкой, выдумкой», «широтой наблюдений, богатством житейского опыта», сумел успешно разрешить проблему объективации

<sup>165</sup> Писарев Д. И. Старое барство, гл. 1. — Соч., т. 4, с. 370—371.

<sup>166</sup> Писарев Д. И. Мысли по поводу сочинений Марко Вовчка, гл. IX. — Полн. собр. соч. в 6-ти т. Дополн. вып. СПб., 1913, с. 22—23.

<sup>167</sup> Горький М. О том, как я учился писать. — Собр. соч., т. 24, с. 468—469.

действительности, то читателю художественной литературы в своем творчестве следует исходить из данного факта, считаться с ним, смотреть на мир, изображенный в литературном произведении, как на «инобытие» действительности, видеть в персонажах не марионеток, действующих так или иначе по воле автора с целью доказать какой-нибудь его абстрактный тезис, а людей, обладающих той долей спонтанности, которая позволяет рассматривать их как нечто вполне самостоятельное, — людей, живущих независимо от автора, в своем поведении руководствующихся мотивами, не имеющими никакого отношения к симпатиям или антипатиям их создателя, их творца.

Вот, что пишет Ираклий Андроников по поводу фильма «Герой нашего времени», поставленного режиссером Станиславом Росточкин: «„Какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, — записывает Печорин в „Журнал“, поясняя нежелание свое распутывать дальше эту историю, — мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности“ («Герой нашего времени», конец первой части.—А. Л.). Равнодушный к людям, Печорин только так и мог написать. Однако не удивляйтесь: в конце картины эту фразу произнесёт не Печорин, а странствующий офицер, которому приданы черты портретного сходства с Лермонтовым и который выполняет в картине роль „автора“. И этот вот „Лермонтов“ заявит, что ему нет дела до человеческих бедствий и радостей. Помилуйте! Как же нам трактовать после фильма поэзию Лермонтова, если поэту нет дела до человечества?! ... Лермонтову нельзя, как сделано в кинофильме, приписывать мысли Печорина».<sup>168</sup>

## ПРОЦЕСС ОБЪЕКТИВАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И АВТОР

В целях объективации действительности, выявления ее спонтанности автор должен отделить образ от себя, отрешиться от собственного «я», от выражения своих симпатий или антипатий, должен «умереть». Но если бы задача автора сводилась только к предельно точному воспроизведению действительности, к тому, чтобы всякий жизненный факт *без изменений* был включен в литературное произведение, такая теория (и практика) привела бы к смерти искусства. Еще Гегель замечал: «Эпическая поэзия в своей подлинной изначальности требует, чтобы поэт устранял себя как субъекта перед лицом объективно существующего произведения и давал бы нам только суть дела... Поскольку в драме действие происходит перед нами на наших глазах в своей чувственной реальности и индивиды говорят и действуют от своего собственного имени, то может показаться, что поэт должен совершенно отойти здесь на задний план — еще больше, чем в эпосе, где он по крайней мере выступает как рассказчик, повествуя о происшедших событиях. Но это предположение верно только в относительном смысле». Почему? Потому, что «в завершенном произведении мы одновременно хотим видеть создание сознательного и оригинального творчества, распознавая в нем искусство и виртуозность индивидуального поэта».<sup>1</sup>

Необходимость отбора, активной работы мысли в процессе создания произведения искусства возникает перед *каждым* художником-творцом.

«Искусство есть творческое воспроизведение действительности», — писал Бальзак<sup>2</sup>. Именно *творческое!*

О том же писал Белинский: «Искусство есть творчество, а списать верно портрет, т. е. скопировать с натуры лицо человека — совсем не значит что-нибудь создать».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Гегель. Эстетика в 4-х т. М., 1968—1973, т. 3, с. 559.

<sup>2</sup> Бальзак О. Кузина Бетта. — Собр. соч. в 15-ти т. М., 1951—1955, т. 10, с. 216.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Александринский театр («Жених парасхват» и проч.) — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 3, с. 364.

<sup>168</sup> Андроников И. Занявшись Кавказом... — Правда, 1967, 19 марта.

Создание художественного образа — творческий процесс, в котором важная роль принадлежит *отбору*. «Вы знаете,— пишет И. А. Гончаров Ф. М. Достоевскому,— как большею частью в *действительности* мало бывает художественной правды и как (это Вам лучше других известно) значение творчества именно тем и выражается, что ему приходится выделять из природы те или другие черты и признаки, чтобы создавать правдоподобие, то есть добиваться своей художественной истины».<sup>4</sup>

Писатель-реалист берет из действительности только те элементы, какие ему нужны для воплощения художественного замысла. Непонимание специфики художественного отражения действительности столь распространено, что дало повод Чернышевскому сказать о читателях: «Они все ищут: с кого срисовал автор вот это или вот то лицо? с себя? или с своей кузины? или с своего приятеля? Они не могут успокоиться, пока не стыщут чего-нибудь такого».<sup>5</sup> Недоразумения на этой почве возникают довольно часто.

«Я никогда не писал портрета, в смысле простой копии. Я создавал портрет...»,— говорит Гоголь.<sup>6</sup>

«Нет, не то требуется от художника, не фотографическая верность, не механическая точность,— пишет Достоевский,— а кое-что другое, больше, шире, глубже. Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще материал, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества».<sup>7</sup>

Тургенев: «Всякая написанная мной строчка вдохновлена чем-либо или случившимся лично со мной, или же тем, что я наблюдал. Не то что я копирую действительные эпизоды или живые личности,— нет, но эти сцены и личности дают мне сырой материал для художественных построений».<sup>8</sup>

На вопрос «Кто такой Болконский?» Л. Толстой отвечает: «Андрей Болконский — никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, раззнать, запомнить».<sup>9</sup>

Другой факт из переписки Толстого. В письме от 13 марта 1890 г. Н. П. Вагнер, известный русский зоолог и писатель, упрекал Толстого в том, что, осмеивая спиритизм в лице про-

<sup>4</sup> Гончаров И. А. Письмо от 14 февр. 1874 г.— Собр. соч. в 8-ми т. М., 1952—1955, т. 8, с. 459.

<sup>5</sup> Чернышевский Н. Г. Варианты к «Повести в повести». Предисловие (вариант 10 окт. 1863 г.).— Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953, т. 12, с. 684.

<sup>6</sup> Гоголь Н. В. Авторская исповедь.— Полн. собр. соч. в 14-ти т. М.; Л., 1940—1952, т. 8, с. 446.

<sup>7</sup> Достоевский Ф. М. Выставка в Академии художеств за 1860—1861 год.— В кн.: Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 132.

<sup>8</sup> Бойсен Х. Визит к Тургеневу (Из воспоминаний).— В кн.: Н. С. Тургенев в воспоминаниях современников в 2-х т. М., 1939, т. 2, с. 355.

<sup>9</sup> Толстой Л. Н. Письмо к Л. И. Волковой от 3 мая 1866.— Полн. собр. соч. в 90-ти т. М., 1928—1958, т. 61, с. 80.

фессора Кругосветлова, персонажа комедии «Плоды просвещения», автор «глумился» и над ним, Вагнером, и над его «покойным другом» А. М. Бутлеровым. Толстой ответил: «Пожалуйста, прежде всего простите меня... О вас и о Бутлерове я никогда не думал, пища комедию. ...Профессор же является как олицетворение того беспрестанно встречающегося и комического противоречия: исповедание строгих научных приемов и самых фантастических построений и утверждений».<sup>10</sup>

Заявление Толстого по данному вопросу: «Я бы очень сожалел, ежели бы сходство вымышленных имен с действительными могло бы кому-нибудь дать мысль, что я хотел описать то или другое действительное лицо; в особенности потому, что та литературная деятельность, которая состоит в описывании действительно существующих или существовавших лиц, не имеет ничего общего с тою, которою я занимался».<sup>11</sup> И так происходит *всегда*, когда писатель — подлинный художник.

«Как-то затеялся разговор о художественном творчестве,— вспоминает В. Фаусек,— и я спросил Антона Павловича, какой психологии творчества подчиняется он сам? Пишет ли людей с натуры, или персонажи его рассказов являются результатом более сложных обобщений творческой мысли?

— Я никогда не пишу прямо с натуры! — ответил Антон Павлович.

— Впрочем, это не спасает меня как писателя от некоторых неожиданностей! — прибавил он.— Случается, что мои знакомые совершенно неосновательно узнают себя в героях моих рассказов и обижаются на меня!..

— А я и в мыслях не имел писать портреты с этих моих знакомых! — заключил Антон Павлович.<sup>12</sup>

Горький в письме В. С. Миролубову отмечал: «В предыдущем Вашем письме Вы, без всяких оговорок, заявили о тождестве Марка Васильева с Г. А. Лопатиным, чем повергли меня в грусть. Я портретов с живых людей не пишу, и, само собою разумеется, Марк с Лопатиным не имеет — не может иметь — чего-либо общего... Очень жаль, что Вы усмотрели сходство там, где его не может и не должно быть».<sup>13</sup>

Короленко: «Я положительно враг рабского описывания с натуры...»<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Толстой Л. Н. Письмо к Н. П. Вагнеру от 25 марта 1890 г.— Там же, т. 65, с. 59.

<sup>11</sup> Толстой Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир». — Там же, т. 16, с. 9.

<sup>12</sup> Фаусек В. Мое знакомство с А. П. Чеховым.— В кн.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. [М], 1960, с. 198.— Речь идет о рассказе Чехова «Попрыгунья».

<sup>13</sup> Горький М. Письмо от 18 или 19 авг. (31 авг. или 1 сент.) 1911 г.— Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 29, с. 177.

<sup>14</sup> Короленко В. Г. Письмо к Н. Е. Петровичу Каронину от октября 1887 г.— Избр. письма в 3-х т. М., 1932—1936, т. 3, с. 21.

Так же и в изобразительном искусстве.

Белинский: «Обратите внимание на то, как отвратительны восковые статуи, какое неприязненное, враждебное чувство антипатии пробуждают они: точь в точь как труп. А между тем в них подражание и близость к природе доведены до последней, почти невозможной, степени совершенства. Напротив того, произведения скульптуры, эти мраморные произведения, где глаза и волосы одного цвета со всем телом, — живут и дышат юною, роскошною жизнью, и весело улыбаются, и стыдливо смотрят, и как будто хотят что-то вымолвить...»<sup>15</sup>

Суриков: «Когда все точка в точку — противно даже».<sup>16</sup>

Роден: «Конечно, копируя природу, посредственный человек никогда не создаст произведения искусства, так как, когда он смотрит, он не видит. ...Напротив, художник видит: его взгляд, идущий от сердца, проникает в самые глубины природы».<sup>17</sup>

«— Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выразить. Ты не жалкий копист, но поэт!.. Иначе скульптор исполнил бы свою работу, сняв гипсовую форму с женщины. Ну, так попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, — ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ. Впечатления! Впечатления!»<sup>18</sup> — восклицает старик, один из персонажей повести Бальзака «Неведомый шедевр», явно выражающий мысли автора.

И нет ничего удивительного, если в лондонском «Музее восковых фигур мадам Тюссо» С. Образцову показались отвратительными «восковые фигуры, стремящиеся поддаться под настоящего человека до степени полной иллюзии». У него было «ощущение легкой тошноты от того, что целый час или больше находился среди мертвецов, которые притворялись, будто они живые...»<sup>19</sup>

Природа художественного творчества властно требует от писателя отхода от непосредственной данности во имя более широкого охвата действительности, более глубокого отображения ее.

«Вы, Марья Михайловна, спрашиваете: существовали ли люди, с которыми Вы познакомились по книге „Мать“? — пишет Горький М. М. Вонсик. — Когда писатель работает книгу, он изображает в ней не портрет того или другого знакомого ему человека, а старается изобразить в одном человеке многих,

<sup>15</sup> Белинский В. Г. Угольно. Сочинение Николая Полевого. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 438.

<sup>16</sup> Суриков В. Запись М. Волошина. — Огонек, 1958, № 2, с. 16.

<sup>17</sup> Роден. Сборник статей о творчестве. М., 1960, с. 41.

<sup>18</sup> Бальзак О. Собр. соч., т. 13, с. 375.

<sup>19</sup> Образцов С. О том, что я увидел, узнал и понял во время двух поездок в Лондон. М., 1957, с. 141, 143.

похожих на этого, одного человека».<sup>20</sup> Утверждение Горького является естественным следствием его принципиальной позиции, сформулированной в другом письме: «Имейте в виду, что писатель должен отлично знать действительность. ... Но — знание действительности не обязывает Вас покорно подчиняться ей, Вы должны встать выше ее, т. е. так, чтоб видеть сразу и лицо и замысел каждого явления, каждого факта».<sup>21</sup>

«Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*», — сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Толстой полностью разделяет эту точку зрения.<sup>22</sup>

Вот перед нами портрет К. П. Победоносцева работы Репина — этюд с натуры к его картине «Заседание Государственного совета». Какое мертвенное лицо! Так и чувствуется, что этот ярый реакционер всю Россию готов втиснуть в прокрустово ложе церковной догматики (впечатление укрепляют елеинно сложенные руки). А на фотографии — самое обыкновенное лицо, в котором нет ничего примечательного. Черты лица *те же*, но мастер изменил их «чуть-чуть», и родилось произведение искусства. Художник показал Победоносцева как бы *изнутри*, выявив «зерно», самую суть этого государственного деятеля.

Этюд Невенгловского работы Сурикова и Меншиков в его картине «Меншиков в Березове». Черты лица *те же*, разница только в «чуть-чуть». И все же какая! Там — пришибленный старый учитель в отставке. Здесь — энергичный, волевой, далеко не сломленный, замкнутый в своем протесте герой исторической трагедии. При сохранении внешнего сходства «внутреннее» модели изменено в соответствии с общим замыслом художника.

Рисую портрет исторического лица, художник подбирает натуру, следуя не только реальному факту, но и своему поэтическому воображению. Не один, а *несколько* человек послужили Репину моделью для создания образа царя Ивана Грозного. Проследим его путь «отхода», «отступления» с целью «вернее попасть», «лучше прыгнуть»: «Репин бродит по городу, вглядывается в лица прохожих... Но вот из Царского Села приходит письмо от Чистякова, художника и мудрого наставника целого поколения русских мастеров. Павел Петрович пишет, что он встретил на улице старика, подлинного, всамделишного Грозного! В тот же день Репин был в Царском Селе у Чистякова. И впрямь — не обманулся Павел Петрович! Восхищенный художник горячо благодарит своего учителя за найденную модель. А несколько дней спустя новый Иван затмил чистяковского: на Литовском рынке в Петербурге Репин встретил черноработного, черты лица которого поразительно совпадали с обликом

<sup>20</sup> Горький М. Письмо к М. М. Вонсик от января-февраля 1931 г. — Собр. соч., т. 30, с. 205.

<sup>21</sup> Горький М. Письмо к А. В. Перегудову от 4 дек. 1927 г. — Там же, с. 50.

<sup>22</sup> См.: Толстой Л. Н. Что такое искусство? Гл. 12. — Полн. собр. соч., т. 30, с. 127.

задуманного Ивана. Тут же на рынке Репин усадил этого старика и быстро написал этюд, легший в основу будущего Грозного. Уже потом, когда писалась сама картина, для головы Грозного Репину позировали также композитор П. И. Бларамберг и художник Г. Г. Мясоедов».<sup>23</sup>

Репин не копировал ни одного из портретов Грозного, ни одного из тех людей, которые ему позировали. В результате был создан образ царя Ивана Васильевича Грозного в самую трагическую минуту его жизни, образ *художественный*, носящий печать творческого лица автора, его создавшего, — Репина.

Теперь мы подошли к объяснению диалектического противоречия, которое состоит из трех положений: (1) Автор не может не давать себя. (2) Автор обязан давать себя. (3) Автор должен не давать себя («умереть»).

Каждое из этих положений в отдельности истинно; они истинны и в своей совокупности, во взаимной связи, во взаимной обусловленности, в своем единстве. Сказанное относится и к писателю, и к живописцу, и к скульптору, и к музыканту, и к деятелю театра, кино, телевидения, если он художник-реалист.

1. **Автор не может не давать себя.** Начнем с лирического излияния Сервантеса: «Досужий читатель! Ты и без клятвы можешь поверить, как хотелось бы мне, чтобы эта книга, плод моего разума, являла собою верх красоты, изящества и глубокомыслия. Но отменить закон природы, согласно которому всякое живое существо порождает себе подобное, не в моей власти».<sup>24</sup>

Белинский: «Может ли поэт не отразиться в своем произведении как человек, как характер, как натура, — словом, как личность! Разумеется, нет, потому что и самая способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе — есть опять-таки выражение натуры поэта».<sup>25</sup> «Все произведения поэта, как бы они ни были разнообразны и по содержанию и по форме, имеют общую всем им физиономию, запечатлены только им свойственной особенностью, ибо все они истекли из одной личности, из единого и нераздельного я».<sup>26</sup> «Личности поэта в ней не видно только по наружности; но его субъективное созерцание жизни, как *aggrège-repsée*,<sup>27</sup> непосредственно присутствует в ней...»<sup>28</sup>

Мопассан: «Наше восприятие, наше познание мира, приобре-

<sup>23</sup> Бродский И. А. И. Е. Репин. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.» — В кн.: Замечательные полотна. Л., 1966, с. 265—266.

<sup>24</sup> Сервантес. Дон-Кихот. Пролог. — Собр. соч. в 5-ти т. М., 1961, т. I, с. 39.

<sup>25</sup> Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. Статья первая. — Полн. собр. соч., т. 10, с. 305.

<sup>26</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая. — Там же, т. 7, с. 307.

<sup>27</sup> Задняя мысль (франц.).

<sup>28</sup> Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — Полн. собр. соч., т. 5, с. 60. — Белинский писал о комедии. Но его утверждение приложимо ко всем произведениям, исключений нет.

твенное при помощи наших органов чувств, наши понятия о жизни — все это мы можем только частично перенести на те персонажи, чью сокровенную и неведомую сущность мы собираемся раскрыть. Таким образом, только самих себя всегда и показываем мы в облике короля, убийцы, вора или честного человека, куртизанки, монахини, юной девушки или рыночной торговки, потому что нам приходится ставить перед собой такую проблему: «Если бы я был королем, убийцей, вором, куртизанкой, монахиней, девушкой или рыночной торговкой, что бы я делал, что бы я думал, как бы я действовал?»<sup>29</sup>

Салтыков-Щедрин: «Каждое произведение беллетристики, не хуже любого ученого трактата, выдает своего автора со всем его внутренним миром. Читая роман, повесть, сатиру, очерк, мы без труда можем определить не только мирозерцание автора, но и то, в какой степени он развит или невежествен».<sup>30</sup>

Достоевский: «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может: в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам; он отразится непольно, даже против своей воли, выскажется со всеми взглядами, с своим характером, с степенью своего развития. Это не требует и доказательства. Пусть два человека рассказывают о каком-нибудь одном, хоть, например, обыкновенном уличном событии. Очень часто из другой комнаты, даже вовсе не видя самих рассказчиков, можно угадать и сколько которому лет, и в какой службе который из них служит, в гражданской или в военной, и который из двух более развит, и даже как велик чин каждого из них».<sup>31</sup>

2. **Автор обязан давать себя.** Белинский: «Оно (искусство. — А. Л.) прежде всего требует, чтобы писатель был верен собственной натуре, своему таланту, своей фантазии».<sup>32</sup> «...Надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь».<sup>33</sup> Белинский высоко ценил «ту субъективность, которая не допускает его (художника. — А. Л.) с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*...»<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Мопассан Ги де. Пьер и Жан. О романе. — Полн. собр. соч. в 12-ти т. М., 1958, т. 8, с. 14—15.

<sup>30</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Уличная философия (По поводу 6-й главы 5-й части романа «Обрыв»). — Собр. соч. в 20-ти т., М., 1965—1977, т. 9, с. 63.

<sup>31</sup> Достоевский Ф. М. Выставка в Академии художеств за 1860—1861 год. — Полн. собр. худож. произв. в 13-ти т. М.; Л., 1926—1930, т. 13, с. 531—532.

<sup>32</sup> Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья первая. — Полн. собр. соч., т. 10, с. 300.

<sup>33</sup> Там же, с. 303.

<sup>34</sup> Белинский В. Г. Похождения Чичикова, или Мертвые души. — Там же, т. 6, с. 217—218.

Бальзак: «Упорная работа над собой, искания в области творчества требуют от человека напряжения всех его сил. В высокой сфере искусства ... из всех качеств человека самое ценное — мужество, то особое мужество художников и мыслителей, о котором и не подозревает толпа...»<sup>35</sup> «Прежде чем писать книгу, писатель должен проанализировать все характеры... обождать весь земной шар, прочувствовать все страсти; или же страсти, страны, нравы, характеры, природные явления, нравственные явления — все должно пройти через его мысль».<sup>36</sup>

Флобер: «Человек, посвятивший себя искусству, не имеет права жить, как другие».<sup>37</sup> «Для художника существует лишь один (принцип. — А. Л.) — всем пожертвовать ради Искусства».<sup>38</sup> «У меня от белой бумаги кружится голова, а груди очиненных перьев на моем столе представляется мне иногда кустом терновника с огромными шипами, и немало крови пролил я на эти кустики».<sup>39</sup> «Смогу ли я написать книгу, которой отдам всего себя?»<sup>40</sup>

Диккенс: «Тот, кто посвятил себя искусству, должен быть готов отдаться ему всецело и только в служении ему искать себе награду».<sup>41</sup> «...Что касается моего искусства, то я наслаждаюсь им так же, как самый восторженный из моих читателей; и чувство ответственности овладевает мною всякий раз, когда я беру в руки перо...»<sup>42</sup> «Считаю, однако, своим долгом добавить, что я не думаю, будто удачные художественные произведения создаются в „часы досуга“».<sup>43</sup>

Салтыков-Щедрин: «Ах, это писательское ремесло! Это не только мука, но целый душевный ад. Капля по капле сочится писательская кровь, прежде нежели попадет под печатный станок».<sup>44</sup>

Л. Толстой: «...всякое произведение искусства, если оно истинное произведение искусства, есть выражение задушевных чувств художника, совершенно исключительное, ни на что другое не похожее».<sup>45</sup> «Писать надо только тогда, когда чувствуешь в себе совершенно новое, важное содержание, ясное для себя, но непо-

нятное людям, и когда потребность выразить это содержание не дает покоя».<sup>46</sup> «Автор обладал тем особенным, называемым талантом, даром, который состоит в способности усиленного, напряженного внимания, смотря по вкусам автора, направляемого на тот или другой предмет, вследствие которого человек, одаренный этой способностью, видит в предметах, на которые он направляет свое внимание, нечто новое, такое, чего не видят другие. Этим-то даром видеть в предметах то, чего не видят другие, очевидно, обладал Мопассан».<sup>47</sup>

Мопассан: «Талант порождается оригинальностью, которая представляет собой особую манеру мыслить... и оценивать».<sup>48</sup> «Он (романист. — А. Л.) столько наблюдал и размышлял, что смотрит на вселенную, на вещи, на события и на людей особым образом... Это личное восприятие мира он и пытается нам сообщить и воссоздать в своей книге».<sup>49</sup>

Флобер: «Если обладаешь оригинальностью, нужно прежде всего ее проявить; если же ее нет, нужно ее приобрести».<sup>50</sup>

Тургенев: «— Важно в литературном... да, впрочем, я думаю, и во всяком таланте, то, что я решился бы назвать *своим голосом*. Да, важен *свой голос*. Важны живые особенности, *свои собственные* ноты, каких не найдется в горле у каждого из других людей».<sup>51</sup>

Достоевский: «Нам кажется, что мало еще выставить верно все данные свойства лица; надо решительно осветить его собственным художническим взглядом. Настоящему художнику ни за что нельзя оставаться наравне с изображаемым им лицом, довольствуясь одною его реальной правдой: правды в впечатлении не выйдет».<sup>52</sup> «Можно знать факт, видеть его самолично сто раз и все-таки не получить такого впечатления, как если кто-нибудь другой, человек особенный, станет подле вас и укажет вам тот же самый факт, но только по-своему, объяснит его вам своими словами, заставит вас смотреть на него своим взглядом. Этим-то влиянием и познается настоящий талант».<sup>53</sup> «Даже, знаете, ведь и просто не понимаю, чего это смотрят наши романисты: ведь, вот бы им сюжет, вот бы описать черту за чертой одну правду истинную! А, впрочем, что ж я забыл старое правило:

<sup>35</sup> Бальзак О. Кузина Бетта. — Собр. соч., т. 10, с. 211.

<sup>36</sup> Бальзак О. «Шагреневая кожа». Предисловие к первому изданию, 1831. — Там же, т. 15, с. 437.

<sup>37</sup> Флобер Г. Письмо к Мопассану, ночь на 23 июля 1876 г. — Собр. соч. в 5-ти т. М., 1956, т. 5, с. 443.

<sup>38</sup> Флобер Г. Письмо к Мопассану от 15 авг. 1878 г. — Там же, с. 468.

<sup>39</sup> Флобер Г. Письмо к Луи де Корменен от 14 мая 1857 г. — Там же, с. 170.

<sup>40</sup> Флобер Г. Письмо к Жорж Санд от 1 янв. 1869 г. — Там же, с. 287.

<sup>41</sup> Диккенс Ч. Письмо к миссис Винтер от 3 апр. 1855 г. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1957—1963, т. 30, с. 28—29.

<sup>42</sup> Диккенс Ч. Письмо к мисс Кутс от 10 апр. 1860 г. — Там же, с. 135.

<sup>43</sup> Диккенс Ч. Письмо к неизвестной корреспондентке от 27 дек. 1866 г. — Там же, с. 206.

<sup>44</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. «Мелочи жизни». Введение. — Собр. соч., т. 16/2, с. 8.

<sup>45</sup> Толстой Л. Н. Что такое искусство? Гл. 13. — Полн. собр. соч., т. 30, с. 130.

<sup>46</sup> Толстой Л. Н. Письмо к А. В. Жирневичу от 30 июня 1880 г. — Там же, т. 65, с. 120.

<sup>47</sup> Толстой Л. Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана. — Там же, т. 30, с. 4.

<sup>48</sup> Мопассан Ги де. Пьер и Жан. О романе. Полн. собр. соч., т. 8, с. 7.

<sup>49</sup> Там же, с. 9.

<sup>50</sup> Там же, с. 17. — Слова Флобера Мопассан приводит в своем предисловии к роману «Пьер и Жан».

<sup>51</sup> Нелидова Л. Воспоминания об И. С. Тургеневе. — В кн.: Русские писатели о литературном труде в 4-х т. Л., 1955, т. 2, с. 712.

<sup>52</sup> Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1873 г., гл. 12. Берлин, 1922, с. 358—359.

<sup>53</sup> Достоевский Ф. М. Г-бов и вопрос об искусстве. — В кн.: Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 73—74.



не в предмете дело, а в глазе: есть глаз — и предмет найдется, нет у вас глаза, слепы вы, — и ни в каком предмете ничего не отыщете. О, глаз дело важное: что на иной глаз поэма, то на другой — куча...»<sup>54</sup>

Чехов: «Вот посмотрите на эту стену. Ничего интересного в ней нет, кажется. Но вы взгляните в нее, найдите в ней что-нибудь „свое“, чего никто еще в ней не находил, и опишите это. Уверю вас, хороший рассказ может получиться. И о луне можно написать хорошо, а уж на что тема затрёпанная. И будет интересно. Только надо все-таки увидеть в луне что-нибудь „свое“, а не чужое и не избитое».<sup>55</sup>

Сравните Флобер: «Необходимо достаточно долго и с... вниманием рассматривать всё то, что желаешь выразить, чтобы обнаружить в нем ту сторону, которая до сих пор еще никем не была подмечена и показана. Решительно во всем есть что-нибудь неисследованное, потому что мы привыкли пользоваться своим зрением не иначе, как вспоминая все высказанное до нас по поводу того, что мы созерцаем. Ничтожнейший предмет содержит в себе частицу неведомого. Надо его найти».<sup>56</sup>

Роллан: «Круг идей, пытающих искусство, весьма ограничен. Сила искусства не в них, а в том, как их выражает художник, придавая им свою, ему одному присущую остроту, свой отпечаток, аромат своей жизни».<sup>57</sup>

Горький: «Влагайте в дело писательства всего себя, всю свою личность...»<sup>58</sup> «Человеку ставится задача: найти себя, свое субъективное отношение к жизни, к людям, к данному факту и воплотить это отношение в свои формы, в свои слова».<sup>59</sup> «...Надо верить: то, что Вы знаете, никому, кроме Вас, не известно».<sup>60</sup>

«— Протокольная правда никому не нужна. Важна ваша песня, в которой вы поете лесную или садовую тропинку». Приведя слова Левитана, Шаляпин продолжает: «Фотография не может мне спеть ни о какой тропинке, ни о лесной, ни о садовой. Это только протокол. Я понял, что не нужно копировать предметы и усердно их раскрашивать, чтобы они казались более эффектными, — это не искусство. Понял я, что во всяком искусстве важнее всего чувство и дух — тот глагол, которым пророку было

повелено жечь сердца людей».<sup>61</sup> В другом месте: «Понял я раз навсегда и бесповоротно, — математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением».<sup>62</sup>

Станиславский: «Художник, артист или писатель тогда лишь может носить эти почетные имена, когда он становится творцом. Задача художника-пейзажиста не ограничивается лишь верностью передачи ландшафта, но требует от него чего-то большего, что и отличает художество от ремесла фотографа. Это нечто есть индивидуальность таланта художника, та призма, которая очищает в его глазах окружающую его реальность... Стоит только отыскать в себе эту призму, чтобы приставить ее к глазам и прозреть. Эта призма — художественный талант».<sup>63</sup>

3. Автор должен не давать себя («умереть»). Белинский: «Всякое лицо, созданное поэтом, должно быть для него предметом (объектом), совершенно ему внешним, и задача автора состоит в том, чтобы представить этот предмет (объект) как можно вернее, соответственнее ему, т. е. самому предмету (объекту), что и называется объективным изображением, т. е. таким, в котором автор не вносит ничего своего — ни понятий, ни чувств».<sup>64</sup>

Флобер: «Один из моих принципов: не вкладывать в произведения своего „я“. Художник в своем творении должен, подобно богу в природе, быть невидимым и всемогущим; его надо всюду чувствовать, но не видеть».<sup>65</sup> «Не выводить на сцену своей личности... усилием разума перенестись в своих персонажей, а не привлекать их к себе».<sup>66</sup> «Я считаю даже, что романист не имеет права высказывать свое мнение по поводу чего бы то ни было... Вот почему меня душит много такого, что я хотел бы изрыгнуть, а я проглатываю».<sup>67</sup> «...Первое лицо, кем не должен интересоваться художник, — это он сам».<sup>68</sup> «...Чем больше личного в нашем творчестве, тем мы слабее».<sup>69</sup> «...Так чудесно — писать, не быть с а м и м с о б о й, а вращаться среди всех тех образов, которые создаешь».<sup>70</sup>

Мопассан: «Умение здесь состоит только в том, чтобы не дать читателю угадать это я («я» автора. — А. Л.) под различными масками, назначенными скрывать его».<sup>71</sup>

<sup>54</sup> Шаляпин Ф. И. Маска и душа. — В кн.: Ф. И. Шаляпин, т. 1. М., 1957, с. 276.

<sup>55</sup> Там же, с. 282.

<sup>56</sup> Станиславский К. С. Художественные записки. 1877—1894. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961, т. 5, с. 124.

<sup>57</sup> Белинский В. Г. Ледяной дом. Басурман. — Полн. собр. соч., т. 3, с. 11.

<sup>58</sup> Флобер Г. Письмо к Леруайе де Шантви от 18 марта 1857 г. — Собр. соч., т. 5, с. 164—165.

<sup>59</sup> Флобер Г. Письмо к Жорж Санд от 15—16 дек. 1866 г. — Там же, с. 256.

<sup>60</sup> Флобер Г. Письмо к Жорж Санд от 5—6 дек. 1866 г. — Там же, с. 254.

<sup>61</sup> Флобер Г. Письмо к Мопассану от 15 авг. 1878 г. — Там же, с. 468.

<sup>62</sup> Флобер Г. Письмо к Луизе Коле от 6 июля 1852 г. — Там же, с. 60.

<sup>63</sup> Флобер Г. Письмо к Луизе Коле от 23 дек. 1853 г. — Там же, с. 134.

<sup>64</sup> Мопассан Ги де. Пьер и Жан. О романе. — Полн. собр. соч., т. 8, с. 15.

<sup>54</sup> Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 г. Октябрь, гл. 1, с. 434.

<sup>55</sup> Телешов Н. Записки писателя. А. П. Чехов. — Избр. соч. в 3-х т. М., 1956, т. 3, с. 78.

<sup>56</sup> Цит. по: Мопассан Ги де. Из предисловия к роману «Пьер и Жан». — Полн. собр. соч., т. 8, с. 17—18.

<sup>57</sup> Роллан Р. Жизнь Толстого. — Собр. соч. в 14-ти т. М., 1954—1958, т. 2, с. 220.

<sup>58</sup> Из письма Горького к Л. Андрееву от середины апреля 1899 г. — Лит. газ., 1957, 18 июня.

<sup>59</sup> Горький М. Письмо к К. С. Станиславскому от 29 сент. (12 окт.) 1912 г. — Собр. соч., т. 29, с. 250.

<sup>60</sup> Горький М. Письмо к Ф. В. Гладкову от 13 ноября 1926 г. — Там же, с. 484.

Диккенс: «Ваши герои недостаточно обнаруживают свои намерения в диалоге и в действии. Вы слишком часто выступаете в роли истолкователя и делаете за них то, что они должны делать сами». <sup>72</sup>

Чехов: «Субъективность ужасная вещь. Она нехороша уже и тем, что выдает бедного автора с руками и ногами». <sup>73</sup> «Главное, берегись личного элемента. ... Людям давай людей, а не самого себя». <sup>74</sup>

Гоголь: «Поэзия повествовательная, в противоположность лирической, есть живое изображение красоты предметов, движения мыслей и чувств вне самого себя, отдельно от своей личности, до такой степени, что чем более автор умеет отделиться от самого себя и скрыться самому за лицами, им выведенными, тем больше успевает он и становится сильнее и живей в этой поэзии; чем меньше умеет скрыться и воздержаться от вмешиванья своей собственности, тем более недостатков в его творении, тем он бессильней и вялее в своих представлениях». <sup>75</sup>

Первого положения («автор не может не давать себя») вполне достаточно, чтобы признать: нет и не может быть нетенденциозного искусства. Второе положение («автор обязан давать себя») служит призывом к творчеству, к выявлению своего субъективного, своего «я». Третье положение («автор должен не давать себя», «умереть») мы рассматриваем, как призыв к объективации действительности, к реализму.

В разрешении этого противоречия и заключается самая суть реалистического произведения искусства, задача, стоящая перед автором, создателем, творцом. Такое произведение дает читателю (зрителю) представление и об объективной действительности, и об авторе.

Как примирить это противоречие? Как его надо понимать? И какое это имеет практическое значение?

Пойдем по пути конкретизации, которая нам поможет внести необходимую ясность.

Прежде всего мы постараемся показать (и доказать) истинность положения Добролюбова: «В произведениях талантливого художника, как бы они ни были разнообразны, всегда можно примечать нечто общее, характеризующее все их и отличающее их от произведений других писателей». <sup>76</sup>

Образ является как отражением действительности, так и творением художника, поэтому он неизбежно несет в себе частицу того, кто его создал. Несколько примеров.

<sup>72</sup> Диккенс Ч. Письмо к мисс Кинг от 9 февр. 1855 г. — Собр. соч., т. 30, с. 14.

<sup>73</sup> Чехов А. П. Письмо к Ал. П. Чехову, февраль, 20-е числа 1883 г. — Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. М., 1944—1951, т. 13, с. 48.

<sup>74</sup> Чехов А. П. Письмо к Ал. П. Чехову, 8 мая 1889 г. — Там же, т. 14, с. 362.

<sup>75</sup> Гоголь Н. В. Учебная книга словесности для русского юношества. Поэзия повествовательная и драматическая. — Полн. собр. соч. т. 8, с. 477.

<sup>76</sup> Добролюбов Н. А. Темное царство. — Собр. соч. в 9-ти т. М.; Л., 1961—1964, т. 5, с. 22.

Пушкин. «В то время воспитывались мы не по-настоящему. С пятилетнего возраста отдан я был на руки стремянному Савельичу, за трезвое поведение пожалованному мне в дядьки. Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля. В это время батюшка нанял для меня француза, мосье Бопре, которого выписали из Москвы вместе с годовым запасом вина и прованского масла». «Прачка Палашка, толстая и рябая девка, и кривая коровница Акулька как-то согласились в одно время кинуться матушке в ноги, вниась в преступной слабости и с плачем, жалуясь на мусье, обольстившего их неопытность». <sup>77</sup>

Гоголь. «Но несравненно замечательнее было впечатление (совершенный предмет изумления!), которое произвел Чичиков на дам. Чтоб это сколько-нибудь изъяснить, следовало бы сказать многое о самих дамах, об их обществе, описать, как говорится, живыми красками их душевные качества; но для автора это очень трудно. С одной стороны, останавливает его неограниченное почтение к супругам сановников, а с другой стороны, просто трудно. Дамы города N были... нет, никаким образом не могу; чувствуется точно робость. В дамах города N больше всего замечательно было то... Даже странно — совсем не подымается перо, точно будто свинец какой-нибудь сидит на нем». <sup>78</sup> «Собакевич, оставив без всякого внимания все эти мелочи, пристроился к осетру, и покамест те пили, разговаривали и ели, он в четверть часа с небольшим доехал его всего, так что, когда полицеймейстер вспомнил было о нем и, сказавши: „А каково вам господа, покажется вот это произведение природы?“ подошел было к нему с вилокю вместе с другими, то увидел, что от произведения природы оставался всего один хвост; а Собакевич пришипился так, как будто и не он, и, подошедши к тарелке, которая была подалеже прочих, тыкал вилокю в какую-то сушеную маленькую рыбку». <sup>79</sup>

Л. Толстой. «Берг, зять Ростовых, был уже полковник с Владимиром и Анной на шее и занимал все то же покойное и приятное место помощника начальника штаба, помощника первого отделения начальника штаба второго корпуса». <sup>80</sup> «Дела Степана Аркадьевича находились в дурном положении... И он стал прислушиваться, приглядываться и к концу зимы высмотрел место очень хорошее и повел на него атаку, сначала из Москвы, через теток, дядей, приятелей, а потом, когда дело созрело, весной сам поехал в Петербург. Это было одно из тех мест, которых теперь, всех

<sup>77</sup> Пушкин А. С. Капитанская дочка, гл. 1. — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.; Л., 1937—1949, т. 8/1, с. 279, 280.

<sup>78</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. VIII. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 157—158.

<sup>79</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. VII. — Там же, с. 150.

<sup>80</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 3, ч. 3, гл. 16. — Полн. собр. соч., т. 11, с. 311.

размеров, от 1000 до 50 000 в год жалования, стало больше, чем прежде было теплых взяточных мест; это было место члена от комиссии соединенного агентства кредитно-взаимного баланса южно-железных дорог и банковых учреждений».<sup>81</sup>

Герцен: «Четырнадцать лет, воспитанный природой и французской, жившей у его сестры, Негров был записан в кавалерийский полк; получая много денег от нежной родительницы, он лихо проводил свою юность. После кампании 1812 года Негров был произведен в полковники; полковничьи эполеты упали на его плечи тогда, когда они уже были утомлены мундиром; военная служба начала ему надоедать, и он, послужив еще немного и „находя себя неспособным продолжать службу по расстроенному здоровью“, вышел в отставку и вынес с собою генерал-майорский чин, усы, на которых оставались всегда частицы всех блюд обеда, и мундир для важных оказий».<sup>82</sup> «Генерал вставал в 7 часов утра и тотчас появлялся в залу с толстым черешневым чубуком; вошедший незнакомец мог бы подумать, что проекты, соображения первой важности бродят у него в голове; так глубокомысленно курил он; но бродил один дым, и то не в голове, а около головы ...Курение продолжалось час ...После чая Алексей Абрамович отправлялся по полям; несколько лет жив безвыездно в деревне, он не много успел в агрономии, напал на мелкие беспорядки, нуще всего любил дисциплину и вид безусловной покорности».<sup>83</sup>

Достоевский. «Он (Степан Трофимович.— А. Л.) воротился из-за границы и блеснул в виде лектора на кафедре университета уже в самом конце сороковых годов. Успел же прочесть всего только несколько лекций, и, кажется, об аравитянах; успел тоже защитить блестящую диссертацию о возникавшем было гражданском и ганзеатическом значении немецкого городка Ганау, в эпоху между 1413 и 1428 годами, а вместе с тем и о тех особенных и неясных причинах, почему значение это вовсе не состоялось». «Посмотрели бы вы на него у нас в клубе, когда он садился за карты. Весь вид его говорил: „Карты! Я сажусь с вами в ералаш! Разве это совместно? Кто же отвечает за это? Кто разбил мою деятельность и обратил ее в ералаш? Э, погибай Россия!“ и он осанисто козырял с червёй. А по правде, ужасно любил сразиться в карточки, за что, и особенно в последнее время, имел частые и неприятные стычки с Варварой Петровной, тем более, что постоянно проигрывал».<sup>84</sup>

Салтыков-Щедрин. «М и к а л а д з е, князь Ксаверий Георгиевич, черкашенин, потомок сладострастной княгини Тамары. Имел

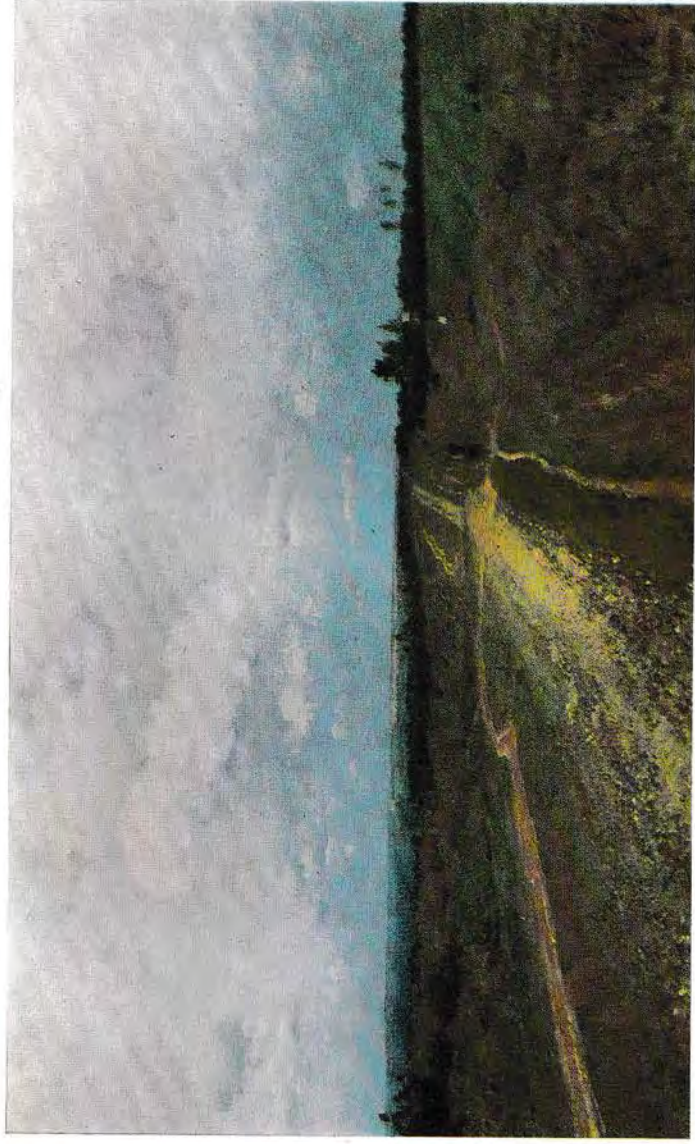
<sup>81</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина, ч. 7, гл. 17.— Там же, т. 19, с. 297

<sup>82</sup> Герцен А. И. Кто виноват? Ч. 1, гл. 2.— Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1966, т. 4, с. 16.

<sup>83</sup> Там же, с. 38—39.

<sup>84</sup> Достоевский Ф. М. Бесы, ч. 1, гл. 1.— Собр. соч. в 10-ти т. М., 1956—1958, т. 7, с. 9, 14.





И. И. Левитан. *Владимирка* (к с. 38).



А. И. Кундзип. *Березовая роцца* (к с. 54).



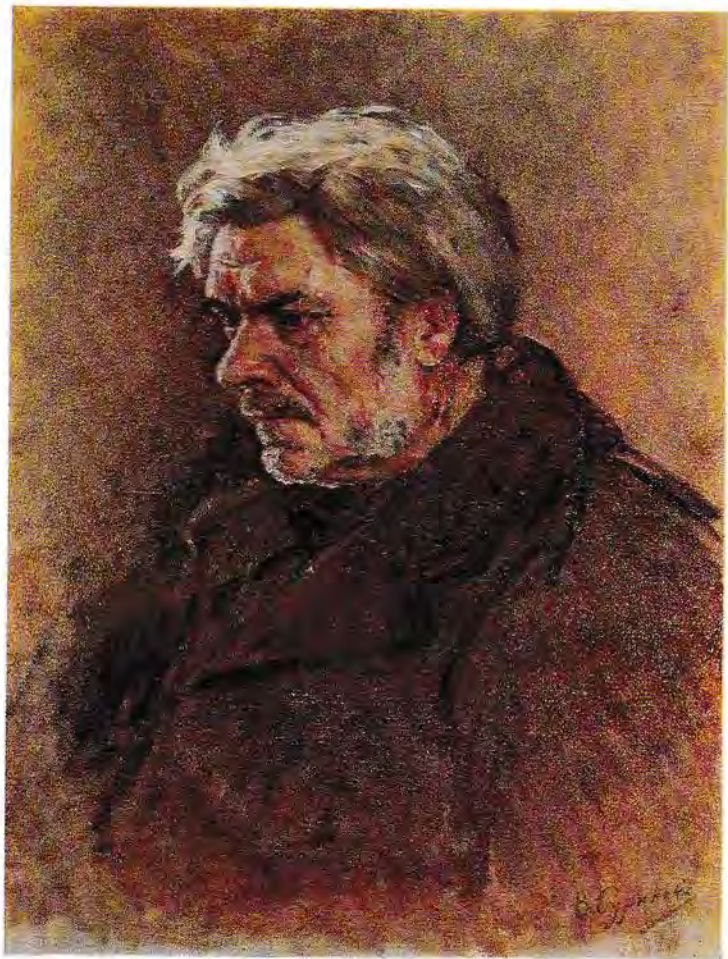
С. А. Григорьев. *Вернулся* (к с. 115—116).



М. И. Лихачев. *Когда это кончится?* (к с. 116).



Д. С. Власов. *Портрет папы Иннокентия X* (к с. 125—126).



В. И. Суриков. *Учитель Невенгловский* (этюд) (к с. 151).



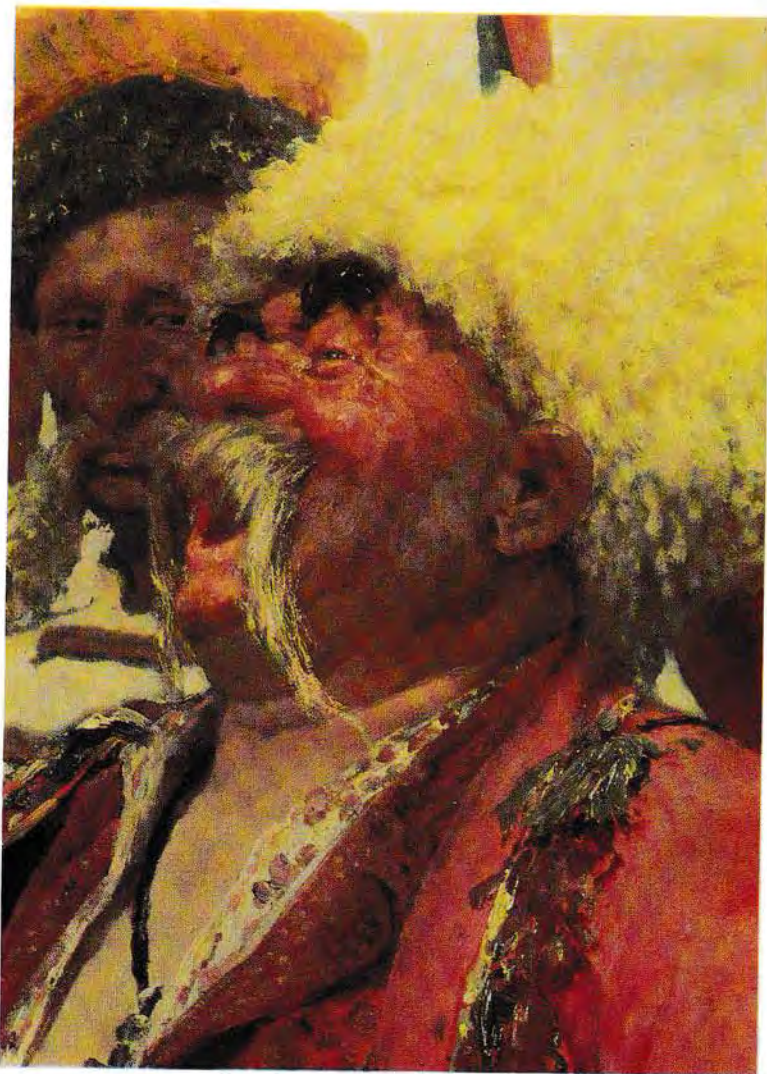
В. И. Суриков. *Меншиков в Березове* (фрагмент) (к с. 151).



П. П. Трубецкой. Памятник Александру III (к с. 165).



С. В. Иванов. В дороге. Смерть переселенца (к с. 242).

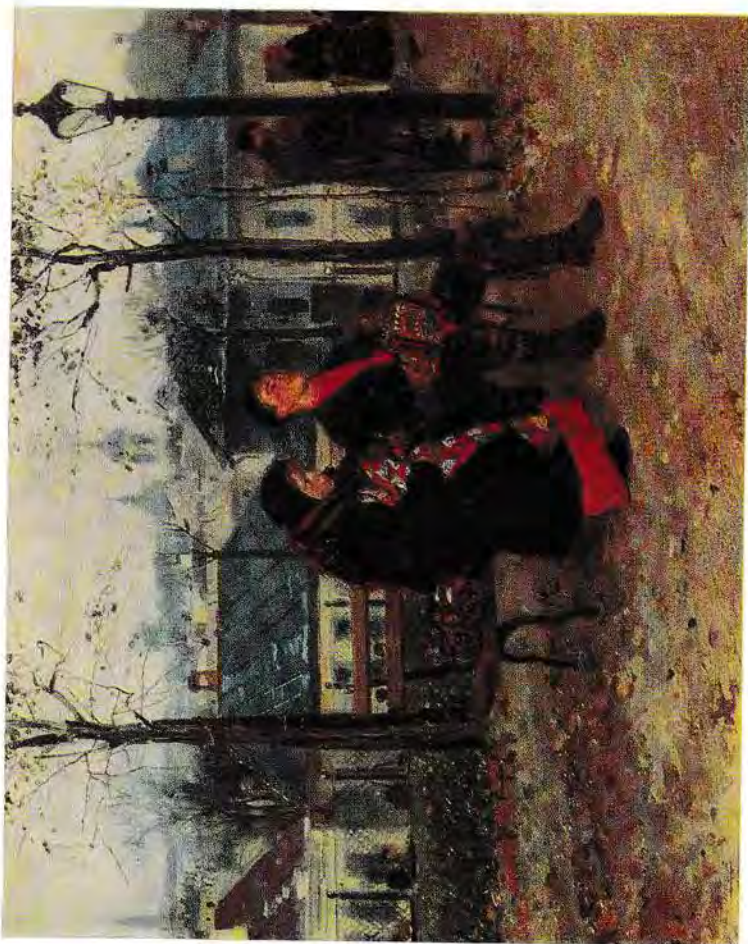


И. Е. Репин. *Запорожцы* (фрагмент) (к с. 257).



И. Е. Репин. *Не ждали* (фрагмент) (к с. 257).

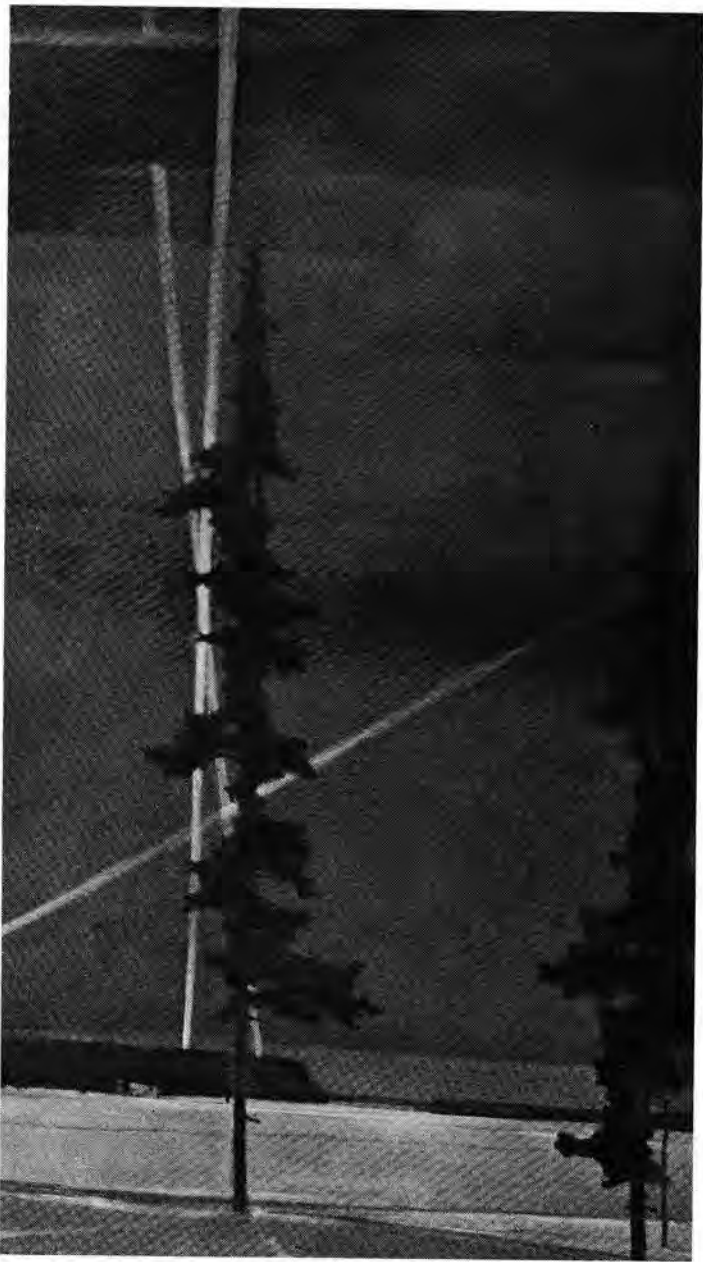




В. Е. Маковский. *На бульваре* (к с. 273).



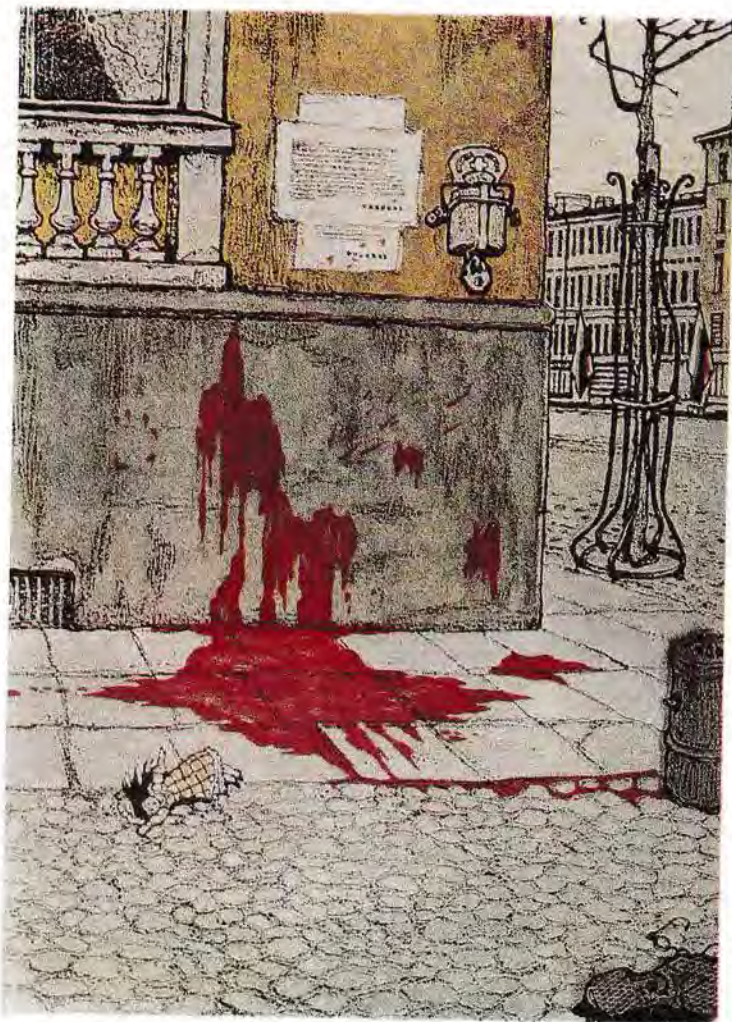
П. А. Федотов. *Свежий кавалер* (к с. 275).



Г. Г. Нисский, *Ночь. 1941 год* (к с. 276—277).



В. Ван Гог, *Прогулка арестантов* (к с. 278).



М. В. Добужинский. Октябрьская идиллия (к с. 279).

обольстительную наружность, и был столь охоч до женского пола, что увеличил глуповское народонаселение почти вдвое. Оставил полезное по сему предмету руководство. Умер в 1814 году от истощения сил». «И в а н о в, статский советник, Никодим Осипович. Был столь малого роста, что не мог вмещать пространных закопов. Умер в 1819 году от натуги, усиливаясь постичь некоторый сенатский указ». «Пере х в а т - З а л и х в а т с к и й, Архистратиг Стратилатович, майор. О сем умолчу. Въехал в Глупов на белом коне, сжег гимназию и упразднил науки».<sup>85</sup>

Все приведенные куски проникнуты «той тонкой иронией, которая свидетельствует о власти писателя над своим творением».<sup>86</sup>

Образы Гринева, Савельича, Бопре, Палашки, Акульки, дам города N, Собакевича, Берга, Степана Аркадьевича, Негрова, Степана Трофимовича, градоначальников города Глупова в изображении другого писателя выглядели бы совсем иначе. Да, великие художники всегда оригинальны: каждый из них имеет *свое* лицо, *свою* манеру изображения. Пушкинская ирония спрятана под маской якобы безыскусного рассказа; у Толстого она прикрыта «многоэтажным» названием места службы Берга и Степана Аркадьевича; у Герцена она откровенна, язвительна, публицистична; гоголевские реверансы в сторону дам города N, его интерпретация поведения Собакевича включают какой-то своеобразный элемент «игры», характеристика Степана Трофимовича полна иловитых укулов, а сарказм Салтыкова-Щедрина напоминает удар хлыстом.

При перечитывании литературных произведений творческое воображение читателя создает *образ писателя*, какое-то представление об его уме, особенностях восприятия действительности. Почему так? Потому, что автор находится не только *в* образе, но и *вне* его. Мое сознание, сознание читателя, не только идет от фабулы к сюжету и далее к познанию закономерностей действительности, но одновременно *творит образ художника*.

По мере дальнейшего изучения литературного творчества писателя его образ постепенно приобретает рельефность, полнокровность, особенно, если параллельно продолжать знакомиться с публицистическими высказываниями писателя, его дневниками, эпистолярным наследием, биографическими данными, мемуарами о нем и т. д.

Заслуживает внимания суждение Гегеля по поводу рассматриваемого противоречия: «Но ради объективности целого поэт как *субъект* должен отступать на задний план перед своим *предметом* и растворяться в нем. Является только создание, а не творец и, однако, все выражающееся в поэме принадлежит поэту».<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. Опись градоначальникам. — Собр. соч., т. 8, с. 279—280.

<sup>86</sup> Энгельс Ф. Письмо к Минне Каутской, 26 ноября 1885 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 334.

<sup>87</sup> Гегель. Эстетика, т. 3, с. 430.

Да, все выражающееся в поэме принадлежит поэту! Вот почему читатель мысленно имеет в виду не только образ, показанный в художественном произведении, но и автора. Он не просто читает какой-нибудь роман и знакомится со всем тем, о чем там говорится, но в то же время находится во внутреннем общении с автором. И постепенно выкристаллизовывается в сознании читателя образ художника, личность автора, его манера видеть мир и оценивать явления.

Л. Баренбойм в статье «Возможна ли „объективная интерпретация“?» рассматривает «вечную» проблему: «композитор — произведение — исполнитель».<sup>88</sup> Само название статьи говорит о том, что для многих здесь далеко не все ясно. Между тем ответ на этот вопрос решается в той же плоскости, как если бы речь шла о творчестве автора литературного произведения.

Те же три положения: 1. *Исполнитель не может не давать себя.* «Мы всегда слышим в игре исполнителя его человеческое нутро...»<sup>89</sup> Физическая и духовная природа исполнителя не может не сказаться на его исполнении. 2. *Исполнитель обязан давать себя.* Он обязан творчески подойти к произведению, выявить свою творческую индивидуальность. Это его долг, долг художника. 3. *Исполнитель должен не давать себя («умереть»).* Он должен воспроизвести не только «букву», но и «дух» произведения, выявить творческое лицо автора.

Таким образом, каждое исполнение представляет собою диалектическое единство объективного и субъективного. Но, как сказано выше, для многих этот вопрос содержит еще немало неясного, если приходится на него отвечать статьей под характерным заглавием: «Возможна ли „объективная интерпретация“?»

Если автор только «дает себя», пренебрегая объективной действительностью, результат — чистая субъективность (субъективизм).

Если автор только «не дает себя», копируя действительность, результат — чистая объективность (объективизм).

«„Объективизм“ — это только оборотная сторона медали, другой стороной которой является субъективизм», — говорит акад. Тодор Павлов.<sup>90</sup>

Субъективное (автор) и объективное (действительность) в восприятии читателя сливаются. Значит, картина, нарисованная художником-реалистом, и субъективна и объективна; значит, перед нами единство субъективного и объективного. Именно такое единство и дал Твардовский в поэме «Василий Теркин»:

С первых дней години горькой  
В тяжкий час земли родной  
Не шутя, Василий Теркин,  
Подружились мы с тобой.  
Но еще не знал я, право,  
Что с печатного столбца  
Всем придется ты по нраву.  
А иным войдешь в сердца  
До войны едва в помине  
Был ты, Теркин, на Руси.  
Теркин? Кто такой? А ныне  
Теркин — кто такой? — спроси  
— Теркин, как же!  
— Знаем.  
Дорог.  
— Парень свой, как говорят.<sup>91</sup>

В этой «резюмации» народа — величайшая похвала и персонажу, и автору, сумевшему создать из своего «субъективного» нечто совершенно «объективное».

То же относится и к реалистическому изобразительному искусству! «В русской живописи XIX столетия раскрываются две стороны пейзажа как вида живописи: объективная его сторона — изображение, вид определенных мест природы или городов и сторона субъективная — выражение в образах природы человеческих чувств и переживаний».<sup>92</sup>

Итак, автор находится как в самом произведении, так и вне его. Автор — один из «углов» «треугольника». Чем квалифицированное читатель, тем определеннее для него лицо автора, яснее его черты.

В музее, в момент атрибуции, когда надо определить авторство анонимного произведения искусства, дилетант будет в затруднении. Высококвалифицированный эксперт сразу «загорится», он сразу увидит в картине «лицо» автора, его неповторимую творческую индивидуальность по целому ряду признаков (выбор сюжета, трактовка образа, композиция, рисунок, колорит, светотень, технологические признаки и пр.).

Например, если взять вещь, типичную для творчества М. Врубеля, И. Рериха или Б. Кустодиева, то даже неспециалист, увидев ее в первый раз, без колебания назовет имя мастера. А если, угадав имя автора, показать любому рисунки наших прилежных карикатуристов — Бор. Ефимова и Кукрыникова? Никто не ошибется в атрибуции!

Сравните «В Риме я встретился с рядом наших молодых художников. Было решено всей компанией поселиться на Капри, с тем чтобы писать портрет Горького... Однажды, рассматривая наши печатные работы, которые он обычно разбирал в кругу своей

<sup>88</sup> Советская музыка, 1966, № 1, с. 76.

<sup>89</sup> Горностаева В. О моем учителе. Памяти Г. Г. Нейгауза. — Там же, с. 82.

<sup>90</sup> Павлов Т. Об абстракционизме и социалистическом реализме. — Советская культура, 1959, 11 апр.

<sup>91</sup> Твардовский А. Василий Теркин. От автора. — Собр. соч. в 5-ти т. М., 1966—1971, т. 3, с. 292.

<sup>92</sup> Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1963, с. 4.

семьи, внимательно посмотрев на мой холст, Алексей Максимович сказал: — А этот парень жарит под Бродского! Позже выяснилась интересная подробность. Оказалось, что когда я знакомился с Горьким, то он не расслышал моей фамилии и теперь был приятно удивлен, узнав, что я и есть „тот Бродский“, работы которого он видел на академических выставках и хорошо знал по журнальным воспроизведениям. Всех нас тогда поразила зрительная память и зоркость глаза Алексея Максимовича, сумевшего с первого взгляда разгадать творческую манеру молодого художника».<sup>93</sup>

Точно так же, несмотря на все изумительное мелодическое богатство Чайковского, музыкант узнает лицо композитора по одной фразе. Или Шопен... Или Григ... Разве к ним не относится это утверждение?

Для нас важно не только «что», но и «как». Наша итоговая оценка писателя определяется не только тематикой его произведений, но и его мировоззрением, тем аспектом, который так или иначе сказывается в его художественном творчестве.

Из этих соображений исходил Гоголь в оценке Пушкина как народного поэта: «Он при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».<sup>94</sup>

На том же основании «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»,<sup>95</sup> хотя бы он в своем «Воскресении» изображал верхушку самодержавно-полицейского государства, аристократию, дворянство и чиновничество.

Разумеется, Горький — великий *пролетарский* писатель и тогда, когда в своих произведениях он показывает мещанство, купечество, чиновничество, буржуазную интеллигенцию и другие социальные прослойки.

Такова власть великого художника. Он может все. И ничтожная тема в его изображении становится значительной, вызывающей глубокое раздумье, сильные эмоции. Что может быть ничтожнее истории двух старичков, всецело занятых чревоугодием («Старосветские помещики»), совершенно фантастического путешествия носа («Нос»), ссоры из-за «гусака» Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем? Но в них — в этих образах, в этих ситуациях — виден великий Гоголь.

В картине Рембрандта «Возвращение блудного сына» сразу

<sup>93</sup> Бродский И. Друг художников. — В кн.: М. Горький в воспоминаниях современников. М., 1955, с. 268, 270.

<sup>94</sup> Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине. — Полн. собр. соч., т. 8, с. 51

<sup>95</sup> Ленин В. И. Лев Толстой, как зеркало русской революции. — Полн. собр. соч., т. 17 с. 210.

бросится в глаза обнаженная натруженная левая стопа, огрубевшая пятка правой, стоптанные туфли. Художник выставил эти, отнюдь не поэтичные детали на первый план, но силою своего гения он опозитивировал их. Вот зримое выражение скорбного пути блудного сына, его несчастий, его тягот, его страданий. И нам понятна его жажда прощения и примирения...

Картина не только «объективна», но и «субъективна», и прав был Гоголь, когда писал: «...много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья...»<sup>96</sup>

Картина Репина «Заседание Государственного совета» — импозантное «что» и уничтожающее «как». Великолепная, пышная, яркочерная «отходная» умирающему режиму. Создатель этого гениального полотна «умер» в своем произведении, «растворившись» в изображенных им живых мертвецах. Но он *есть*, он существует, он говорит, он убеждает, он покоряет. Своей скрытой тенденцией, воплощенной в искусстве, он показал и *доказал*, что положение «художник может все» — не преувеличение, а *истина*, каждодневно подтверждаемая социальной функцией великих произведений искусства.

Другой яркий пример «приговора» в изобразительном искусстве — памятник Александру III работы П. П. Трубецкого.

Репин и Трубецкой дали *только* портреты, но как? Сколько яда, сколько обличительной силы скрыто в этой «портретности»? Воплощая в искусстве *других*, своим «приговором» они дали и себя, в полной мере выявив свою идейно-художественную позицию, свое лицо, свою творческую индивидуальность.

Положение «художник может все» применимо и к искусству актера. «Давыдов рассказывал нам о Стрепетовой... Стрепетова была худенькая, маленькая, кривоногая и некрасивая, но когда в «Василисе Мелентьевой» она восклицала: „Убьешь, а лучше не убьешь“,»<sup>97</sup> публика верила, что она прекрасна.<sup>98</sup>

Еще пример, когда «умирает» даже физическая природа актера и живет только его искусство: «Чехов (Михаил Александрович — А. А.) был мал ростом, худил, приседая на жидких и неуверенных ногах, разговаривал глухим и слабым голосом. При таких данных он, будучи молодым человеком, выглядел стариком. Но когда Чехов выходил на сцену, происходило чудо: артовый зал не мог оторвать глаз именно от этого невзрачного человека».<sup>99</sup>

Итак, одна из сторон творческой проблемы художника-реалиста — неременная обязанность автора «дать себя». Вторая сторона той же проблемы — естественное следствие процесса

<sup>96</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. VII. — Полн. собр. соч., т. 6, стр. 134.

<sup>97</sup> Островский А. И. Василиса Мелентьева, д. 5, явл. 4. — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М., 1949—1953, т. 10, с. 104.

<sup>98</sup> Юренева В. Записки актрисы. М., 1946, с. 24.

<sup>99</sup> Павлов А. Воспоминания и размышления. — Театр, 1959, № 12, с. 120.

объективации изображаемой действительности — умение автора «умереть» в своих персонажах, его способность создавать *других* людей.

В этой связи заслуживает внимания высказывание Луначарского о «многоголосности» Достоевского — вопрос, впервые поднятый М. М. Бахтиным в книге «Проблемы творчества Достоевского». «Что такое, по Бахтину, эта многоголосность? „Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов, действительно, является основной особенностью романов Достоевского...“<sup>100</sup> Бахтин хочет сказать, что Достоевский, создавая своих действующих лиц, отнюдь не делает их масками своего «Я»... Действующие лица у Достоевского развиваются совершенно самостоятельно и высказываются... независимо от автора, согласно логике того основного жизненного принципа, который является доминантой данного характера. Действующие лица Достоевского живут, борются и в особенности спорят, исповедываются друг другу и т. д., несколько не насилуемые автором. Автор, по мнению Бахтина, как бы дает каждому из них абсолютную автономию и в результате столкновения этих автономных лиц, словно независимых от самого автора, появляется вся ткань романа».<sup>101</sup>

Луначарский подхватывает и развивает мысль Бахтина: «...Шекспир до чрезвычайности полифоничен. Можно было бы привести длинный ряд суждений о Шекспире лучших его исследователей, подражателей или поклонников, восхищенных именно умением Шекспира создавать лица, независимые от себя самого, и притом в невероятном многообразии и при невероятной внутренней логичности всех утверждений и поступков каждой личности в этом бесконечном их хороводе».<sup>102</sup>

Затем Луначарский переходит к Бальзаку. «У Бальзака есть чрезвычайно много черт, общих с Шекспиром... Роднит Бальзака с Шекспиром... и полифонизм, в смысле свободы и полноценности „голосов“... Бальзак могуч почти исключительно своей полифоничностью, то есть своей чрезвычайной объективностью, своим оборотничеством, своим умением почувствовать себя на месте самых разнообразных типов современного ему общества».<sup>103</sup>

Эти рассуждения о полифонизме Достоевского, Шекспира, Бальзака имеют большое теоретическое значение.

Дело в том, что *все* великие писатели-реалисты, творцы своих персонажей, полифоничны. Когда мы читаем их произведения, разве не доносится до нас множество голосов, каждый из которых имеет свою высоту и силу звука, свой тембр, свою мелодию, свою индивидуальную манеру выражения?

<sup>100</sup> Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929, с. 8.

<sup>101</sup> Луначарский А. В. О «многоголосности» Достоевского. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1963—1967, т. 1, с. 157—158.

<sup>102</sup> Там же, с. 162.

<sup>103</sup> Там же, с. 165—166.

Остро почувствовал полифонию «Горя от ума» В. Яхонтов: «Поэт Грибоедов, написавший гениальную комедию, так отчетливо дал интонацию каждого героя, — поэтическую интонацию, — что при внимательном чтении роли сами собой распадаются на ряд партий. Инструменты солируют, сольные партии сменяются дуэтами, квартетами, звучит весь оркестр. Даже в массовых сценах — и там легко угадываются различные персонажи».<sup>104</sup>

Но осознанная «многоголосность» персонажей комедии никак не помешала Яхонтову живо почувствовать творческое лицо Грибоедова («Но, открыв книгу, я стал дерзким... Я повстречался с автором и дружески пожал ему руку. Я посочувствовал ему и пожалел, что он так рано ушел от нас, что он не живет в мое время») и самому включиться в творческий процесс («У меня глаза сделались гневными и негодующими... Я обещал ему показать комедию так, как он ее написал. Я изобличал его эпоху, я взял его под защиту нашего времени»).<sup>105</sup> Автор, персонажи, читатель («треугольник») в действии; цепь замкнулась.

Выдающийся представитель «многоголосности» в современной советской литературе — Шолохов. Его «Тихий Дон», его «Поднятая целина» — своего рода оратории с голосами, разнообразными по содержанию, по силе, по тону, по выразительности.

«Многоголосность» наблюдается иногда и в произведениях изобразительного искусства: «Фигуры и группы в картине Иванова («Явление Мессии», — А. Л.) воздействуют, как в органной фуге ее темы, выраженные в разных регистрах. Наиболее отчетливо обрисованная и крупная фигура Иоанна „звучит“ как самое сильное „forte“. Несколько менее громко „звучат“ фигуры его учеников. Звук постепенно замирает в образах старика и внука у левого края картины. В отличие от этих фигур, фигуры, сидящие на земле перед Иоанном, вовсе приглушены, так как погружены в полутьму. (...) Что же касается удаленной маленькой фигуры Мессии, то она „звучит“, как нежное „piano“ или даже „pianissimo“. Правда, благодаря четкости исполнения этого pianissimo не могут заглушить фанфары, которые звучат в образе Претриван».<sup>106</sup>

Степень «умирания» автора зависит от двух факторов: от природы жанра и от характера дарования писателя.

Меньше всего автор «умирает» в лирике, больше всего — в драме; там «многоголосность» персонажей выражена в чистом виде. Голос автора звучит не сам по себе, не самостоятельно, не рвется (как в лирике), а создается *всей системой образов* (в поэзии может быть и персонаж, представляющий полностью или частично alter ego автора).

<sup>104</sup> Яхонтов В. Театр одного актера. М., 1958, с. 449.

<sup>105</sup> Там же, с. 444.

<sup>106</sup> Алпатова М. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество, т. 1. М., 1936, с. 304—305.

Что касается *эпоса*, то нам остается напомнить противопоставление, сделанное в свое время Горьким: «Пьеса — драма комедия — самая трудная форма литературы, — трудная потому что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора. В романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей, свободно и часто — незаметно для читателя — очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, чтобы сделать фигуры романа наиболее художественно ясными и убедительными».<sup>107</sup>

Для чего, спрашивается, Горький требует это делать «незаметно для читателя» и притом «очень ловко»? Для того, чтобы голоса персонажей раздавались по возможности самостоятельно, чтобы был полифонизм, чтобы голос автора был менее слышен, чтобы изображаемая действительность воздействовала на читателя идейно и эмоционально *сама по себе*.

Но ведь автор тут же, рядом с персонажами, «он подсказывает читателю, как нужно их понимать»? Да, конечно.

Все же степень «умирания» автора неодинакова у разных писателей. Достоевский, например, «умирает» больше, чем, скажем, Лев Толстой; в своих произведениях он почти драматург. Достоевский меньше поясняет, меньше комментирует, меньше помогает читателю; в сюжетах его произведений разобраться труднее, несравненно труднее уяснить себе суть персонажей и мотивы их поведения. Толстого легче читать, он гораздо понятнее, доходчивее; в нем чувствуется не только великий писатель, но и замечательный педагог. Толстой щедрее в своих «подсказах», в объяснениях, в мотивировках сути и целей своих персонажей.

Как правило, Толстой в своих «подсказах» проявляет мудрость, большой такт, осмотрительность. Устраняя себя, он показывает действительность через восприятие персонажей. Там, где достаточны здравый смысл, вдумчивость, проникновенность читателя, он вообще молчит, предоставляя изображаемой действительности *самой говорить за себя*.

Однажды он сказал: «Le secret d'être ennuyeux c'est tout dire», т. е. «верное средство быть скучным — все договаривать до конца».<sup>108</sup>

В других случаях он помогает, но ровно настолько, чтобы *не помешать* творчеству читателя. Например, Долли об Анне Карениной:

«...Я часто о ней думаю.

— Есть о ком думать! Гадкая, отвратительная женщина, без сердца, — сказала мать, не могшая забыть, что Кити вышла не за Вронского, а за Левина».<sup>109</sup>

Без помощи Толстого мы не могли бы мотивировать причину, объясняющую этот «рикошет». Выпад против Анны мы мотивировали бы общими соображениями: устами княгини Щербацкой говорит мнение света (изменила мужу, оставила семью, бросила вызов обществу и т. д.), а причина-то была чисто личная! И как экономен автор в своем подсказе!

«Многоголосие» персонажей не заглушает голоса автора, оно его *создает*. Голос автора воздействует на читателя. Как? *Всей системой образов*, и свести его к единой формуле («Что хотел сказать писатель?») совершенно невозможно. Правда, такие попытки иногда делаются, но если они и верны, то недостаточны.

Великие литературные произведения живут века. Каждая эпоха ищет в них ответы на свои вопросы, вносит свой вклад в толкование текста. И каждый раз это не только новое прочтение, новые мысли и эмоции, но и новый шаг вперед на бесконечном пути познания искусства, действительности.

«Смерть» автора — не отказ от художественного творчества, призывающий к копированию действительности, это призыв к максимальному творческому напряжению.

Творчество — это перевоплощение, перевоплощение — это «смерть» автора. Нет автора — есть персонажи. Автор «умер», но тем не менее он живет, — только живет не сам по себе, а в жизни и жизни своих персонажей.

С замечательной силой и ясностью это противоречие отметил Гегель в отношении одного из величайших представителей эпического творчества — легендарного древнегреческого поэта Гомера: «Гомер как индивид настолько пожертвовал собою в своем эпосе, что теперь уже не желают признавать за ним реальность существования, однако герои его живут и бессмертны».<sup>110</sup>

К произведениям тех писателей, у которых в результате величайшего творческого напряжения процесс «смерти» оказался завершен, наше отношение вполне можно охарактеризовать словами Лессинга: «По моему мнению, истинное художественное произведение до такой степени овладевает нами, что мы забываем о его творце, считаем пьесу не произведением отдельной личности, а вообще всей природы».<sup>111</sup>

У Тургенева та же мысль: «Искусство торжествует свою высшую победу только тогда, когда лица, созданные поэтом, до того кажутся читателю живыми и самобытными, что сам творец

<sup>107</sup> Горький М. О пьесах. — Собр. соч., т. 26, с. 411.

<sup>108</sup> Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 285.

<sup>109</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина, ч. 6, гл. 2. — Полн. собр. соч., т. 19, с. 129.

<sup>110</sup> Гегель Эстетика, т. 3, с. 511.

<sup>111</sup> Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М., 1936, с. 141, ст. 36.

их исчезает в глазах его, — когда читатель размышляет о создании поэта, как о жизни вообще...»<sup>112</sup>

Именно в этом смысле Белинский писал о «Ревизоре» Гоголя: «Лица поэта нет в этом создании, и потому, чтобы понять „Ревизора“, нам совсем не нужно знать ни образа мыслей, ни обстоятельств жизни его творца».<sup>113</sup>

Процесс объективации действительности требует, чтобы автор был *скрыт* за лицами своих персонажей.

К числу великих писателей, которые в своем искусстве объективировать действительность достигли высокой степени совершенства, принадлежит Лев Толстой.

Н. Страхов, один из первых читателей «Войны и мира», это сразу почувствовал и хорошо показал: «Чем все были поражены в „Войне и мире“? Конечно, объективностью, образностью. Трудно представить себе образы более отчетливые, — краски более яркие. Точно видишь все то, что описывается, и слышишь все звуки того, что совершается. Автор ничего не рассказывает от себя: он прямо выводит лица и заставляет их говорить, чувствовать и действовать, причем каждое слово и каждое движение верно до изумительной точности, то есть вполне носит характер лица, которому принадлежит. (...) Когда он раз вывел их на сцену, он уже не вмешивается в их дела, не помогает им, предоставляя каждому из них вести себя сообразно со своею натурой. Из того же стремления соблюсти объективность происходит, что у гр. Толстого нет картин или описаний, которые он делал бы от себя. Природа у него является только так, как она отражается в действующих лицах; он не описывает дуба, стоящего среди дороги, или лунной ночи, в которую не спалось Наташе и князю Андрею, а описывает то впечатление, которое этот дуб и эта ночь произвели на князя Андрея [т. 2, ч. 3, гл. 1—3]. Точно так битвы и события всякого рода рассказываются не по тем понятиям, которые составил себе о них автор, а по впечатлениям лиц, в них действующих. Шенграбенское дело описано большею частью по впечатлениям князя Андрея [т. 1, ч. 2, гл. 16—18, 20—21]; Аустерлицкая битва — по впечатлениям Николая Ростова [т. 1, ч. 3, гл. 8, 10, 13, 17—18]; приезд императора Александра в Москву изображен в волнениях Пети [т. 3, ч. 1, гл. 21], и действие молитвы о спасении от нашествия — в чувствах Наташи [т. 3, ч. 1, гл. 18]. Таким образом, автор нигде не выступает из-за действующих лиц и рисует события не отвлеченно, а, так сказать, плотью и кровью тех людей, которые составляли собою материал событий... Таким образом достигнута высшая степень объективности, т. е. мы не только видим перед собою поступки, фигуру, движения и речи действующих лиц, но и вся их внутренняя жизнь предстает перед нами

<sup>112</sup> Тургенев И. С. Рецензия «Вильгельм Телль» Шиллера. Перевод Ф. Миллера. М., 1843. — Соч. в 12-ти т. М., 1953—1958, т. 11, с. 7—8.

<sup>113</sup> Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова. — Полн. собр. соч., т. 3, с. 477

в таких же отчетливых и ясных чертах; их душа, их сердце ничем не заслоняются от наших взоров. Читая „Войну и мир“, мы в полном смысле слова *созерцаем* те предметы, которые избрал художник».<sup>114</sup>

Пейзаж, сохраняя живые краски изображения природы, иногда служит реактивом, раскрывающим психологию персонажа, его отношение к сложившейся ситуации. Пейзаж может быть дан автором двояко: 1) самостоятельно, *отдельно* от мыслей и переживаний персонажа; в таком случае он является *рамой* — контрастной или соответствующей — картине (люди, ситуации), нарисованной художником; 2) в *восприятии* персонажа; тогда он является *частью* картины, нарисованной художником.

«Остановившись и взглянув на колебавшиеся от ветра вершины осины с обмытыми, ярко блистающими на холодном солнце, листьями, она (Анна.— А. Л.) поняла, что они не простят, что всё и все к ней теперь будут безжалостны, как это небо, как эта зелень».<sup>115</sup> В первой половине приведенного отрывка говорится о том, *что* воспринимается, во второй — *как* воспринимается.

Способность объективировать изображаемую действительность — одна из замечательных особенностей таланта Шолохова. Лихачев, идя на казнь, проходит мимо «смертельно-белой березки».<sup>116</sup> Аксинья умерла... «Словно пробудившись от тяжкого сна, он (Григорий.— А. Л.) поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».<sup>117</sup>

Никакое описание психологического состояния персонажа, даже если бы оно занимало целые страницы, и в малой степени не способно дать то, что мы находим в цитированных отрывках. «Внутреннее» (персонажа) передано через «внешнее» (пейзаж), точнее, — через передачу *изменений* «внешнего» под влиянием «внутреннего».

Гениальная параллель у Некрасова:

Последнюю ночь провела я  
С ребенком...  
...играла я с ним  
Печатью письма рокового.  
А он улыбался: не думал он спать,  
Любуясь красивым пакетом;  
Большая и красная эта печать  
Его забавляла...<sup>118</sup>

<sup>114</sup> Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. СПб., 1890, с. 237—239.

<sup>115</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина, ч. 3, гл. 15. — Полн. собр. соч., т. 18, с. 306—307.

<sup>116</sup> Шолохов М. А. Тихий Дон, кн. 3, ч. VI, гл. 31. — Собр. соч. в 9-ти т. М., 1963—1969, т. 4, с. 203.

<sup>117</sup> Шолохов М. А. Тихий Дон, кн. 4, ч. VIII, конец гл. 17. — Там же, т. 5, с. 407.

<sup>118</sup> Некрасов Н. А. Русские женщины. Княгиня М. Н. Волконская, гл. III. — Полн. собр. соч. в 12-ти т. М., 1948—1953, т. 3, с. 63.



Николаевское царствование — апофеоз самодержавно-полицейского режима, режима бездушного, холодного, мертвящего. Над всем у всех всегда и во всем, от первого шага до последнего — бумага, бумага, бумага; казенная бумага с большой красной печатью.

И вот как субъективное княгини Трубецкой претворилось в объективном:

Кипит больной, усталый ум  
Бессонный до утра,  
Тоскует сердце. Смена дум  
Мучительно быстра;  
Княгиня видит то друзей,  
То мрачную тюрьму,  
И тут же думается ей —  
Бог знает почему,  
Что небо звездное — песком  
Посыпанный листок,  
А месяц — красным сургучом  
Отгиснутый кружок...<sup>119</sup>

Если признать «отсутствие» автора одним из важнейших условий объективации действительности, если рассматривать литературное произведение как «особый, замкнутый в самом себе мир» (т. е. такой мир, в котором все его элементы находятся во взаимной связи, образуя единую, «независимую» от автора систему), то второй способ использования пейзажа надо считать достижением в художественном отражении действительности: «замкнутость» становится крепче, связь различных элементов теснее, произведение монолитнее.

Из стенограммы беседы Горького с начинающими писателями:

«Шевелева. ...Герой — парень, окончивший девятилетку и работающий на заводе, чтобы получить стаж. И вот мне здесь обязательно нужно описать Москву-реку, природу обязательно описать. Мне кажется вода стальной, а он скажет, что она жемчужная. Вот я и не знаю, как написать: как он думает или как я думаю.

Горький. Вы, во всяком случае, обязаны смотреть его глазами. Предоставьте ему полную свободу мечтать и воображать все, что ему угодно. Вы можете продолжать писать о дождике и о сером небе, но в рассказах нужно придерживаться взглядов героев. Если вы начнете его своими собственными взглядами, то получится не герой, а вы».<sup>120</sup>

Сравните: «Пейзаж идет у Вас от автора, герои не реагируют

<sup>119</sup> Некрасов Н. А. Русские женщины. Княгиня Трубецкая, ч. 1 — Там же, с. 30.

<sup>120</sup> Горький М. Беседа с молодыми ударниками, вошедшими в литературу. — Собр. соч., т. 26, с. 67.

на него, а если — изредка — реагируют, так едва ли верно».<sup>121</sup>

А. М. Горький, редактируя свои ранние рассказы, шел по линии объективации изображаемой действительности. Он «стремился избежать эмоционально-субъективных эпитетов, сохраняя при этом определения, раскрывающие конкретные качества предмета», «устраняя авторские сентенции, подчас звучавшие как „вмешательство“ в ход повествования».<sup>122</sup>

То, что сказано о пейзаже, о творческих принципах Горького, полностью относится и к изображению деталей ситуации. Они должны быть даны объективно и в то же время связаны с психологическим состоянием персонажа. Такие детали, сохраняя свою объективность, устраняя вмешательство автора, раскрывают внутренний мир персонажей, их субъективное.

«Так поступил и сам Пушкин, рисуя приготовления к дуэли Онегина с Ленским:

Вот pistols уж блеснули,  
Гремит о шомпол молоток.  
В граненый ствол уходят пули  
И шелкнул в первый раз курок.  
Вот порох струйкой сероватой  
На полку сыплется. Зубчатый,  
Надежно винченый кремль  
Взведен еще...<sup>123</sup>

Это — не объективная картина, которую мог бы от себя, для читателя, нарисовать художник: *здесь воспроизведены лишь те звуки и движения, за которыми напряженно следят Онегин и Ленский, ожидая призыва к дуэли*».<sup>124</sup> Гершензон ошибается. Это и объективная картина и, принимая во внимание наличие указанной предпосылки, картина субъективная.

Когда продумаешь цитированный отрывок и сопровождающий его комментарий, особенно оценишь талант Шолохова в изображении следующей ситуации: «К калитке, придерживая шашку, шел Степан. Обгоняя друг друга, скакали к площади казаки. Аксинья свомкала в пальцах завеску и села на лавку. По крыльцу шаги... Шаги в сенцах... Шаги у самой двери...»<sup>125</sup>

Что, кажется, необыкновенного в шагах Степана? Ничего! Идет калитку к себе домой. Самая обычная походка трезвого

<sup>121</sup> Горький М. Письмо к П. А. Павленко, ноябрь (до 9), 1935 г. — Собр. соч., т. 30, с. 410.

<sup>122</sup> Гараева А. Взыскательность художника. Как А. М. Горький редактировал свои произведения. — Лит. газ., 1958, 17 июня. — Там же даны примеры удачной работы Горького. Более подробно — в ее статье «Работа Горького над текстами ранних рассказов» (О художественном мастерстве М. Горького. М., 1960).

<sup>123</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 6, строфа XXIX. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 190.

<sup>124</sup> Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 111—112 (курсив мой. — А. Л.).

<sup>125</sup> Шолохов М. Тихий Дон, кн. 1, ч. 1, гл. 14. — Собр. соч., т. 2, с. 67.

взрослого человека. Зачем понадобилось автору «отсчитывать» каждый шаг Степана? Эти шаги «объективны», но они не нейтральны. Ни слова не сказал Шолохов о том, что, слыша их, переживала Аксинья. Но он сказал *все*. Каждый шаг Степана Аксинья воспринимает как момент приближения грозной, неумолимой силы, которая неминуемо должна ее раздавить. Каждый шаг Степана «отсчитывает» автор, потому что их «отсчитывает» настороженное, напряженное сознание Аксиньи.

В объективном — ее субъективное. Еще шаг — и начнется беспощадная расплата за измену. В шагах Степана — ключ к раскрытию психологии Аксиньи, ее животный страх перед расправой мужа и ее готовность пойти на муки за счастье любить и быть любимой.

В данной связи приведем высказывание Аристотеля о Гомере: «Гомер и во многих других отношениях заслуживает похвалы, но в особенности потому, что он единственный из поэтов прекрасно знает, что ему следует делать. Сам поэт должен говорить от своего лица как можно меньше, потому что не в этом его задача, как поэта. Между тем как другие поэты выступают сами во всем своем произведении, а образов дают немного и в немногих местах, [Гомер] после краткого вступления сейчас вводит мужчину или женщину или какое-нибудь другое существо, и нет у него ничего нехарактерного, а все имеет свой характер».<sup>126</sup>

У автора «Слова о полку Игореве» лиризм бьет через край. Но и этот поэт, в отдаленные времена создавший свое произведение, «прекрасно знает, что ему следует делать». И он «после краткого вступления сейчас вводит мужчину или женщину или какое-нибудь другое существо». В «Слове» множество голосов. Все персонажи так или иначе проявляют себя: и люди, и животные, и растения, и различные «существа»; даже Донец — и тот наделен речью. Замечательно, что патриотический призыв к русским князьям объединиться перед лицом врага автор произносит *не от своего имени*, — «золотое слово, со слезами смешанное», говорит Святослав, великий князь киевский. Сохраняя во всей мощи свой авторский голос, автор «Слова о полку Игореве» в то же время сделал все возможное, чтобы *объективировать* действительность. Высокая степень проявления субъективного и объективного — одна из существеннейших сторон бессмертного памятника древней русской литературы.

Возьмем Шекспира. Ричард III, Ромео, Шейлок, Фальстаф, Отелло, Макбет, Гамлет... Какie они все *разные*, как остро чувствуешь «замкнутость» их внутреннего мира, как велика спонтанность каждого из них! Его — Шекспира — как будто нет. Есть Ричард III, Ромео, Шейлок, Фальстаф, Отелло, Макбет, Гамлет. Но в этих образах и *есть* Шекспир, его рука, рука автора — могучего художника, единственного, неповторимого,

<sup>126</sup> Аристотель. Поэтика. Л., 1927, с. 72.

великого создателя-творца. «Личность Шекспира, — пишет Белинский, — просвечивает сквозь его творения, хотя и кажется, что он так же равнодушен к изображаемому им миру, как судьба, спасающая или губящая его героев».<sup>127</sup>

Не так ли мы мыслим и чувствуем, когда читаем «Маленькие трагедии» Пушкина?

Как убежден Барон в своей правоте, в том образе жизни, какой он себе избрал. Его монолог — целая философия скупости. И, кажется, нет сил противостоять этой железной логике, этой силе убеждения.

Не менее убежден в своей правоте Сальери. Он отравляет Моцарта не по случайной прихоти, не по минутному настроению, а в результате твердого решения, глубоких раздумий. Не чувство мелкого завистника руководило им; сознание взятого на себя тяжелого долга, соображения идейные, принципиальные побудили его прервать жизнь гения.

Или Дон Гуан... Разве он не прав в своем поведении *со своей точки зрения*? Разве его слова и дела не продиктованы *его* умонастроением, *его* внутренним миром, — всем тем, что составляет *его* существо?

ли Вальсингам, его гимн в честь чумы, его призыв к наслаждению перед лицом неотвратимой смерти?..

Кто говорит? Говорит Барон, Сальери, Дон Гуан, Вальсингам. Каждый из них — цельная личность, определенная индивидуальность, не похожая на других. *Нет* автора, *нет* Пушкина. Но и *в* них, в этих образах, Пушкин бессмертен!

Приведем еще один пример «умирания» Пушкина. В «Каменном госте» красавица испанка говорит:

Приди — открой балкон. Как небо тихо;  
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном  
И лавром пахнет, яркая луна  
Блестит на синеве густой и темной —  
И сторожа кричат протяжно: *Ясно!*..  
А далеко, на севере — в Париже —  
Быть может небо тучами покрыто,  
Холодный дождь идет и ветер дует.<sup>128</sup>

Поэт написал это в России, в Болдине, глубокой осенью. Там, воображая себя в Мадриде, он почувствовал Париж далеким, северным.

«... Дела наши — фи! и вместе с тем нансовые, и кроме еще *финансовые*». Он должен быть «и на репетиции, и на морковетиции, и на «редькотиции». Что за странные слова? Нормальный ли человек их сочинил? Это продукт словотворчества двух людей. *Слани* из них — человек не только нормальный, но даже гениальный. Другой — персонаж комедии «Плоды просвещения».

<sup>127</sup> Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. — Полн. собр. соч., т. 10, с. 305.

<sup>128</sup> Пушкин А. С. Каменный гость. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 133.

Хочешь изобразить лоботряса Петрищева — говори его дурацким языком.<sup>129</sup> Вот до какого интеллектуального уровня — в момент перевоплощения — пришлось опуститься великому писателю.

Великолепно «умирал» в своих персонажах Чехов. Например: «Ей показалось, что она увидела громадную, плохо освещенную комнату, полную чудовищ; из-за перегородок и решеток, которые тянулись по обе стороны комнаты, выглядывали страшные рожи: лошадиные, рогатые, длинноухие и какая-то одна толстая громадная рожа с хвостом вместо носа и с двумя длинными обглоданными костями, торчащими изо рта».<sup>130</sup> Если бы Каштанка могла говорить, она сказала бы о слоне теми словами, какими за нее сказал Чехов.

Поразительно в этом отношении творчество Горького. Умение «умереть» составляет одну из сильнейших сторон его дарования. Как пристально вглядывался Горький в каждого человека, который попадался ему на жизненном пути,<sup>131</sup> с какой гениальной проницательностью распознавал его сущность, какие слова находил писатель, выражавшие *их* правду, *их* убеждения, *их* понимание жизни! Возьмите любое его произведение, раскройте любую страницу, прислушайтесь к словам любого персонажа, — какую силу убеждения, какую страстность, какую выразительность вы найдете в каждом из них! Из столкновения характеров, индивидуальностей, интересов, убеждений вырастают бытовая драма, социальный конфликт. Но на фоне этих столкновений мы видим и гармонию — классовую солидарность. Так живет незримый автор, так великий пролетарский писатель, скрытый за лицами своих персонажей, учит читателя понимать, кому из этих людей принадлежит будущее, какой класс должен скоро стать гегемоном, творцом новой счастливой жизни, чуждой и непримиримо враждебной эксплуатации человека человеком.

Представить себе, что (1) «смерть» творца — источник жизни персонажа, (2) творец «умер», но в своих созданиях он живет, не составляет затруднений, если сравнить несколько фотографий Шаляпина в различных ролях, а затем все их одновременно сопоставить с его же фотографией без грима, в «естественном» состоянии. Вот перед нами Грозный, Борис, Галицкий, Варлаам, Фарлаф, Олоферн, Мефистофель, дон Базилио, Дон-Кихот... Какие они, полные жизни, все *разные*! Но всюду он, Шаляпин, великий артист, гордость русского вокального и сценического искусства. Следует только добавить, что этим не ограничивается процесс создания роли; игра и пенне завершают «смерть» актера и одновременно рождение художественного образа. И все же, когда говорили: «Мы идем на Шаляпина» (т. е. видеть и слу-

<sup>129</sup> Толстой Л. Н. Плоды просвещения, д. I, явл. 34; д. IV, явл. 5. — Полн. собр. соч., т. 27, с. 128, 230, 231.

<sup>130</sup> Чехов А. П. Каштанка, гл. VII. — Полн. собр. соч. и писем, т. 6, с. 378.

<sup>131</sup> «Я очень внимательно присматриваюсь к людям. ...У меня есть свой беспокойный неумолкающий вопрос: — Что такое человекья душа?» («Ледоход»)

шать Шаляпина в той или иной роли), — это было самым верным и точным выражением, определяющим диалектически-противоречивую природу художественного творчества.

Ярко выраженное «субъективное» (творческое «я» автора) в выдающихся произведениях искусства накладывает свою неизгладимую печать на «объективное». В некоторых случаях наша речевая практика закрепила это единство субъективного и объективного. Например, выражения: «Петербург Достоевского», «грибодовская Москва», «тургеневские девушки», «чеховские будни», «левитановский пейзаж», «нестеровские березки». Байронический тон... Лондон Диккенса... И бывает возраст... балзаковский! Что-то такое увидел Балзак в женщине от 30 до 40 лет, в ее судьбе, в ее переживаниях, чего не увидели другие писатели. И жизнь навсегда закрепила странное соединение: фамилию автора и возраст женщины.

Стремление каждого художника-реалиста «дать себя» и «не дать себя» нашло отражение в характеристике Репина-портретиста: «Репин не забывал, что портретист должен дать оценку каждому из своих героев. Приговоры Репина в большинстве случаев метки, взвешены, справедливы. Он прямо говорит, что толстопузый протоиерей — это грубая, дикая сила, а Мусоргский — это воплощение вдохновения в немощном теле, что Победоносцев — это страшный вампир, а Витте — учтивый сановник, Фофанов — лирик-поэт, Толстой — мудрый старец. Репин жадно всматривается в лица, в манеры и жесты людей, с которыми его сталкивала судьба. ...Он каждый раз переносится, вживается в того, кто находится в поле его зрения. Он ищет в людях их самих, не самого себя, не составленного себе наперед идеала. Он стремится запечатлеть на холсте человека, каким его сделала природа, какой отпечаток на него наложила общественная среда, что совершил с собой он сам».<sup>132</sup>

Тончайший, чисто диалектический вывод сделал композитор и музыкальный критик А. Н. Серов после того, как прослушал один романс Глинки в исполнении автора: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и *новизны* является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки».<sup>133</sup>

Разве не о том же противоречии говорит Г. Нейгауз, характеризуя С. Рихтера? Способность «дать себя», *свою* творческую индивидуальность и «не дать себя», объективировать, раскрыть

<sup>132</sup> Аллатов М. Русский портрет второй половины XIX века. — Искусство, 1947, № 3, с. 20.

<sup>133</sup> Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. — Избр. статьи, т. I. М.: Д., 1950, с. 132.

творческую индивидуальность композитора свойственна, как каждому крупному музыканту-исполнителю, и этому советскому пианисту: «Играет ли он Баха или Шостаковича, Бетховена или Скрябина, Шуберта или Дебюсси — каждый раз слушатель слышит как бы живого, воскресшего композитора, каждый раз он целиком погружается в огромный своеобразный мир автора. И все это овеяно „рихтеровским духом“, пронизано его неповторимой способностью проникать в самые глубокие тайны музыки!»<sup>134</sup>

То же самое мы наблюдаем в сфере деятельности выдающихся драматических артистов. Каждый из них «вводит в себя свою роль целиком и из себя делает то лицо, которое он играет».<sup>135</sup> «Всякий большой артист всегда вносит в свою роль некоторые черты своей индивидуальности и вместе с тем дает разнообразие. Так, например, зритель всегда с любовью узнавал голос, глаза великой Ермоловой; но стоило сравнить ее, например, в Иоанне Д'Арк („Орлеанская дева“) и в Купавиной („Волки и овцы“), чтобы понять, какое разнообразие вносила артистка в свои роли, оставаясь сама собой и при почти полном отсутствии грима».<sup>136</sup>

Мысль о необходимости «смерти» актера в пьесе во имя рождения образа я изложил в письме к Вл. И. Немировичу-Данченко. В своем ответе от 3 января 1938 г. он согласился с моими соображениями.<sup>137</sup> Эта мысль показалась ему настолько значительной, что он вспомнил о ней еще раз, сказав: «Среди писем по поводу моей книги „Из прошлого“ я получил такое: „Вот вы говорите в вашей книге, что режиссер должен умереть в актере; а актер не должен умереть?“ Да, я думаю, он должен умереть, в пьесе. Скоро я начну проповедовать, что вы, актеры, должны умирать в пьесе».<sup>138</sup>

Свой «категорический императив» — призыв к актеру в своей «смерти» жить — Немирович-Данченко сформулировал кратко и выразительно в письме к Л. М. Леонидову в связи с порученной ему ролью Лопухина (А. П. Чехов. «Вишневый сад»). Создавая образ, он должен стремиться к тому, «чтобы в конце концов получалось лицо, не похожее на Леонидова, хотя и созданное Леонидовым».<sup>139</sup>

То же требование в общей форме выдвинул Станиславский:

<sup>134</sup> Нейгауз Г. Святослав Рихтер. — Советская культура, 1960, 11 июня.

<sup>135</sup> Южин-Сумбатов А. И. П. С. Мочалов в жизни и на сцене. — В кн.: Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М., 1941, с. 357.

<sup>136</sup> Шелкина-Куперник Т. И. М. Москвин. — Театр, 1946, № 1-2, с. 62.

<sup>137</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Письмо к А. М. Левидову от 3 янв. 1938 г. — Театр, 1968, № 10, с. 63, 65 (опубликовано после смерти А. М. Левидова — прим. отв. ред.).

<sup>138</sup> Немирович-Данченко Вл. И. В работе над спектаклем «Горе от ума» Грибоедова. Постановка 1938 г. Стенограммы режиссерских замечаний Вл. И. Немировича-Данченко. — В кн.: Ежегодник Московского Художественного театра, 1945, т. 1, М., 1948, с. 375.

<sup>139</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Письмо к Л. М. Леонидову от января 1904 г. — В кн.: Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. М., 1954, с. 262.

«...пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние; это значит другое, — что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность и, несмотря на это, быть в каждой роли другим».<sup>140</sup>

Природа искусства актера и искусства писателя имеет много общего. Ее выражает стих 24 из Евангелия от Иоанна, гл. XII, известный читателю в качестве эпиграфа к «Братьям Карамазовым» Достоевского: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши на землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода».

В этом плане заслуживает внимания противопоставление, сделанное Станиславским: «Роли, созданные Ермоловой, живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности. В противоположность ей, другие артистки ее типа оставляют в памяти лишь воспоминание об их собственной личности, а не о ролях, которые все похожи друг на друга и на них самих».<sup>141</sup>

«Противоположность», отмеченная Станиславским, имеет весьма существенное значение не только в актерском творчестве; она не менее важна и для понимания психологии творчества писателя, процесса создания художественного образа, объективации действительности и связанного с ним творчества читателя.

Слова Станиславского о Ермоловой полностью относятся к его собственной актерской практике. Из воспоминаний Алексея Грибова: «1918 год. МХТ. „На дне“. Волшебное, чарующее впечатление произвел на меня, 17-летнего мальчишку, этот спектакль. Но Станиславский! Доподлиннейший горьковский Сатин. Артиста не было на сцене — был герой. Но он был, артист Станиславский, в этот вечер в театре».<sup>142</sup>

Е. Холодов пишет: «...высшее назначение реалистического искусства в том и состоит, чтобы мы забыли, что перед нами Пашенная и Нифонтова, и видели перед собой только Кабаниху и Катерину.

Как это сделать?»<sup>143</sup>

Вреднейший совет дает автор статьи работникам театра! Он не понимает диалектической природы «умирания» актера в роли. Не созная, понимает это зритель: он идет в театр не только видеть пьесу, но и *полюбившегося* ему актера в той или иной роли. И когда образ на сцене создает выдающийся артист, зритель испытывает полное художественное наслаждение — изображаемый персонаж и творческая индивидуальность актера в его представле-

<sup>140</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч., т. 1, с. 124.

<sup>141</sup> Там же, с. 40.

<sup>142</sup> Из воспоминаний Алексея Грибова о Станиславском. — Театр, 1962, № 12, с. 48; см. также замечание В. И. Ленина о К. С. Станиславском (с. 102).

<sup>143</sup> Холодов Е. Событие. — Театр, 1962, № 6, с. 73.

нии сливаются, сосуществуют в единстве. Диалектическое противоречие разрешается, если сценическое действие одновременно и реальная, подлинная жизнь (ибо что иное может нас волновать?) и высокое достижение театрального искусства (ибо что иное может дать нам сильные эстетические эмоции?). Если автор (актер) в своих персонажах (ролях) будет повторять только себя, свою индивидуальность, то в конце концов он исчерпает себя. То же диалектическое противоречие подлежит разрешению и тогда, когда перед читателем первоклассное литературное произведение. Для него изображаемая действительность и реальная, подлинная жизнь (ибо что иное может нас волновать?), и высокое достижение искусства писателя (ибо что иное может дать нам сильные эстетические эмоции?).

Вот почему чувство безграничного восхищения и преклонения охватывает истинного ценителя художественной литературы при мысли о мощи творчества великих русских писателей — Пушкина, Л. Толстого, А. Н. Островского, Чехова и Горького, каждый из которых создал сотни персонажей, не похожих на автора, отличных от него.

Да, эти писатели умели «умирать». Потому-то живут их персонажи. Живут и авторы в благодарной памяти потомства.

## ОБРАЗЫ

### ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ И ОТРИЦАТЕЛЬНЫЕ

Никто не сомневается, что в реальной жизни мы хотим встречаться только с людьми положительными. Так ли бывает с литературными персонажами?

При всем нашем уважении к Стародуму, Правдину, Милону и Софье мы рады были бы их видеть только в жизни; на сцене и в чтении «сердцу нашему милей» Простакова, Митрофан и другие персонажи со всем комплексом их отрицательных качеств. Точно так же, несмотря на все замечательные достижения туза Костанжогло и откупщика Муразова, мы им решительно предпочитаем плута Чичикова, кулака Собакевича, «дубинноголовую» Коробочку и других персонажей первого тома «Мертвых душ». По примеру Садко, который морскую царевну любую «сейчас променял бы, ей-ей, на первую девку рябую»,<sup>1</sup> мы с радостью готовы пожертвовать деятельным Штольцем и общаться с ленивым Обломовым, даже тогда, когда он в своем обычном облачении — в халате, без галстука и без жилета, — развалился, нежится на диване.

Почему? Здесь может быть несколько соображений.

Совершенно бесспорно: будь Фонвизин на месте своих положительных персонажей, он говорил и действовал бы именно так, как они. Если когда-то люди, настроенные более оптимистически, могли ждать и надеяться, что Скотинины, Простаковы и Митрофанушки будут посрамлены с той же легкостью, с какой это удалось автору на бумаге (и на сцене), то мы не склонны безоговорочно принимать возможное за действительное. Признавая большое общественное значение «Недоросля», воздавая должное автору, как выдающемуся человеку своего времени, мы понимаем: дело не только в том, чтобы показать хороших людей, изобразить положительных персонажей, а в том, чтобы

<sup>1</sup> Толстой А. К. Садко. — Собр. соч. в 4-х т. М., 1969, т. 1, с. 336.

их действия (как и результат их действий) соответствовали внутренним за номерностям изменяющейся и развивающейся действительности. В своей комедии Фонвизин не только поставил вопросы, но и решил их. И решил так, что если бы неискушенный зритель теперь захотел иметь суждение о русской действительности второй половины XVIII в. *только* на основании этой комедии, то он мог бы прийти в умиление, увидя, с какою легкостью добро побеждает зло, порок наказан и добродетель торжествует. Стародумы и Правдины в ту эпоху являлись лицами не столь «действительными», сколь «страдательными», и велик был простор для произвола Простаковых, Скотининых и им подобных.

Достижения Костанжогло и Муразова абсолютно фантастичны. Первый из них получает двести тысяч с имения, которое раньше давало тридцать тысяч. Сама природа склоняется перед гением этого хозяина-волшебника: «Когда вокруг засуха, у него нет засухи; когда вокруг неурожай, у него нет неурожая». Все тут было богато: улицы, избы, телеги, кони, скот. «Даже крестьянская свинья выглядела дворянином. Так и видно, что здесь именно живут те мужики, которые гребут, как поется в песне, серебро лопатой».<sup>2</sup> Откупщик Муразов пошел еще дальше: состояние его «перевалило за сорок» миллионов, и все это приобретено «самым безукоризненным путем и самыми справедливыми средствами».<sup>3</sup>

Здесь нет ни малейшего соответствия действительности. Никто никогда не поверит в добродетельность откупщика, наживающего миллионы самым безгрешным образом, в процветающую деревню, деградировавшую в условиях разложения феодально-крепостнического уклада под напором развивающихся капиталистических отношений.

В образах Костанжогло и Муразова мы видим *автора*. Пусть не подумает читатель, что мы готовы приписать Гоголю гениальные хозяйственные и финансовые дарования этих персонажей. Совсем нет. Автор не имел личного опыта в той сфере, в какой они столь блестяще прославились... на бумаге. Пустая абстракция имеет познавательное значение только в том смысле, что характеризует идеалы Гоголя. Действительность развивалась совсем в другом направлении, а в том мире, какой пытался нарисовать Гоголь, если и были люди, наживавшие миллионные капиталы и относительно благополучно преодолевавшие хозяйственные затруднения, то по сравнению с ними сам Чичиков показался бы мелок в своей нечистоплотной житейской практике.

На примере Гоголя мы видим, что каждого писателя, как бы ни был он велик, постигнет судьба Антея, если он оторвется от действительности, желаемое примет за действительное, если в действительности он увидит то, чего в ней нет.

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 2, гл. III.— Полн. собр. соч. в 14-ти т. М., Л., 1940—1952, т. 7, с. 58.

<sup>3</sup> Там же, с. 75.

Такая же судьба стала уделом Гончарова. Сам автор признает, что его Штольц «слаб, бледен — из него слишком голо выглядывает идея».<sup>4</sup> И здесь образ дан вне конкретной исторической действительности и, следовательно, представляет собою чистую абстракцию. За персонажами явственно проглядывает автор, т. е. его идеалы. Несмотря на кажущуюся их прогрессивность, они нам чужды помимо принципиальной стороны, чужды потому, что резко расходились с тенденцией исторического развития России. В самом деле, в мире Тарантьевых, Подхалюзинных и Чичиковых невозможно было преуспевать во всех своих финансовых делах и в то же время сохранять душевную чистоту. По мнению Добролюбова, вся деятельность Штольца есть не что иное, как «уменье обдeldывать кругленько свои делишки без подлостей».<sup>5</sup>

Если мы признаем, что нет человека вообще, а есть люди с психикой сложной и противоречивой, люди, живущие не в безвоздушном пространстве, а в определенной, конкретной исторической обстановке, также полной противоречий, то нас не может удовлетворить и Тушин, один из персонажей романа Гончарова «Обрыв». Его имя — какой-то счастливый оазис в мрачной пустыне российской действительности. «В деревне он (Райский.— А. Л.) не заметил пока обыкновенных и повсюдных явлений: беспорядка, следов бедного крестьянского хозяйства, изб на курьих ножках, куч навоза, грязных луж, сгнивших колодезь и мостиков, нищих, больных, пьяных, никакой распущенности». С удивлением Райский увидел, что «все строения глядят как новые, свежо, чисто, даже ни одной соломенной кровли нет»; пыльный завод показался ему «чем-то небывалым по обширности, почти роскоши строений, где удобство и изящество делали его похожим на образцовое английское заведение». Процветает Тушин, его хозяйство, благоденствуют его крестьяне, рабочие. «Вид леса в самом деле поразил Райского. Он содержался как парк, где на каждом шагу видны следы движения, работ, ухода и науки. Артель смотрела какой-то дружиной. Мужики походили сами на хозяев, как будто занимались своим хозяйством». И все это достигалось, заметим, при «красоте души, ясности, великой». Такой уж это был человек: «Он как будто не знал, что делал, а выходило как следует, как сделали бы десятки приготовленных умов путем размышления, науки, труда».<sup>6</sup>

«Искусственном произведении, как в научном исследовании, автор обязан отразить действительность в реальных, а не в воображаемых связях. Гончаров, создавая Обломова, прав в

<sup>4</sup> Гончаров И. А. Лучшее поздно, чем никогда.— Собр. соч. в 8-ми т. М., 1902—1905, т. 8, с. 80.

<sup>5</sup> Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве.— Собр. соч. в 9-ти т. М., Л., 1901—1904, т. 6, с. 339.

<sup>6</sup> Гончаров И. А. Обрыв, ч. V, гл. XVIII.— Собр. соч., т. 6, с. 394—395.

своем отрицании, но не прав в утверждении, преподнося нам Штольца и Тушина. Обломов — порождение действительности, Штолец и Тушин — мечты автора.

В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров пишет: «Нарисовав фигуру Тушина, насколько я мог наблюсти новых серьезных людей, я сознаю, что я не докончил как художник этот образ и остальное (именно в XVIII гл. II т.) договорил о нем в намеках, как о представителе настоящей *новой силы и нового дела* — уже обновленной тогда (в 1867 и 1868 годах, когда дописывались последние главы) России».<sup>7</sup>

Художественное чутье не обмануло писателя-реалиста: образ бледен. Образ бледен не потому, что автор не имеет права мечтать, по первым намекам сегодняшнего дня рисовать историческое «завтра». Нет, это его право, право художника, мыслителя, гражданина. Но писатель обязан правильно *определить тенденцию* общественного развития и дать свое отражение в *соответствии с этой тенденцией*.

Сюжет повести Гоголя «Нос», например, фантастичен, но за фантастикой скрыта внутренняя правда. Здесь же как будто ничего особенного: Штолец и Тушин, каждый в сфере своей деятельности, ни сказочных подвигов не совершают, ни героизма не проявляют. Но нет внутренней правды за этим показным благополучием. Положительные персонажи Гончарова неизбежно лишлись бы своих идеальных черт, если бы автор, рисуя их деятельность, их успешное приобретательство, был ближе к действительности. Но он *не мог* этого сделать. Ломка феодального уклада и становление капитализма — процессы сложные, противоречивые, мучительные.

Бледные (в художественном и познавательном отношении) положительные персонажи Гончарова тем не менее дают достаточно яркое представление о буржуазных идеалах автора. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?», говоря о Штольце, задал несколько недоуменных вопросов. Приведем самое существенное: «...Штолец — человек деятельный, все о чем-то хлопочет бегаёт, приобретает, говорит, что жить — значит трудиться, и пр. Но что он делает и как он ухитряется делать что-нибудь порядочное там, где другие ничего не могут сделать, — это для нас остается тайной. Он мигом устроил Обломовку для Ильи Ильича; — как? этого мы не знаем. <...> Не надо забывать, что под ним болото, что вблизи находится старая Обломовка, что нужно еще расчищать лес, чтобы выйти на большую дорогу и убежать от обломовщины. Делал ли что-нибудь для этого Штолец, что именно делал и как делал, — мы не знаем. А без этого мы не можем удовлетвориться его личностью...»<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Гончаров И. А. Там же, т. 8, с. 101

<sup>8</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч., т. 4, с. 340—341

Ответа на них в романе мы не найдем. Ни интеллект Штольца ни его деятельность не могли удовлетворить Добролюбова человека, который всей душой ждал того, кто умел бы сказать «всемогущее слово „вперед“». Этого слова не сказал ни Штолец ни Тушин, ни скрытый за ними И. А. Гончаров.

Аналогичная история произошла с Тургеневым

Автор считает Соломина главным лицом своего романа «Новь». Посмотрим, кто он такой. Соломин «на отличную ногу поставил» бумагопрядильную фабрику купца Фалеева (гл. VIII). По словам Маркелова (гл. XVI), это — «миллионное дело» а сам хозяин — «первый по Москве алтынник. Буржуй — одно слово!» У владельца фабрики Соломин пользуется громадным авторитетом; он с Фалеевым «как с малым младенцем» обращается: «хозяин хотел какую-то противность учинить, — так его Василий Федотыч сейчас отчеканил: брошу, говорит сейчас все: тот сейчас хвост и поджал» (гл. XXVIII). Спягин лебезит перед Соломиным и мечтает о том, чтобы сманить его к себе на фабрику (гл. XXIII, XXIV). Кажется бы, человек, столь угодный «верхам», должен был бы вызвать естественную ненависть фабричных. Но нет: «Они уважали его как старшего — и обходились с ним как с равным, как со своим... — «Что Василий Федотов сказал, — толковали они, — уж это свято! потому он всякую мудрость произошел...» (гл. XXIII). Как будто отношения между людьми на производстве определяются только знанием технической стороны дела, а классовые противоречия не существуют! Мы, например, знаем другого управляющего, немца Фогеля, который также «всякую мудрость произошел», «и был сначала тихонькой», «с ребятами, с девочками сдружился», словом, вел себя вполне прилично. Но ничто не помогло: конец его был страшен.<sup>9</sup> Этим сравнением мы не хотим бросить тень на образ Соломина. Но если реально представить себе роль такого управляющего в обществе, раздираемом классовыми противоречиями, то невольно возникает ассоциация по противоположности, куда более соответствующая русской действительности второй половины XIX в. Перед нами снова образ идеальный, статичный по своему характеру, своего рода Гарпагон или Тартюф, только с обратным знаком.

Об идеалах Соломина достаточно ясно говорят его советы Марианне: «Как же вы себе это представляете: *начать?* — Не баррикады же строить со знаменем наверху — да: ура! за республику! — Это же и не женское дело. — А вот, вы сегодня какую-нибудь Лукерью чему-нибудь доброму научите... недели через две или три вы с другой Лукерьей помучитесь; а пока — ребеночка вы поможете, или азбуку ему покажете, — или больному лекарство

<sup>9</sup> Тургенев И. С. Письмо к Я. П. Полонскому от 30 дек. 1876 г. (11 янв. 1877 г.) — Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. М., Л., 1960, т. 12, с. 52.

<sup>10</sup> Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо, ч. II, гл. III Савелий богатырь свитерусский.

дадите... вот вам и начало. (...) Вы извините неприличность выражения... но по-моему: шелудивому мальчику волосы расчесать — жертва и большая жертва, на которую не многие способны» (гл. XIX).

Соломину — убежденному проповеднику «малых дел» — можно возразить многое. А кому не хватает аргументов, пусть их позаимствует у художника N, героя чеховского рассказа «Дом с мезонином». Лида Волчанинова делала как раз то, что советовал Соломин Марианне: лечила больных, учила грамоте «Лукерью».

Чехов — тонкий мастер. Он, следя за аргументацией спорящих, не показывает себя, и мы не можем прямо сказать, за кого автор: за художника или за Лиду Волчанинову. Здесь сложный психологический рисунок, и, следовательно, шаг вперед (по сравнению с Тургеневым) в художественном отражении действительности. Внешность Лиды привлекательна: «очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове», «с маленьким, изящно очерченным ртом». По словам художника N, «это была живая, искренняя, убежденная девушка». «...Лидия была учительницей в земской школе у себя в Шелковке и получала 25 рублей в месяц. Она тратила на себя только эти деньги и гордилась тем, что живет на собственный счет».

Но жизнь человека не ограничивается одной производственной деятельностью. Показать персонажа только в этих пределах — дать нечто абстрактное, и если бы Чехов не развернул «спирали», выявляющей сложное многообразие человеческой психики, Лида Волчанинова была бы новым вариантом идеального образа.

Оказывается, Лида деспотична, суха, черства, полна сознания своей непогрешимости; ее ограниченность, нетерпимость ко всем инакомыслящим убивает живое. Художник N далеко не марксист. В его аргументации много туманного, но есть и правда. Он говорит Лиде Волчаниновой: «По-моему, медицинские пункты, школы, библиотечки, аптечки, при существующих условиях, служат только порабощению. Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья... Не то важно, что Анна умерла от родов, а то, что все эти Анны, Мавры, Пелагеи с раннего утра до потемок гнут спины, болеют от непосильного труда, всю жизнь дрожат за голодных и больных детей, всю жизнь боятся смерти и болезней, всю жизнь лечатся, рано блекнут, рано старятся и умирают в грязи и в вони... Вы приходите к ним на помощь с больницами и школами, но этим не освобождаете их от пут, а, напротив, еще больше порабощаете, так как, внося в их жизнь новые предрассудки, вы увеличиваете число их потребностей, не говоря уже о том, что за мушки и за книжки они должны платить земству и, значит, сильнее гнуть спину. <...> Мужичья грамотность, книжки с жалкими наставлениями и прибаутками и медицинские пункты не могут уменьшить ни невежества, ни смертности, так же, как свет из ваших окон не может осветить этого громадного сада <...> Если уж лечить, то

не болезни, а причины их». И разве не оправдано его раздражение, когда он говорит, «что лечить мужиков, не будучи врачом, значит обманывать их и что легко быть благодетелем, когда имеешь две тысячи десятин»? Смешно было бы отрицать значение школ и больниц. Но сводить все к просвещению и грамотности, отрицать роль классовой борьбы в деле коренного переустройства общества — это закабалить народ в рамках существующих социальных условий. Лида Волчанинова не видит и не хочет видеть другого пути, чем тот, какой она избрала.

Напомним, что Соломин с его проповедью «малых дел», по словам Тургенева, главный герой его романа. Устами Соломина говорит сам Тургенев, типичный либерал-постепеновец. В этом смысле весьма показательны письма писателя к А. П. Философовой. 11 сентября 1874 г. он пишет: «Для предстоящей общественной деятельности не нужно ни особенных талантов, ни даже особенного ума — ничего крупного, выдающегося, слишком индивидуального; нужно трудолюбие, терпение; нужно уметь смириться и не гнущаться мелкой и темной и даже низменной работы. Я беру слово: «низменной» — в смысле простоты, бесхитростности, «terre à terre'a».<sup>11</sup> Что может быть, например, низменнее — учить мужика грамоте, помогать ему, заводить больницы и т. д. ...А пока будем сами учиться азбуке и учить других — и добро делать помаленьку...»<sup>12</sup> Из письма от 22 февраля 1875 г.: «Пора у нас в России бросить мысль о „сдвигании гор с места“ — о крупных, громких и красивых результатах; более, чем когда-либо и где-либо, следует у нас удовлетворяться малым, назначать себе тесный круг действия...»<sup>13</sup> Между Соломиным и Тургеневым не только идейная близость («прямая»-«пуповина»), но и хронологическая: письма написаны в период работы автора над романом «Новь».

Тургенев выдал свои идеалы за реально существующую действительность, и фальшь дает себя знать. Всем этим «хорошим людям» (Костанжогло, Муразову, Штольцу, Тушину, Соломину) удивительно легко удается проводить в жизнь свои идеи и они встречают уважение, любовь и понимание не только со стороны «верхов», но и «низов», и это в обществе, где социальное неравенство и классовая борьба являлись объективной закономерностью современной им действительности.

Толстой нам показал, что получается, когда «хорошие люди», движимые самыми лучшими побуждениями, пытаются свои проекты осуществить на деле. После смерти отца, предоставленная самой себе и с ужасом думая о приближении неприятеля, княжна Марья узнает о бедственном положении подвластных ей мужиков. Обращаясь к ним, она говорит: «Мне Дронюшка сказал, что вас разорила война. Это наше общее горе, и я ничего не пожалею, что-

<sup>11</sup> Будничности (франц.).

<sup>12</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем, т. 10, с. 295—296.

<sup>13</sup> Там же, т. 11, с. 33.



бы помочь вам. Я сама еду, потому что опасно здесь... и неприятель близко. <...> Я вам отдаю все, мои друзья, и прошу вас взять все, весь хлеб наш, чтобы у вас не было нужды. А ежели вам сказали, что я отдаю вам хлеб с тем, чтоб вы остались здесь, то это неправда. Я, напротив, прошу вас уезжать со всем вашим имуществом в нашу подмосковную, и там я беру на себя и обещаю вам, что вы не будете нуждаться. Вам дадут и дома и хлеб... Горе наше общее и будем делить все пополам. Все что мое, то ваше, — сказала она, оглядывая лица, стоявшие перед нею.

Все глаза смотрели на нее с одинаковым выражением, значение которого она не могла понять. Было ли это любопытство, преданность, благодарность или испуг и недоверие, но выражение на всех лицах было одинаковое.

— Много довольны вашими милостями, только нам брать господский хлеб не приходится, — сказал голос сзади.

— Да отчего же? — сказала княжна. — Никто не ответил...

— Да отчего вы не хотите? — спросила она опять. Никто не отвечал...

— Отчего вы не хотите ехать? Я обещаю поселить вас, кормить. А здесь неприятель разорит вас... Но голос ее заглушили голоса толпы.

— Нет нашего согласия, пускай разоряет! Не берем твоего хлеба, нет согласия нашего!

Княжна Марья старалась уловить опять чей-нибудь взгляд из толпы, но ни один взгляд не был устремлен на нее; глаза очевидно избегали ее. Ей стало странно и неловко.

— Вишь, научила ловко, за ней в крепость поди! Дома разори, да в кабалу и ступай. Как же? Я хлеб, мол, отдам! — слышались голоса в толпе.<sup>14</sup>

После некоторой внутренней борьбы Нехлюдов решил отдать свою землю крестьянам в Кузьминском.

«Как всегда, несмотря на то, что цена, назначенная Нехлюдовым, была много ниже той, которую платили кругом, мужики начали торговаться и находили цену высокой. Нехлюдов ожидал, что его предложение будет принято с радостью, но проявления удовольствия совсем не было заметно <...> Он видел, что крестьяне, несмотря на то, что некоторые из них говорили ему благодарственные слова, были недовольны и ожидали чего-то большего».<sup>15</sup>

То же повторилось в Панове, другом имени Нехлюдова.

«Нехлюдов сделал усилие над собой и начал свою речь тем, что объявил мужикам о своем намерении отдать им землю совсем. Мужики молчали, и в выражении их лиц не произошло никакого изменения». Затем «серьезные лица крестьян становились все серьезнее и серьезнее, и глаза, смотревшие прежде на барина,

<sup>14</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 3, ч. 2, гл. 11. — Полн. собр. соч. в 90-та т. М., 1928—1958, т. 11, с. 152—154.

<sup>15</sup> Толстой Л. Н. Воскресение, ч. 2, гл. 2. — Там же, т. 32, с. 205—206.

опустились вниз, как бы не желая стыдить его в том, что хитрость его понята всеми, и он никому не обманет. Они были несомненно убеждены в том, что всякому человеку свойственно соблюдать свою выгоду. Про помещиков же они давно уже по опыту нескольких поколений знали, что помещик всегда соблюдает свою выгоду в ущерб крестьянам. И потому, если помещик призывает их и предлагает что-то новое, то, очевидно, для того, чтобы как-нибудь еще хитрее обмануть их <...>

— Мы этого не желаем, потому и так нам тяжело, а то, значит, вовсе разориться.

— Ни к чему это. Мы лучше по-прежнему, — заговорили недовольные и даже грубые голоса <...>

— Не согласны, потому дело непривычное. Как было, так пускай и будет <...> Так ничего и не мог добиться Нехлюдов и пошел назад в контору <...>

— Ишь, ловкий какой! <...> Даром землю отдам — только подпишись, мало они нашего брата околпачивали. Нет, брат, шалишь! Нынче мы и сами понимать стали...»<sup>16</sup>

Что может быть красноречивее приведенных отрывков? Совсем иная картина получается, если жизнь показать в реальных, а не в воображаемых связях. А ведь, казалось, так легко было нарисовать идиллию. Добрый барин (или барыня), исходя из благороднейших побуждений, совершает великодушный поступок. Благодарные крестьяне...

Но не будем продолжать: «Timeo Danaos et dona ferentes».<sup>17</sup> Кроме положительных персонажей есть еще среда, в которой они живут и действуют. Века угнетения и несправия породили недоверие, подозрительность, ненависть к барам. Поведение крестьян вполне понятно, оно полностью отвечает закономерностям социальной действительности. Полумеры, реформы сверху никогда не сглаживали остроты классовых противоречий.

Трудно поверить в гармоничные взаимоотношения труда и капитала; они нереальны в представлении читателя, даже если исходят из самых добродетельных побуждений барина. Они могут иметь право на существование, если внутренне оправданы спецификой определенного исторического момента.

Илья Артамонов покрикивал: «— Эх, ребята! Али не живем?»

Древний ткач Борис Морозов в ответ: «— Ты, Илья Васильев, настоящий, тебе долго жить. Ты — хозяин, ты дело любишь, и оно тебя. Людей не обижаешь. Ты — нашего дерева сук, — катый! Тебе удача — законная жена, а не любовница: побаловала да и нет ее! Катый во всю силу. Будь здоров, брат, вот что! Будь здоров, говорю...»<sup>18</sup> Артамонов и рабочие вместе пировали до рассвета.

<sup>16</sup> Там же, ч. 2, гл. 7, с. 221—223.

<sup>17</sup> «Боюсь данайцев, даже дары приносящих» (лат.).

<sup>18</sup> Горький М. Дело Артамоновых. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 16, с. 381, 382.

Горький, великий реалист, остался верен себе. Так могло быть, но не потому, что Илья Артамонов «хорош» и преисполнен «добрых намерений» (такая характеристика ему совсем не соответствует), а потому, что на сравнительно раннем этапе капиталистического развития России у части рабочих, патриархально настроенных, еще не оформилась классовая солидарность перед лицом эксплуататора. Так было, прошло и не повторилось больше. Чем кончилось дело Артамоновых (как и остальных капиталистов), мы знаем очень хорошо.

Всем любителям идеальных образов, не желающим или не умеющим критически относиться ни к литературному произведению, ни к действительности, готовым принимать на веру все, что ни приподнесет автор, мы рекомендуем художественное творчество *madame* Туркиной:

«Вера Иосифовна читала о том, как молодая, красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника,— читала о том, чего никогда не бывает в жизни...»<sup>19</sup>

Нас такая литературная продукция не может удовлетворить. И есть идейно-художественный смысл в том, что Чехов роману Туркиной противопоставил «Лучинушку», которая «передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни». Приятной, выдуманной, убаюкивающей лжи (тонко, как всегда у Чехова!) противопоставлена правда жизни.

При оценке литературного произведения, образов положительных и отрицательных любая альтернатива должна решаться на основе ее соответствия закономерностям реальной действительности.

Не будем повторять вещей, известных читателю. В романе Чернышевского «Что делать?» Вера Павловна, Лопухов, Кирсанов, Рахметов — «идеальные» люди. Но они не просто «идеальные люди»; они люди идейные, вдохновляемые самыми передовыми идеями эпохи 60-х годов. В них мы найдем черты характера и стремления автора, великого русского просветителя; называют прототипов героев романа; ряд эпизодов имел место в жизни действительной. Правда в этом произведении *есть*. В романе удивительно схвачена и верно передана идеология лучших людей определенной эпохи, эпохи неповторимой, ибо каждый исторический момент индивидуален.

Чернышевский — социалист-утопист. Но тогда многое «возможное» казалось «действительным», и революционно настроенные читатели не хотели видеть ни недостатков романа в художественном отношении, ни того, что мастерская Веры Павловны, — островок в море буржуазно-капиталистической действительности, где успешно осуществляются социалистические идеалы автора, —

<sup>19</sup> Чехов А. П. Ионич. — Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. М., 1944—1951, т. 9, с. 288.

нарисована слишком идиллично. Мало того, Вера Павловна, как мы знаем, устраивала свадьбы. «Их было довольно много, и все были удачны». <sup>20</sup> Многое нам кажется наивным.

Наука об обществе получила дальнейшее развитие в работах Маркса, Энгельса, Ленина. У нас есть теория и практика, каких не знал и в свое время не мог знать Чернышевский. Его ошибки — «ошибки просчета», но *принципиально* мы с ним и с персонажами его романа.

Идеалы Гоголя, Гончарова, Тургенева, выразившиеся в создании их идеальных персонажей — Костанжогло, Муразова, Штольца, Тушина, Соломина, — мы отвергаем. Что касается гармонии, идиллии, поразительной безмятежности отношений между этими персонажами и их окружением, то здесь уже не просчет, а искажение картины реальной жизни.

Можно построить больницу с вентиляцией новой системы, паркетным полом, огромными цельными окнами, мраморными ваннами, постелями с необыкновенными пружинами и с другими усовершенствованиями. Такую больницу строил Вронский (Л. Толстой. «Анна Каренина», ч. 6, гл. 20). Но это его *hobby*, причуда, приятное развлечение. Доброе дело Вронского (Вронский страшно богат) в наших глазах не приносит ему особых лавров, и он не станет от этого «идеальнее».

Достоевский романом «Идиот» пропел «свою песнь» о прекрасном человеке. Он вполне может существовать в реальной действительности, если не предъявлять к нему требований «устроителя жизни» и оставить ему на долю муки совести за *других* людей, страдания при виде несовершенства погрязшего в грехе мира.

Все люди, показывает Достоевский, разобщены, и нет возможности их сплотить во имя справедливости и всеобщего счастья. Но пессимистическая оценка изображаемой действительности смягчается лучом оптимизма. Посмотрите, как люди, обуреваемые страстями, раздираемые противоречиями, ищущие и беспokoйные по духу своему, тянутся к Мышкину. И это прекрасно! И Аглая, и Рогожин, и Настасья Филипповна стремятся «душевноими устами» прикоснуться к чистому источнику — к тому, что составляет внутренний мир князя Мышкина; он им нужен, он необходим, он дает им радость, успокоение, удовлетворение, он помогает им ответить на какие-то свои, мучившие их вопросы.

Мышкин, по Достоевскому, своего рода «оправдание» мира, та человеческая «книжка небольшая», которая «томов премногих тяжелей».

Достоевский и в «Братьях Карамазовых» дал идеальный образ — Алешу Карамазова. Мы не знаем, как в дальнейшем

<sup>20</sup> Чернышевский Н. Г. Что делать? Гл. III. Замужество и вторая любовь. — Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953, т. II, с. 134.

сложилась жизнь Алеши, но в той части, в какой нам ее показал автор, Алеша не деятель. Он целитель душевных ран, какой-то всеобщий поверенный, человек, который все поймет, не осудит, никому не откажет в сердечном подаении. Он нужен всем, нужен потому, что ему ничего не надо *для себя*. Среди одержимых Карамазовых он единственный ни на что *не претендует*. А претендовать на что-нибудь, по Достоевскому, принимая во внимание огромные аппетиты человека, — это значит впадать в грех. Идеальность Алеши достигается путем отречения, осуществления в жизни идеала христианского смирения. Это не наш герой.

Князь Мышкин, как и царь Федор А. К. Толстого («Царь Федор Иоаннович») — прекраснейшие люди. И они ни на что не претендуют *для себя*.

Но опять приходится ставить вопрос не столько о превосходных качествах этих персонажей, сколько об объективном результате их действий. Все свои помыслы, всю свою чистую душу они вкладывают в создание «гармонии» вокруг себя, во всеобщее «устройство», в то, чтобы всем было *хорошо*. Но все рассыпается, все рушится, все распадается от столкновения интересов, страстей, характеров. Читатель не терпит ни малейшего налета сентиментальности, никакой сусальности, ничего похожего на красивую выдумку.

Надо помнить и о другом: кроме политической, общественной деятельности, профессионального труда есть личная жизнь, есть быт, и психология персонажа, его поведение могут дать самый неожиданный «спектр».

Пример.

— Юли я. Ах, Флор Федулыч, горе, горе! (*Показывает билет.*) Вот посмотрите! <...> Флор Федулыч, помогите! Хоть бы деньги-то мне воротить, хоть бы деньги-то!<sup>21</sup>

Вот неожиданность! Такая бескорыстная, самоотверженная любовь и вдруг... «Деньги! Деньги!»

Было бы очень грустно, если бы читатель увидел в этом измененность натуры, проявление душевной черствости, жесткости, «кулачества», если бы на этом основании он поставил бы под сомнение «положительность» Юлии Павловны Тугиной. Обратим сначала внимание на первооснову: чувства героини «Последней жертвы» к Дульцину перегорело, наступило отрезвление. Последнее потрясение вмиг осветило *все*. Не раз ей приходилось переносить горькое разочарование в любимом, не раз она тяжко страдала, видя, что человек, которому она глубоко верила и все прощала, не оправдывает ее ожиданий. Но количественные изменения, накапливаясь, приводят к новому качеству. И вот скачок: Дульчин, прежде до самозабвения любимый,

<sup>21</sup> Островский А. Н. Последняя жертва, д. IV, явл. 10. — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М., 1949—1953, т. 8, с. 139.

теперь для нее — *чужой*. С ним покончено, но для того, чтобы понять ее «Деньги! Деньги!», чтобы правильно о ней судить, надо знать *эпоху*, хронологически не так отдаленную от нашей, а по социально-бытовым условиям отстоящую от нас прямо на «астрономическом» расстоянии. Что Тугина умеет? Что она знает? Может ли она заработать себе на жизнь?

Новая черта в характеристике героини «Последней жертвы» несколько не снижает образ, созданный Островским. Тугина, беспомощная, к жизни совершенно не приспособленная, вдруг узнает, что она на грани полного разорения, почти нищеты. Отсюда ее «Деньги!»

Тот, кто откажет Тугиной в праве на этот возглас, либо ханжа, либо человек, лишенный чувства историзма, либо наивный мечтатель, витающий в эмпиреях.

Так воздадим же должное великому драматургу, который сумел создать прекрасный положительный образ, ничем не потрещив против жизненной правды.

Почему ему удалось разрешить труднейшую творческую задачу? Потому что в своей художественной практике он следовал принципу — отражать действительность в *реальных*, а не в воображаемых связях.

Цитируемые выше слова Юлии Тугиной М. Н. Ермолова и А. К. Тарасова всегда произносили, но М. Г. Савина и вслед за нею многие другие исполнительницы Юлии, вплоть до наших дней, их решительно вымарывали.<sup>22</sup> И образ положительный-реальный сразу превратился в образ положительный-идеальный. Как это просто! И как это порочно!

Показ сложности и многосторонности человеческой психики обязателен. Нас захватывает *правда*, действительность, раскрытая *глубоко* и развернутая в *подлинных* противоречиях.

Соответствие образа героя тому прогрессивному, новому, передовому, революционному, что рождается в действительности, является решающим в объяснении причин удивительного влияния положительных персонажей на лучшую, наиболее революционно настроенную, часть общества.

Таким был образ Рахметова. Плеханов пишет: «Чернышевский присутствовал при зарождении у нас нового типа „новых людей“. Этот тип выведен им в лице Рахметова. Наш автор радостно приветствовал появление этого нового типа и не мог отказать себе в удовольствии нарисовать хотя бы неясный его профиль. В то же время он с грустью предвидел, как много мук и страданий придется пережить русскому революционеру, жизнь которого должна быть жизнью суровой борьбы и тяжелого самоотвержения. И вот Чернышевский выставляет перед нами в Рахметове настоящего аскета. Рахметов положительно

<sup>22</sup> Дурьлин С. Образы Тургенева и Островского. — В кн.: Актеры и роли. М.; Л., 1947, с. 125—126.

мучает себя. <...> Мы согласны, что некоторые частности и характере Рахметова могли быть изображены иначе. Но вся совокупность характера остается все-таки вполне верной действительности: почти в каждом из выдающихся наших социалистов 60-х и 70-х годов была немалая доля рахметовщины». <sup>23</sup>

По той же причине Григорий Добросклонов, революционер, отдавший жизнь за народ, несмотря на всю эскизность образа, привлек сердца читателей поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Не потому ли замечательный роман Горького «Мать» после своего появления сразу стал настольною книгою рабочего, что Павел Власов и Пелагея Ниловна вполне удовлетворяли этому критерию?

Не потому ли Павел Корчагин, центральный персонаж романа Н. Островского «Как закалялась сталь», любимый герой нашей советской молодежи?

Нет никакого сомнения в том, что высокие личные качества авторов, которые так или иначе сказались в их положительных персонажах, использование ими в процессе творчества личного опыта (жизнь Сормова Горькому была хорошо известна, он знал П. А. Заломова и его мать; роман «Как закалялась сталь» создан Николаем Островским на автобиографическом материале) придавало героям названных произведений глубокое соответствие жизненной правде.

Кто может отрицать, что положительные персонажи, если они идейно и эмоционально воздействуют на читателей, играют огромную роль в общественном самосознании, пробуждая все лучшее в человеке, вдохновляя его на подвиги во имя родины, во имя блага трудящихся масс?

«Спиралевидным» (а не прямолинейным) должен быть положительный персонаж. Е. Габрилович пишет: «Целеустремленность положительного героя и верность его коммунистическим идеалам сложным образом сливаются с его индивидуальностью, с его неповторимым характером, с вкусами, привычками, свойствами *данного* человека и дают в сплаве самые неожиданные краски и оттенки. И вот эти-то краски, оттенки, тонкости, сложности и драгоценны для художника. Часто в сценариях мы придаем положительному герою только одну черту: волевое начало... Странно об этом напоминать, но все же надо напомнить нашим сценаристам и режиссерам, что характер положительного героя разнообразен, как мир. И что это куда интересней для художника, нежели характер, сработанный из несгибающихся частей. Взгляните, сколь различны Андрей Болконский, Пьер, Наташа, Петя Ростов, Тушин, (кстати, сутулый и слабый), а ведь все это персонажи положительные в пони-

мании Толстого. Да и самая „несгибаемость“ нашего героя может и должна иметь тысячи разных оттенков в зависимости от образа и характера человека. Мы же пользуемся только прямой, рутинной формой ее». <sup>24</sup>

Только ли к искусству кино относятся высказанные автором статьи пожелания?

«Сделать бы жизнь с кого» — приходится иногда читать в рекомендациях автору. По мнению некоторых критиков, особенно ревностно пекущихся о воспитательной роли советской литературы, герой произведения в глазах читателей обязательно должен отвечать этому назначению. Такая абсолютизация (дело обстоит гораздо сложнее) приводит к вульгаризации. Авторская мораль полностью укладывается в слова и действия положительного персонажа, и произведение в целом приобретает явно выраженный дидактический характер. С. Бондарчук резко отрицательно реагирует на такого рода художественную продукцию: «Фильм с заданной и оформленной специально для него авторской моралью, как бы она высоконравственна ни была, не действует. Зритель бежит от этой морали. Не-слишком ли часто мы вообще поучаем зрителя и должно ли искусство выполнять функции лектора или докладчика на морально-этические темы? Ведь готовая и трижды разжеванная мораль, даже чистая и честная, как слеза ребенка, не взбудоражит человека, не заставит мозг его напряженно работать, не оставит в душе его глубокий след уже потому хотя бы, что она готова. Тем-то и сильно искусство, что оно, всколыхнув человеческие мысли, чувства, заставляет его самого искать ответы на вопросы жизни». <sup>25</sup>

То, что один из наших выдающихся деятелей в сфере искусства кино сказал о зрителе, имеет самое живое, самое непосредственное отношение и к читателю художественной литературы.

Перейдем теперь к отрицательным персонажам. На первый взгляд может казаться, что они вообще не нужны. В самом деле, зачем к существующим в действительности людям, которым мы даем негативную характеристику, прибавлять еще отрицательные персонажи?

Но это не так.

Разительный пример — творчество Гоголя, где действуют почти сплошь отрицательные персонажи, ибо его позитивных образы (Костанжогло, Муразов) мы не принимаем.

Гоголь, отвечая на упреки: «А все бы, право, ну, что бы из одного человека выставить! Все плуты, да плуты!», — пишет: «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, личности в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо,

<sup>23</sup> Плеханов Г. В. Н. Г. Чернышевский. Введение.— Избр. философ. произв. в 5-ти т. М., 1956—1958, т. 4, с. 228.

<sup>24</sup> Габрилович Е. О кинематографе мысли и правды.— Лит. газ., 1960, 10 марта.

<sup>25</sup> Бондарчук С. Что зрителю нужно.— Лит. газ., 1964, 27 февр.

дествовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — смех <...> Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел <...> Во глубине холодного смеха могут отыскаться горячие искры вечной могучей любви». <sup>26</sup>

В этих словах есть диалектическое зерно. Гоголевские персонажи (как и персонажи любого литературного произведения) не существуют сами по себе. <sup>27</sup> Они живут только в творческом сознании читателя (зрителя). Сознание не воспринимает образы пассивно, но все время преодолевает их, создавая нечто положительное. Смеются по крайней мере два лица — я сам (читатель, зритель) и автор (в моем сознании). Когда же смеются тысячи, — великое художественное произведение выполняет великую социальную функцию. Это возможно потому, что отрицательное, воздействуя на сознание, рождает положительное.

Эту мысль отчетливо выразил Гоголь от имени Второго любителя искусств: «Разве все, до малейшей излучины души подлого и бесчестного человека не рисуют уже образ честного человека? Разве все это накопление низостей, отступлений от законов и справедливости, не дает уже ясно знать, чего требуют от нас закон, долг и справедливость?» <sup>28</sup>

Диалектическую природу творчества читателей-зрителей (отрицательное, воздействуя на сознание, рождает положительное) прекрасно понимал и Белинский: «Из-за этих чудовищных и безобразных лиц им видятся другие, благообразные лики; эта грязная действительность наводит их на созерцание идеальной действительности, и то, что есть, яснее представляет им то, что бы должно быть...», <sup>29</sup> «...из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся вам другие лица, прекрасные и человеческие <...> В комедии жизнь для того показывается нам такою, как она есть, чтоб навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть». <sup>30</sup>

«Мертвые души» и «Ревизор» на полке — «всё в себе». Но поскольку художественное произведение функционирует только в сознании читателя, то отрицательных образов — в известном смысле — нет. Произведение и его восприятие читателем надо брать в единстве. Прототипы гоголевских персонажей разгуливают на свободе. Однако громадный общественный резонанс творчества Гоголя, порожденные им ненависть, презрение, уничтожающий смех, стремление покончить со старым и начать новое, — все это немаловажный фактор общественного развития.

<sup>26</sup> Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии. — Полн. собр. соч., т. 5, с. 169, 170, 171.

<sup>27</sup> Реально существуют их прототипы.

<sup>28</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 5, с. 143.

<sup>29</sup> Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 5, с. 567.

<sup>30</sup> Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — Там же, с. 60—61.

В этом вопросе Салтыков-Щедрин занял отчетливо выраженную принципиальную позицию: «Да не подумает, однако ж, читатель, что мы требуем от писателя изображения людей идеальных, соединяющих в себе все возможные добродетели; нет, мы требуем от него совсем не людей идеальных, а требуем идеала. В „Ревизоре“, например, никто не покусится искать идеальных людей, тем не менее, однако ж, никто не станет отрицать и присутствие идеала в этой комедии. Зритель выходит из театра совсем не в том спокойном состоянии, в каком он туда пришел; мыслящая сила его возбуждена; обок с запечатлевшимися в его уме живыми образами возникает целый ряд вопросов, которые... служат исходным пунктом для умственной работы совершенно особой и самостоятельной». <sup>31</sup>

Значение творчества зрителя (читателя) отметил Добролюбов: «Часто сами персонажи комедии не имеют ясного, или и вовсе никакого, сознания о смысле своего положения и своей борьбы; но зато борьба весьма отчетливо и сознательно совершается в душе зрителя, который невольно возмущается против положения, порождающего такие факты». <sup>32</sup>

Не всегда читатель согласен с автором и в негативном отношении к действительности.

Гончаров оправдывает отрицательный образ Волохова, одного из персонажей романа «Обрыв», тем, что и Гоголя упрекали за то, что он выводил в своих произведениях только отрицательные образы. <sup>33</sup> Такое оправдание бьет мимо цели. Волохов — карикатура, извращающая образ революционера-разночинца. Подлинные Волоховы были другими. Этот образ дан в отрыве от действительности. Мы не принимаем «отрицания» Гончарова: Гончаров своим Волоховым отрицал то, что, с нашей точки зрения, отрицания не заслуживает.

Отрицательные образы Гоголя выхвачены из действительности, и наше отношение к ним совпадает с отношением автора.

Переходя к заключению, обратим внимание на рассуждение Чехова по поводу доктора Львова, персонажа его драмы «Иванов»: «Это тип честного, прямого, горячего, но узкого и прямолинейного человека. Про таких умные люди говорят: „Он глуп, но в нем есть честное чувство“. Все, что похоже на широту взгляда или на непосредственность чувства, чуждо Львову. Это идеализированный шаблон, ходячая тенденция. На каждое явление и лицо он смотрит сквозь тесную раму, обо всем судит предвзято. Кто кричит: „Дорогу честному труду!“, на того он молвит: кто же не кричит этого, тот подлец и кулак. Середины нет...» Читая „Рудина“, непременно спрашивает себя:

<sup>31</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Петербургские театры. — Собр. соч. в 20-ти т. М., 1963—1977, т. 5, с. 180.

<sup>32</sup> Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве. — Собр. соч., т. 6, с. 321.

<sup>33</sup> Гончаров Н. А. Лучшее поэзии, чем никогда. — Собр. соч., т. 8, с. 101—102.

„Подлец Рудин, или нет?“ Литература и сцена так воспитали его, что он ко всякому лицу в жизни и в литературе подступает с этим вопросом... Ему мало, что все люди грешны. Подавай ему святых и подлецов!»<sup>34</sup> «Нужен был взмах психологии огромного полета, чтоб в этой честнейшей сухой морали увидеть тупость, жалкую прямолинейность», — пишет Вл. И. Немирович-Данченко об изображении Чеховым этого персонажа.<sup>35</sup>

Так же прямолинейен в святости исполнения своего служебного долга полицейский надзиратель Жавер (В. Гюго. «Отверженные»). Чем он не положительный персонаж? Но вся его «по-жительность» есть не что иное, как «отрицательность».

Сопоставление Лида Волчанинова — Львов наводит на мысль о психологическом и бытовом открытии Чехова. Когда человек кичится своей добродетелью, своей высокой принципиальностью, когда он «подносит на блюдечке» свои достоинства, — нет подлинной человечности; гипертрофия положительного приобретает качество *отрицательное*. Несмотря на все свои «производительные» достижения (Лида Волчанинова — добросовестная учительница в земской школе, а Львов, не сомневаемся, — вполне добросовестный земский врач), не радость они приносят окружающим, в том числе самым близким людям, а огорчения.

Делить людей (как и персонажей) на положительных и отрицательных, не признавая никаких промежуточных ступеней, очень соблазнительно по своей ясности, простоте и удобству. Но мы хотели бы предостеречь читателя от такого поверхностного взгляда на людей и персонажей. Если не «взмах психологии огромного полета», то во всяком случае элементарная психологическая грамотность нам действительно нужна. Когда мы отрешимся от узости и ограниченности при решении этого вопроса, психология человека раскроется перед нами во всей противоречивости, сложности и глубине.

Да, мы делим окружающих нас людей, как и персонажей литературных произведений, на «положительных» и «отрицательных». Но эти определения должны нами пониматься как некая равнодействующая, как итог многих слагаемых, как нечто такое, к чему в *конечном счете* может быть сведен человеческий характер. Мы же часто склонны к примитивной характеристике людей (и литературных персонажей), не понимая, забывая, игнорируя то, чему нас учат произведения писателей-классиков, а именно: нет людей только «белых» или только «черных» — есть люди с психикой сложной и противоречивой, и окончательное суждение о них может быть произнесено только на основе учета многих моментов и после глубоких размышлений.

<sup>34</sup> Чехов А. П. Письмо к А. С. Суворину от 30 дек. 1888 г. — Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 271—272.

<sup>35</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Из режиссерского экземпляра «Иванова». — Театр, 1960, № 1, с. 151.

«Отрицательное» и «положительное» в характеристике Печорина: «Читая лермонтовский роман, мы негодуем, мы осуждаем Печорина: из-за него погибает Бэла, гибнет ее отец, крадет кони Азамат, совершает преступления Казбич, оскорблен благородный Максим Максимыч, навсегда покидает Тамань смелая девушка-контрабандистка; это он растоптал любовь бедной Мери, безжалостно застрелил Грушницкого. Но когда мы доходим до тех страниц, где Печорин с осуждением, с презрением говорит о себе, где он безутешно рыдает, навсегда потеряв любовь Веры, единственное, что связывало его с этой жизнью, — мы понимаем силу его отчаяния, и он предстает перед нами, как жертва, как человек глубоко несчастный, страдающий оттого, что он не знает счастья свободы и, рожденный, быть может, для цели великой, лишен всякого дела и ограничен миром своих страстей».<sup>36</sup>

Против односторонности в трактовке Шейлока, отрицательного персонажа «Венецианского купца» Шекспира, возражает известный польский актер Людвиг Сольский: «В моем понимании Шейлок был не только плохим, но и глубоко несчастным человеком. А между тем в театрах всего мира была принята определенная схема этого образа, которую я и намеревался сломать. Перечитывая много раз эту пьесу, я часто задумывался над новой трактовкой этого трагического образа. До сих пор все его рисовали почти всегда черной краской. Мне же хотелось показать таящиеся во мраке его души проблески человечности. Повторяю, Шейлок должен был быть не только плохим человеком, но и несчастным. Ведь он обладал не только злодейскими инстинктами, но и горячими человеческими чувствами. А если это так, думал я, то страдают из-за него не только другие, он и сам также страдает».<sup>37</sup>

«Ни о чем не судят так поверхностно, как о характере человека, — пишет Лихтенберг, — а ведь нигде так не требуется осмотрительность, как именно в этом. Ни в одном деле не оценивают *целого* менее, чем здесь, а ведь именно в этом и заключается суть характера. Я всегда замечал, что так называемые *плохие* люди выигрывают, когда их лучше узнаешь, а хорошие *проигрывают*».<sup>38</sup>

Никто не откажется, например, вслед за Белинским («Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова») признать Максима Максимыча положительным персонажем. У него «нежное сердце», он «простой, добрый» человек, его натура «глубока и богата», он «честен и благороден», «так интересен, так прекрасен». И в то же время Максим Максимыч «груб в своих манерах»,

<sup>36</sup> Александров И. Знаясь Кавказом... — Правда, 1967, 19 марта. Вспомогательная истинность. Печорин потерял Веру, но ее любовь сохранил; по ее совету, она пошла за ним, но не утасла.

<sup>37</sup> Сольский Л. Воспоминания. М., 1961, с. 483—484.

<sup>38</sup> Лихтенберг Г. К. Афоризмы. М., 1964, с. 97.

«грубый солдат», оброс «корою зачерствелости от трудной и скудной жизни».

Все зависит от того, что мы любим и ценим в человеке, что — среди ряда положительных и отрицательных черт характера персонажа, свойств его личности — является основным, ведущим, решающим, определяющим его поведение, какова — прогрессивная или регрессивная — тенденция развития образа.

Иной, если в жизни встретит Максима Максимыча, на него и внимания не обратит. А мы, признаться, от души готовы повторить слова Белинского: «И дай бог вам побольше встретить, на пути вашей жизни, *Максимов Максимычей!*..» Этот образ, как и всякое подлинное художественное создание, состоит из противоречий, из ряда положительных и отрицательных черт, что отнюдь не исключает итоговой положительной характеристики.

Сюда же отнесем Афанасия Ивановича, Пульхерию Ивановну (Н. В. Гоголь. «Старосветские помещики»). Что мы видим? Ясно выраженную ограниченность интеллекта и в то же время какое излучение сердечного тепла! Безусловно положительными персонажами их назвать нельзя. Еще меньше оснований их назвать персонажами отрицательными. К такого рода образам может быть отнесен Стива Облонский (Л. Толстой. «Анна Каренина»). У этого барина, аристократа, бонвивана, довольно-таки легкомысленного человека, во многих отношениях сына своей среды, есть ряд положительных черт. Он приветлив, доброжелателен, имеет ровный, мягкий, обходительный характер; ему нельзя отказать в своеобразном демократизме.<sup>39</sup> Даже внешне он привлекателен и располагает к себе. Куда его отнести? К положительным персонажам? К отрицательным?

Треплев дает психологическую характеристику своей матери — Ирины Николаевны Аркадиной.

Ее начало: «Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за большим ухаживает, как ангел».<sup>40</sup>

Мы ему верим, к тому же вспоминаем слова Треплева, сказанные позднее Аркадиной: «У тебя золотые руки. Помню, очень давно, когда ты еще служила на казенной сцене, — я тогда был маленьким, — у нас во дворе была драка, сильно побили жилищу-прачку. Помнишь? Ее подняли без чувств... ты все ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте её детей...»<sup>41</sup>

Как тут не воскликнуть: «Положительный персонаж!»

Затем идет продолжение характеристики: «...но попробуй

<sup>39</sup> «Степан Аркадьевич был на „ты“ почти со всеми своими знакомыми.. так что очень многие из бывших с ним на „ты“ находились на двух крайних пунктах общественной лестницы и очень бы удивились, узнав, что имеют через Облонского что-нибудь общее» (ч. 1, гл. 5).

<sup>40</sup> Чехов А. П. Чайка, д. 1. — Полн. собр. соч. и писем, т. 11, с. 146.

<sup>41</sup> Там же, д. III, с. 173.

похвалить при ней Дузе! Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенной игрой...»

Наше твердое суждение о «положительности» данного персонажа начинает терять свою категоричность.

Окончание характеристики: «Затем, она суеверна, боится трех свечей, тринадцатого числа. Она скупа. У нее в Одессе в банке семьдесят тысяч — это я знаю на верное. А попроси у нее взаймы, она станет плакать».

Наши колебания дают решительный крен в сторону отрицательного. Мы уже готовы забыть все положительное и воскликнуть: «Отрицательный персонаж!»

Но забыть *нельзя*, и полученные данные мы обязаны свести к единству. Они приводят к «психологическому курьезу», по определению Треплева. «Курьезность» персонажа состоит в том, что эти положительно-отрицательные противоречия отлично уживаются между собой, образуя *цельный* характер. «Цельность» характера — в его единстве, в «уживании» тех противоречий, о которых только что шла речь.

Перечень можно продолжить: Егор Булычов.

«Я не понимаю до сих пор — положительный он или отрицательный образ?», — говорит Б. Щукин.

На вопрос: «Относительно образа Булычова — положительный он или отрицательный, вы говорили с Алексеем Максимовичем?» Щукин отвечает: «Алексей Максимович считает его положительно-отрицательным. У Булычова много положительных черт — смелость оценки, правдивость, которые подчеркивают отрицательные — хамство, цинизм».<sup>42</sup>

Подхватив суждение Горького, скажем: Егор Булычов — один из многих «положительно-отрицательных» персонажей, созданных классиками русской и мировой художественной литературы.

Протасов, герой пьесы Горького «Дети солнца», обладает рядом высших качеств; их можно только пожелать каждому ученому. Какая способность к углублению в науку! Какая самостоятельность в служении ей! Но в то же самое время какая оторванность от народа, от его нужд, от реальной действительности! Велод за Лансом (В. Шекспир. «Два веронца», д. III, з. 1) скажем: «Недостатки следуют по пятам за его достоинствами». Вернее иначе: недостатки Протасова являются *следствием* его достоинств. Преданность науке привела его к оторванности от действительности. Суждение о «положительности» данного персонажа требует существенной поправки.

Любителям идеальных образов, не прощающим людям решительно ничего, ни одного пятнышка, следует обратить вни-

<sup>42</sup> Щукин Б. Работа над Булычовым (из беседы в Клубе театральных работников 19 марта 1933 г.). — В кн. Егор Булычов и другие. Материалы и исследования. М., 1947, с. 82.

манье на сопоставление: Соня и Наташа Ростова. По всем данным Соня очень близка к идеальному образу. Разве с ней могло бы произойти то, что случилось с Наташей? Чувственное увлечение Анатодем Курагиным едва не погубило героиню романа.<sup>43</sup> А ведь сердце-то читателя отдано Наташе!..

Любим Торцов (А. Н. Островский. «Бедность не порок») и Федя Протасов (Л. Толстой. «Живой труп»). Оба персонажа в некоторых отношениях далеко не отвечают нашему представлению о «добропорядочном» человеке. Но все же они во сто крат выше тех, кто со стороны общества удостоился самой лучшей аттестации.

Сравните: Виктор Каренин. Как он респектабелен, как он добродетелен, непогрешим, безупречен во всех своих проявлениях... Но ведь душою мы не с ним, а с «беспутным» Феей Протасовым!

Опять дилемма: эти образы положительные или отрицательные? И тот, кто задает такой вопрос, ожидая найти ответ, исключаящий противоречие, рискует наткнуться на ту же дилемму.

Булычов. Так — ты кто же: глупый или плут?..

Трубач. Да нет, я не дурак...

Булычов. Стало быть — жулик?

Трубач. Да и не жулик... Сами знаете: без обмана — не проживешь.<sup>44</sup>

Хитгинс. ...Дулиттл, вы честный человек или вы мошенник?

Дулиттл (кратко). И того и другого понемножку, Генри. Как все мы: и того и другого понемножку.<sup>45</sup>

Предстал перед судом бедный Макар (В. Короленко. «Сон Макара»). Должен он старому Тойону дать отчет о своей жизни, о том, что он на своем веку сделал хорошего и плохого. А у Тойона большие весы. «Одна чашка была золотая и маленькая» для добрых дел, а «другая — деревянная, громадных размеров» для грехов. Когда «кинули на золотую чашку Макаровы жерди, и его дрова, и его пахоту, и всю его работу», «золотая чашка весов опустилась, а деревянная поднялась высоко, высоко, и ее нельзя было достать руками...» Тяжела была работа Макара!

Но было у Макара и много грехов. Шутка ли: двадцать одна тысяча девятьсот тридцать три обмана и четыреста бутылок выпитой водки. Оказалось, Макар — обманщик и пьяница. Увидел он тогда, «что деревянная чашка весов перетягивает золотую, и что она опускается уже в яму...» Плохо дело, и стал Макар оправдываться, изливаться перед Тойоном свои обиды и горести. «Да, его гоняли всю жизнь! Гоняли старосты и старшины, заседатели и исправники, требуя подати; гоняли попы, требуя ругу;

гоняли пужда и голод; гоняли морозы и жары, дожди и засухи; гоняла промерзшая земля и злая тайга!..» Раздавались горькие жалобы, не было конца его излияниям, и в них раскрылась вся нищенская, скудная жизнь Макара от первого дня до последнего, — жизнь, полная одиночества, нужды, лишений, отчаяния. И по мере того как продолжал говорить Макар, «каждое его гневное слово падало на золотую чашку, как свинцовая гиря...» Все дальше и дальше шел рассказ, все новые и новые стороны тяжелой жизни Макара раскрывались перед Тойоном, «а весы все колыхались и деревянная чашка подымалась все выше и выше!»

Весы старого Тойона, несомненно, обладали особым качеством — умением диалектически подойти к оценке хорошего и плохого в личности и в жизни Макара. Они принимали во внимание не только его «субъективное», но и «объективное» и из соотношения того и другого выводили свое заключение.

Предстал перед судом богатый Никола Нерли.<sup>46</sup> «Архангел держал в руках весы и нагружал чаши». И эти весы архангела, вне сомнения, обладали тем же диалектическим качеством. «Добрые дела» банкира — собор, на постройку которого он внес не меньше третьей доли, больница, которую он целиком построил на свои деньги, — были поставлены на чашу весов. «Но чаша отнюдь не опустилась». Взвешивание продолжалось. «Архангел положил кафедру и кропильницу поверх больницы, но чаша и тут не двинулась». «И пресвятой Михаил взял черные хлебы, которые богач бросил накануне беднякам. Он положил их на чашу добрых дел, которая сразу опустилась, меж тем как вторая стала подниматься, пока обе чаши не оказались на одном уровне. Коромысло не клонилось больше ни вправо, ни влево, а стрелка показывала полное равновесие грузов».

Куда этому богачу со всеми его добрыми делами до бедного Макара со всеми его грехами! Так последуем же примеру этих замечательных весов, наберемся от них диалектической мудрости, когда и нам придется решать вопрос о конечном соотношении «положительного» и «отрицательного» в оценке того или иного персонажа, а также тех людей, с которыми мы имеем непосредственное или отдаленное соприкосновение!

Мировая художественная литература не знает большего таланта, чем Ричард, герцог Глостер, потом король Ричард III. Но так сложно восприятие этого образа, как ошибочна была бы упрощенная характеристика этого — в своем роде — замечательного человека.

Вот что пишет о нем М. Минков, один из болгарских исследователей творчества Шекспира: «Самый значительный интерес в анализе представляет то, что автору удалось придать фигуре героя величие и очарование, в результате чего мы чувствуем необъясни-

<sup>43</sup> Фрэнсис А. Колодезь святой Клары. IV. Черные хлебы. — Собр. соч. в 3-х т. М., 1957—1960, т. 3, с. 397—400.

<sup>43</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 2, ч. 5, гл. 9—22. — Полн. собр. соч., т. 10, с. 324—372.

<sup>44</sup> Горький М. Егор Булычов и другие, конец д. II. — Собр. соч., т. 18, с. 113—114.

<sup>45</sup> Шоу Б. Пигмалион, д. V — Избр. произв., в 2-х т. М., 1956, т. 2, с. 254



мую симпатию по отношению к Ричарду, несмотря на его жестокость, вероломство и бесчестие. Этому способствует, прежде всего, его демоническая энергия и сила воли, особенно ярко показанные в сцене, когда он настолько подавляет несчастную Анну, что та соглашается стать его женой, хотя ненавидит его, имея на то все основания (В. Шекспир. «Ричард III», д. I, сц. 2.— А. Л.). Кроме того, здесь играет свою роль его холодная ирония, которая опять-таки возвышает его над остальными интеллектуально. И даже удовольствие, с которым он приступает к выполнению своих планов, так же как и наслаждение, испытываемое им при достижении успеха, несут в себе что-то привлекательное. Невольно начинаешь думать, что человек, столь жизнеспособный и полный уверенности в себе, имеет право на успех и что его жертвы — существа слабые и неинтересные в большинстве своем — вполне заслуживают того, что выпадает на их долю; невольно кажется, что в сущности, они не лучше, чем он, что единственное их отличие состоит в том, что у них нет той жизненной силы, которая движет поступками Ричарда. В конце, когда герой уже достиг своей цели, когда все его преступления остаются позади и наступает час расплаты, он встречает возмездие с таким мужеством и решимостью, что наше восхищение им не знает предела, и мы действительно... чувствуем к нему сострадание, вновь вдохновляемся замечательным проявлением свойственной человеку силы духа, которая может поспорить с самой судьбой и никогда не отступит перед ней». <sup>47</sup>

Примитивизму в подходе к психологии человека нет места там, где перед нами великое искусство.

Исполнителю отрицательной роли Чаплин говорят: «Мне не надо обычного в кино изображения „злодея“. Постарайтесь хорошенько понять, что вы представляете собой парня, который, в сущности, недурной человек, но который абсолютно лишен каких-либо моральных правил. Не принимайте нарочито отталкивающего облика...» <sup>48</sup>

Наличие отрицательного в человеке не настроит нас на пессимистический лад (а наличие положительного — на излишне оптимистический), если мы проникнемся мудрой сентенцией Шекспира, выраженной устами Первого дворянина: «Ткань человеческой жизни сплетена из двух родов пряжи — хорошей и дурной. Наши добродетели преисполнили бы нас гордыней, если бы их не бичевали наши грехи; а наши пороки ввергли бы нас в отчаяние, если бы их не искупали наши достоинства». <sup>49</sup>

Все дело в соотношении того и другого, в целенаправленности человека. И тут на память приходит Василий Теркин:

<sup>47</sup> Минков М. Проблема трагического в творчестве Шекспира и его современников. — В кн.: Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564—1964. Исследования и материалы. М., 1964, с. 137—138.

<sup>48</sup> Цит. по кн.: Кукаркин А. Чарли Чаплин. М., 1960, с. 70—71.

<sup>49</sup> Шекспир В. Конец — делу венец, д. IV, сц. 3.— Полн. собр. соч. в 8-ми т. М., 1957—1960, т. 5, с. 555.

Он идет, святой и грешный,  
Русский чудо-человек. <sup>50</sup>

Это «сплетение двух родов пряжи» не помешало Василию Теркину завоевать всеобщую любовь, покорить все сердца, стать настоящим народным героем.

Особо следует остановиться на том моменте, когда отрицательный персонаж волею автора без должных оснований превращается в персонажа положительного.

Финал комедии А. Н. Островского «Бедность не порок». Только что Гордей Карпыч Торцов сказал Любиму Карпычу: «...ты мне враг на всю жизнь». А вскоре: «...теперь я стал другой человек».

Чернышевский эту метаморфозу встретил с явным недоверием: «По обыкновенному порядку вещей вмешательство, даже одно появление Любима, который так жестоко уязвил гордость Гордея, осрамив его перед всеми и расстроив свадьбу, должно было бы безвозвратно испортить дело; но у г. Островского выходит не так: выслушав монолог брата, Гордей „утирает слезу“ и говорит ему: „Ну, брат, спасибо, что на ум наставил!“, и благословляет Митю и Любовь Гордеевну (как это правдоподобно!)». <sup>51</sup>

Добролюбов признал допустимость этой ситуации, оставаясь, по существу, на той же позиции: «...их дело выиграно, хотя Гордей Карпыч, разумеется, и не надолго останется великодушным и будет после каяться и попрекать их своим решением...» <sup>52</sup>

Лучше всего — при решении вопроса об оправданности (или неоправданности) рассматриваемой «спиралевидности» — исходить из положения Монтескье: «Мы допускаем, чтобы злодей стал привлекательным лишь в том случае, если предпосылки такого превращения имеются в его характере...» <sup>53</sup> В характере Гордея Карпыча предпосылок для такого превращения нет, и скептицизм наших великих критиков вполне уместен.

Каждый человек не только отдельная личность, индивидуум и, следовательно, представляет собой «особый, замкнутый в самом себе мир»; каждый человек в то же время часть коллектива, общества, развивающегося на основе определенных закономерностей. От удачного или неудачного воплощения этого положения, от верного или неверного решения задачи — дать персонаж и окружающую среду в единстве, т. е. со всею естественной сложностью и противоречивостью их взаимоотношений, зависит проблема создания положительных и отрицательных образов, а также характер и степень их идейного и эмоционального воздействия на читателей.

<sup>50</sup> Твардовский А. Т. Василий Теркин. От автора.— Собр. соч. в 3-ти т. М., 1960, т. 2, с. 297.

<sup>51</sup> Чернышевский Н. Г. Бедность не порок А. Островского.— Полн. собр. соч. в 3-х т. т. 2, с. 239.

<sup>52</sup> Добролюбов Н. А. Темное царство, гл. IV.— Собр. соч., т. 5, с. 96.

<sup>53</sup> Монтескье Ш. Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства. Избр. произв. М., 1955, с. 757.

Нельзя закрывать глаза на то, что мировая художественная литература богаче персонажами отрицательными. Они *реальны* и составляют золотой фонд наследия прошлого. Полноценных в художественном отношении персонажей положительных меньше; значительная их часть *идеальна* — свидетельствует об идеалах автора; они даны в отрыве от действительности.

«Разлад разладу рознь, — писал по поводу вопроса о разладе между мечтой и действительностью Писарев. — Моя мечта может обгонять естественный ход событий; или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может прийти... Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно».<sup>54</sup>

Эти слова для нас значительны еще и потому, что их цитирует В. И. Ленин.<sup>55</sup>

Если в литературном произведении нет естественного хода событий и читатель не видит соприкосновения между мечтой и жизнью, образ положительный-реальный (по замыслу автора) превращается в образ положительный-идеальный. Здесь черта, которую переходить нельзя. В этой связи полезно снова напомнить замечание Энгельса, которое он высказал в письме к Минне Каутской по поводу ее романа «Старые и новые»: «Однако, чтобы быть беспристрастным, я должен кое о чем и поспорить, и тут надо сказать об Арнольде. В самом деле, он слишком безупречен, а если он, в конце концов, и погибает при горном обвале, то примирить это с поэтической справедливостью можно, разве лишь сказав: он был слишком хорош для этого мира. Но автору никогда не следует восторгаться своим собственным героем, а мне кажется, что здесь Вы отчасти поддались этой слабости. Эльза еще сохраняет известные индивидуальные черты, хотя тоже несколько идеализирована, но в Арнольде личность еще больше растворяется в принципе».<sup>56</sup> Итак, персонаж должен соответствовать «этому миру». Чрезмерная идеализация, когда герой «слишком безупречен», вызывает отрицательную реакцию читателя, поскольку превращает образ в чистую абстракцию.

Эти вопросы связаны с проблемой тенденциозности художественных произведений. «Тенденция и искусство, — пишет Станиславский, — несовместимы, одно исключает другое. Лишь к искусству подходят с тенденциозными, утилитарными или другими нехудожественными помыслами — оно вянет, как цветок в руке Зибеля».<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Писарев Д. И. Промахи незрелой мысли. — Соч. в 4-х т. М., 1955—1956, т. 3, с. 147, 149.

<sup>55</sup> См.: Ленин В. И. Что делать? — Полн. собр. соч., т. 6, с. 172.

<sup>56</sup> Энгельс Ф. Письмо к Минне Каутской, 26 ноября 1885 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 333.

<sup>57</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961, т. 1, с. 251.

Известно также, что нетенденциозных произведений не существует.

«Литература не может не быть служительницей того или другого направления идей: это назначение, лежащее в ее натуре, — назначение, от которого она не в силах отказаться, если бы и хотела отказаться».<sup>58</sup> Слова Чернышевского должны быть вписаны золотыми буквами в историю материалистической эстетики. Тенденция есть в выборе явления, она проявляется в характере сопоставления одного явления с другим, в изображении внутреннего мира персонажа, в соответствии (несоответствии) отражения закономерностям социальной действительности и психики людей, в развитии и завершении сюжета, в связи между случайностью и необходимостью, в отборе «мелочей» и т. д.

В вышеупомянутом письме к Минне Каутской Энгельс писал: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство „Коварства и любви“ Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны». Получается как будто противоречие, но это противоречие только кажущееся. «Но я думаю, — продолжает Энгельс, — что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносит читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов».

Вне сомнения, *такую* тенденцию предпочитал Добролюбов, когда писал: «Художественное произведение может быть выражением известной идеи, не потому, что автор задался этой идеей при его создании, а потому, что автора его поразили такие факты действительности, из которых эта идея вытекает *сама собою*».<sup>59</sup>

Слову «тенденциозность» придают различное значение. О тенденциозности «в высшем смысле» мы говорим тогда, когда речь идет о спонтанности, о придании образу «инобытия», об отражении действительности со всеми особенностями диалектического развития.

Тенденция развития действительности, показанной автором в литературном произведении, должна находиться в соответствии с тенденцией развития реальной действительности. Когда такое соответствие *есть* (как, например, в романе Горького «Мать»), — «субъективность» писателя (его мировоззрение, его классовое лицо, его участие в идейной борьбе своего времени), выразившаяся в изображении положительных и отрицательных персонажей, ве-

<sup>58</sup> Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. Статья девятая и последняя. — Полн. собр. соч., т. 3, с. 301.

<sup>59</sup> Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве. — Собр. соч., т. 6, с. 317 (курсив мой. — А. Л.).

ликолепно сочетается с объективностью его художественного творчества. Все дело, следовательно, в том, чтобы писатель глубоко осознал тенденцию исторического развития эпохи и сумел эту тенденцию глубоко и верно *отразить*. Именно тогда (еще раз укажем на творчество Горького) противоречивые понятия — «субъективность» писателя и объективность его художественного метода — сближаются; «субъективное» писателя, не переставая быть субъективным, в то же самое время приобретает объективное содержание, смысл и значение.

Искусство (как и познание человека вообще) стремится дать верное и глубокое отражение действительности со всеми ее противоречиями, и тенденция писателя должна совпадать с этой задачей.

В этом, полагаем, сокровенный смысл эпиграммы Маршака:

Над страницами романа  
Не задумался Толстой:  
Кто тут — Вронский или Анна  
Положительный герой? <sup>60</sup>

Проблема создания положительных и отрицательных образов — проблема не изолированная. Она составляет лишь *часть* общей проблемы, которую мы только что определили; она тесно с ней связана и ей подчинена.

## СТРУКТУРА ОБРАЗА

Остановимся несколько подробнее на анализе структуры образа и выясним, какие элементы придают ему художественную полноценность.

Для того, чтобы образ в нашем представлении стал «инобытием» действительности, он должен удовлетворять определенным требованиям.

1. Критерий **единичного** позволяет читателю воспринимать данный образ (персонаж) как определенное *живое* лицо со всеми его *индивидуальными* отличиями, признаками, приметами (вплоть до интонаций голоса, своеобразия черт лица, деталей туалета и т. д.). В статье «Горе от ума» Белинский с высокой похвалой отзывается о такой индивидуализации персонажей, когда они «изобразились во всей полноте своей и целости, со всеми родовыми приметами, от цвета волос до родимого пятнышка на лице, от звука голоса до покроя платья».<sup>1</sup> Четкость индивидуализации оценил Белинский в персонажах Гоголя: «Не удивляйтесь ли вы и тому... почему вы сами не могли выдумать этих же самых лиц, так обыкновенных, так знакомых вам, так часто виденных вами... Потом не знакомитесь ли вы с каждым персонажем его повести так коротко, как будто вы его давно знали, долго жили с ним вместе?»<sup>2</sup>

2. Критерий **особенного** помогает воспринимать данный исторический момент во всей его специфичности, проследить его влияние на личную, семейную и общественную жизнь человека, в персонаже видеть представителя определенного *класса*, органически связанного со своей социальной средой, ее бытом, запросами, интересами, устремлениями и т. д. «В Вашем „Зиккингене“, — пишет Энгельс Лассалю, — взята совершенно правильная установка: главные действующие лица являются действительно

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 3, с. 464.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя. — Там же, т. 1, с. 288—289.

представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени...»<sup>3</sup>

Белинский говорит не только о том, что Гоголь сумел изобразить людей «так обыкновенных, так знакомых вам, так часто виденных вами», но ему удалось, — и это составляет уже осуществление критерия особенного, — «окружить их этими самыми обстоятельствами, так повседневными, так общими, так наскучившими вам в жизни действительной...»<sup>4</sup>

Хотя каждый человек представляет собою «особый, замкнутый в самом себе мир», «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». <sup>5</sup> Обстоятельства так или иначе на него всегда воздействуют (и он, разумеется, являясь участником тех или иных событий, в свою очередь воздействует на обстоятельства).

3. Критерий **всеобщего**. Под «всеобщим» мы понимаем такие черты характера человека, его интеллекта, которые встречаются вообще у людей, т. е. вне зависимости — в известном смысле — от пола, возраста, социального положения, эпохи.

В письме к Минне Каутской Энгельс, отмечая четкость индивидуализации персонажей, пишет, что в ее романе «каждое лицо — тип»; <sup>6</sup> в письме к Маргарет Гаркнесс он говорит о реализме, который «предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах». <sup>7</sup>

Наличие «типичного характера» (или типичных черт характера) отвечает критерию всеобщего.

Все изложенное выше является применением к художественному образу формулы Энгельса: «Единичность, особенность, всеобщность — вот те три определения, в которых движется все „Учение о понятии“». <sup>8</sup>

### «Единичное»

Флобер говорил Мопассану: «Когда вы проходите мимо бакалейщика, сидящего у своей двери, мимо консьержа, который курит трубку, или мимо стоянки фиакров, обрисуйте мне этого бакалейщика и этого консьержа, их позу, весь их физический облик, а в нем передайте всю их духовную природу, чтобы я не смешал их ни с каким другим бакалейщиком, ни с каким другим

<sup>3</sup> Энгельс Ф. Письмо к Фердинанду Лассалю, 18 мая 1859 г. — Маркс К., Энгельс Ф. — Соч., т. 29, с. 492.

<sup>4</sup> Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя. — Полн. собр. соч., т. 1, с. 289.

<sup>5</sup> Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

<sup>6</sup> Энгельс Ф. Письмо к Минне Каутской, 26 ноября 1885 г. (о романе М. Каутской «Старые и новые»). — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 333.

<sup>7</sup> Энгельс Ф. Письмо к Маргарет Гаркнесс, начало апреля 1888 г. — Там же, т. 37, с. 35.

<sup>8</sup> Энгельс Ф. Диалектика природы. — Там же, т. 20, с. 540.

консьержем, и покажите мне, одним-единственным словом, чем эта извозчицья лошадь отличается от пятидесяти других, которые бегут за ней или впереди нее». <sup>9</sup>

То же И. Бунин — В. Катаеву: «Если у вас в данное время нет никакой темы, идеи, то пишите просто обо всем, что увидите. Бежит собака с высунутым языком, — сказал он, посмотрев в окно, — опишите собаку. Одно, два четырехстишия. Но точно, достоверно, чтобы собака была именно эта, а не какая-нибудь другая». <sup>10</sup> « — Перед нами ночь. Как вы опишете ее в нескольких словах, но так, чтобы она была именно эта, не какая-нибудь другая ночь?» <sup>11</sup>

Горький: «Писатель должен смотреть на своих героев именно как на живых людей, а живыми они у него окажутся, когда он в любом из них найдет, отметит и подчеркнет характерную, оригинальную особенность речи, жеста, фигуры, лица, улыбки, игры глаз и т. д... Людей совершенно одинаковых — нет, в каждом имеется нечто свое — и внешнее и внутреннее». <sup>12</sup>

«Иногда одна яркая деталь, — пишет Шалапин, — рисует целую фигуру. В тысячной толпе можно иногда узнать человека только по одному тому, как у него сидит на затылке шляпа и как он стоит. Это — Иван Григорьевич! У вас нет никаких в этом сомнений. Одна деталь выделила его из тысячи людей. Я убежден, что если бы сто человек для опыта просовывали в дверь руку, то одна какая-нибудь рука была бы сразу узнаваема всеми, и наблюдатели воскликнули бы хором: — Николай Петрович, Николай Петрович! Его рука». <sup>13</sup>

По одному только рукопожатию можно было сразу и безошибочно узнать Рассудину: она пожимала руки «крепко и порывисто, будто дергала». <sup>14</sup> Сюда мы относим то, что называют характерностью. «Характерность — ряд привычек, пожалуй, чисто внешних, присущих только данному лицу, — пишет Е. Д. Турчанинова. — Например, у одного скверная привычка в задумчивости почесывать затылок, у другого — тереть нос, у третьего — кривить губы или по-особому прищурить глаз, или манера размахивать руками, как-то особенно ставить ноги и т. д., но несомненно, что характерность лежит все-таки в характере и идет от него». <sup>15</sup>

<sup>9</sup> Мопассан Ги де. Пьер и Жан. О романе. — Полн. собр. соч. в 12-ти т. М., 1958, т. 8, с. 18.

<sup>10</sup> Катаев В. Трава забвенья. — Собр. соч. в 9-ти т. М., 1968—1972, т. 9, с. 268.

<sup>11</sup> Там же, с. 295—296.

<sup>12</sup> Горький М. Письма начинающим литераторам. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 25, с. 117—118.

<sup>13</sup> Шалапин Ф. И. Маска и душа. — В кн.: Ф. И. Шалапин, т. 1. М., 1957, с. 293.

<sup>14</sup> Чехов А. П. Три года, гл. VII; см. также начало гл. XIV. — Полн. собр. соч. в 20-ти т. М., 1944—1951, т. 8, с. 422, 454.

<sup>15</sup> Турчанинова Е. Д. Классика на советской сцене. — В кн.: Евдокия Дмитриевна Турчанинова. М., 1959, с. 48.

По характерному признаку, по одному из элементов «единичного» Аксинья могла узнать любимого: «Она жадно вдыхала исходящий от него смешанный запах терпкого мужского пота и табака, такой знакомый и родной запах, свойственный лишь одному ему. Только по запаху она с завязанными глазами могла бы отличить своего Григория от тысячи мужчин...»<sup>16</sup>

Каким путем автор создает «единичное»?

Начнем с характеристики внешней, которая в какой-то степени связана с характерностью внутренней.

Вспоминаются:

Вот мой Онегин на свободе;  
Острижен по последней моде;  
Как dandy лондонский одет;  
И наконец увидел свет.  
Он по-французски совершенно  
Мог изъясняться и писал;  
Легко мазурку танцевал,  
И кланялся непринужденно...;

Всегда восторженная речь  
И кудри черные до плеч (*Ленского*);

Глаза как небо голубые,  
Улыбка, локоны льняные (*Ольги*);

*Манилов*, черты лица которого «были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару;

*Собакевич*, его ступни, которыми «ступал он и вкривь, и вкось и наступал беспрепятственно на чужие ноги», его неповоротливая шея, «и, в силу такого неповорота, редко глядел [он] на того, с кем говорил, но всегда или на угол печки, или на дверь»;

*Нездоров*, его бакенбарды, иногда после какой-нибудь истории довольно жидкие, но вскоре великолепно отраставшие вновь;

*Князь Угятин* — «*Последыш*»:

Нос клювом, как у ястреба,  
Усы седые, длинные  
И — разные глаза:  
Один здоровый — светится,  
А левый — мутный, пасмурный,  
Как оловянный грош!

*Обломов*, во всем лице которого «тепился ровный свет беспечности», его «матовый, чересчур белый цвет шеи, маленькие пухлые руки, мягкие плечи», грациозная лень его движений, его халат, правда, утративший свою первоначальную свежесть и местами заменивший свой первобытный, естественный лоск другим благоприобретенным, но все еще сохранивший яркость восточной краски и прочность ткани, туфли «длинные, мягкие и широкие»;

<sup>16</sup> Шолохов М. Тихий Дон, кн. 4, ч. VIII, гл. 8. — Собр. соч. в 9-ти т. М., 1965—1969, т. 5, с. 381

полное, выхолощенное тело *Стивы Облонского*, его длинные кудрявые бакенбарды; «в его красивой, светлой наружности, блестящих глазах, черных бровях, волосах, белизне и румянце лица было что-то физически действовавшее дружелюбно и весело на людей, встречавшихся с ним»; его радостная улыбка, вызванная «хорошим пищеварением»;

густые ресницы *Анны Карениной*, ее привычка чрезвычайно прямо держаться, решительный легкий шаг, энергичное пожатие, выющиеся волосы;

хрящи ушей *Каренина*, подпиравшие поля круглой шляпы, его тонкий голос, манера соединять руки и трещать пальцами, когда ему нужно было успокоить себя;

«немного косящие черные глаза» *Катюши Масловой*, «черные, как мокрая смородина»;

*Федор Павлович Карамазов*, его «физиономия древнего римского патриция времен упадка», «длинные и мясистые мешочки под маленькими его глазами, вечно наглыми, подозрительными и насмешливыми», «множество глубоких морщинок на его маленьком, но жирненьком личике», к острому подбородку которого подвешивался «большой кадык, мясистый и продолговатый, как кошелек», его «плотоядный, длинный рот, с пухлыми губами, из-под которых виднелись маленькие обломки черных, почти истлевших зубов»;

«скопческое, сухое лицо» *Смердякова*, «что-то высокомерное» в его взгляде, «ужасная какая-то брезгливость» во время еды, падающая болезнь, «лакейский тенор», его «зачесанные гребешком височки со взбитым маленьким хохолком», его «засморканный платок»;

*Илья Артамонов*, «мужчина могучий, с большою, колечками, бородой, сильно тронутой проседью, в плотной шапке черноватых, по-цыгански курчавых волос, носище крупный, из-под бугристых, густых бровей дерзко смотрят серые, с голубинкой, глаза», «голос Артамонова был густ и груб, говорил он, точно в большой барабан бил»; «шагал вдоль улицы твердо, как по своей земле».

Свод данных о «единичном» персонажей Шекспира читатель найдет в статье Ю. Семенова «Внешний облик героев Шекспира».<sup>17</sup>

### «Особенное»

На основании критерия «особенного» А. В. Сухово-Кобылин классифицировал персонажей «Дела».

I. «Начальства» (Весьма важное лицо. Важное лицо).

II. «Силы» (Варравин, Тарелкин, Живец).

III. «Подчиненности» (Чибисов, Ибисов, Шило, Герц, Шери, Шмерц, Омега).

IV. «Ничтожества, или частные лица» (Муромский, Атуева, Лидочка, Нелькин, Разуваев).

<sup>17</sup> Шенепаровский сборник. М., 1947, с. 243—260.

V. «Не лицо» (Тишка).

Классификацию на той же основе, но несколько иначе, дал А. Цейтлин по отношению к системе образов «Горя от ума».

Грибоедов «выделяет в ней представителей старой придворной знати (Хлестова), бюрократизирующего дворянства (Фамусов), военной касты (Скалозуб), поместного дворянства (Горичи и др.), мелкого „безродного“ дворянства (Молчалин), барской дворянни и т. д.»<sup>18</sup>

«Особенное» в прошлом, в настоящем и в перспективе.

Ф у р и а ч е в. ...Господи! давно ли, кажется, давно ли! давно ли я босиком, в одной рубашонке, к отческому дому гусей загонял! давно ли в земском суде, в качестве писца, для старших в кабаке за водкой бегал, и за все сии труды не благодарности, а единственно колотушки в награду получал! И как еще колотили-то! Еще хоть бы с рассуждением, туда, где помягче, а то просто куда рука упадет — как еще жив остался! И вот теперь даже подумать об этом как-то странно! Кожа на ногах сделалась тонкая, тело белое, мягкое, неженное... и говорят еще, зачем тебе деньги? Как зачем? Вот я еще немножко здесь позаимствуюсь, потом перееду в Петербург, пушусь в откупа, а там кто знает, какую роль провиденье назначило мне играть? Вот намердись Василий Иванович из Петербурга пишет, что у них на днях чуть-чуть откупщика министром не сделали... <...> Ну а что, если и я?.. <...> Ведь достиг же я статского советника, происходя черт знает из какого звания... даже сказать постыдно! А все деньги! <...><sup>19</sup>

### «Всеобщее»

По Данте, например, три зверя — рысь (пантера), лев и волчица — олицетворяют три самые сильные страсти человека: чувственность, властолюбие и жадность.

В сказке Салтыкова-Щедрина «Добродетели и Пороки» различное «всеобщее» превратилось в персонажей. Они живут, действуют, отстаивают свои интересы, стремятся выполнить свое назначение. «Добродетели с Пороками исстари во вражде были». Но в конце концов прекратилась вражда: Добродетели и Пороки «охотно помирились на Лицемерии...»<sup>20</sup>

«Всеобщее», абстрактное персонифицировано в сказке «Горе», в народных песнях о горе и в «Повести о Горе-Злочастии» (вторая половина XVII в.). «Горе» — это те соблазны, которые гнездятся в сознании человека и толкают его на пьянство, разгул, разорение.

<sup>18</sup> Цейтлин А. Г. Труд писателя. М., 1962, с. 385—386.

<sup>19</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Смерть Пазухина, д. II, сд. 6. — Собр. соч. в 20-ти т. М., 1965—1977, т. 4, с. 88—89.

<sup>20</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Добродетели и Пороки. — Там же, т. 16 (кн. I), с. 50.

Горький, глубокий знаток людей, считает: «Всего более и всего чаще в человеке борются два взаимно друг друга отрицающие стремления: стремление *быть* лучше и стремление лучше *жить*».<sup>21</sup>

«Всеобщее» обличает в своих баснях Крылов: лень («Ворона и Лисица»), невежество («Мартышка и Очки», «Петух и Жемчужное зерно», «Свинья под Дубом»), своекорыстие («Раздел»), бахвальство («Две Бочки», «Синица»), беспечность, тунеядство («Стрекоза и Муравей»), лживость («Лжец»), неблагодарность («Волк и Журавль»), жадность («Скупой и Курица»), скупость («Скупой»), подхалимство («Две Собаки»), плутовство («Кулеца»), трусость («Мышь и Крыса»), лень («Пруд и Река»), эгоизм («Собачья дружба»), зависть («Лягушка и Вол»), бездушные («Крестьянин в беде»), глупость («Пустынник и Медведь») и т. д. и т. п. Все эти отрицательные черты характера человека (конечно, как и полярные им, положительные — мужество, преданность долгу, патриотизм, доброта, сердечность, вдумчивость, ум, честность, искренность, прямота, скромность, трудолюбие и т. д. и т. п.), взятые отвлеченно, *вне* человека, *вне* определенных обстоятельств, представляют собою чистую абстракцию.

«Всеобщее» абстрактно, но оно находится в единстве с конкретным («единичным» и «особенным»)

### «Всеобщее» и «единичное»

В «Философских тетрадах» Ленин приводит фразу «Иван есть человек» как доказательство того, что «общее существует лишь в отдельном, через отдельное».<sup>22</sup> Это ясно видно, если взять образы, которые наряду с именами собственными («единичное») приобрели значение имен нарицательных («всеобщее»)

Когда «всеобщее» рельефно выступает в «единичном», мы говорим, что образ *типичен*. По мнению Белинского, типичные образы «относятся к явлениям действительности, как роды к видам». Они, «при всей своей индивидуальности и особности, заключают в себе все общие, родовые приметы целого рода явлений... И потому каждое лицо в художественном произведении есть представитель бесчисленного множества лиц одного рода, и потому-то мы говорим: этот человек настоящий Отелло, эта девушка совершенная Офелия. Такие имена, как Онегин, Ленский, Татьяна, Ольга, Зарецкий, Фамусов, Скалозуб, Молчалин, Репетилов, Хлестова, Сквозник-Дмухановский, Бобчинский, Добчинский, Держиморда и прочие — суть как бы не собственные, а нарицательные имена, общие характеристические названия известных явлений действительности».<sup>23</sup> Таков Максим Максимыч Лермонтова.

<sup>21</sup> Горький М. По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге». Собр. соч., т. 23, с. 315—316.

<sup>22</sup> Ленин В. И. Философские тетради. К вопросу о диалектике. — Полн. собр. соч., т. 29, с. 318.

<sup>23</sup> Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова. — Полн. собр. соч., т. 4, с. 492.

«Его Максим Максимыч может употребляться не как собственное, но как нарицательное имя, наравне с *Онегинами, Ленскими, Зарецкими, Иванами Ивановичами, Иванами Никифоровичами, Афанасиями Ивановичами, Чацкими, Фамусовыми* и пр.»<sup>24</sup>

«Создать художественный тип,— пишет Луначарский,— значит подметить в обществе какие-либо широко распространенные положительные или отрицательные черты или их комбинации и сплести их в одну личность, которая была бы возможно более тонко и глубоко похожа на себе подобных живых людей, но ярче выявляла бы ту характерную комбинацию, которую хотел осветить автор».<sup>25</sup>

Прекрасно видел «всеобщее» в своих персонажах (в «единичном») Грибоедов: «„Характеры портретны“ Да! и я, коли не имею таланта Мольера, то, по крайней мере чистосердечнее его; портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них однако есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий».<sup>26</sup> Мы думаем, что мерой таланта писателя является мастерство, с каким автор придает силу «всеобщему» при воплощении «единичного».

Умение видеть «всеобщее» в «единичном» — одна из характерных черт творческой концепции Гоголя. «Дубинноголовость» Коробочки — явление не только индивидуальное: «...иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка. Как зарубил что себе в голову, то уж ничем его не пересилишь; сколько ни представляй ему доводов, ясных как день, все отскакивает от него, как резиновый мяч отскакивает от стены».<sup>27</sup> И дальше: «...да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосыгаемо огражденной стенами аристократического дома...»<sup>28</sup> Не согласен Гоголь с теми, кто станет говорить, что «теперь нет уже Ноздрева»: «Ноздрев долго еще не выведется из мира. Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленно-непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком».<sup>29</sup>

Гоголь спрашивает читателя: «А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединен-

ных бесед с самим собой, углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: „А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?“».<sup>30</sup>

Никто не откажет в пронизательности Гоголю, когда он, рисуя образ Тентетникова, высказывает соображение: «Из этого может читатель видеть, что Андрей Иванович Тентетников принадлежал к семейству тех людей, которые на Руси не переводятся, которым прежде имена были: увальни, лежебоки, байбаки и которых теперь, право, не знаю, как назвать».<sup>31</sup> Их теперь мы называем Обломовыми.

Видеть «всеобщее» в «единичном» Гоголь призывает актеров в своем «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“»: «Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать *общечеловеческое* выражение роли».<sup>32</sup> Дальше автор разъясняет, как он понимает «общечеловеческое» персонажей «Ревизора». «Что такое, если разобрать в самом деле, Хлестаков? Молодой человек, чиновник, и пустой, как называют, но заключающий в себе много качеств, принадлежащих людям, которых свет не называет пустыми», — пишет Гоголь в другом месте.<sup>33</sup> «Хлестаков чрезвычайно оригинален; но как мало людей, в которых нет хлестаковщины!» — восклицает Чернышевский.<sup>34</sup>

Н. Гусев как-то сказал Л. Толстому: «— Интересная женщина эта NN.— Она типично глупа,— неожиданно для меня ответил Лев Николаевич. Он сказал это без всякого недоброго или насмешливого чувства, с улыбкой, которая выражала особое, свойственное только художнику, чувство удовлетворения тем, что он поймал характерную особенность одного из тех типов, какой повстречался ему на его жизненном пути».<sup>35</sup>

Особо следует отметить стремление некоторых авторов созданному «единичному» придать значение «всеобщего». Посмотрите, как начинает Гоголь свои «Мертвые души»: «В ворота гостиницы губернского города NN...» Зачем ему давать название? Много таких. Рессорная бричка тоже «всеобща», — она такая, «в которой ездят холостяки». Дальше, по ходу рассказа, новое обобщение: «Покой был известного рода, ибо гостиница была тоже известного рода...» Придание «единичному» характера «всеобщего» продолжается. «Какие бывают эти общие залы — всякий проезжающий знает очень хорошо...» И после рассказ Гоголя

<sup>30</sup> Там же, гл. XI, с. 245.

<sup>31</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 2, гл. 1.— Там же, т. 7, с. 11

<sup>32</sup> Там же, т. 4, с. 112.

<sup>33</sup> Гоголь Н. В. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору.— Там же, с. 100.

<sup>34</sup> Чернышевский Н. Г. Критический взгляд на современные эстетические понятия. (Обыкновенное понятие о прекрасном (das Schöne) и его критика.) — Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953, т. 2, с. 139.

<sup>35</sup> Гусев Н. Из воспоминаний.— Лит. газ.— 1945, 17 ноября.

<sup>24</sup> Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова.— Там же, с. 225.

<sup>25</sup> Луначарский А. В. Самгин, гл. VIII.— Собр. соч. в 8-ми т. М., 1963—1967, т. 2, с. 187.

<sup>26</sup> Грибоедов А. С. Письмо к П. А. Катенину от января 1825 г.— Соч. М., 1953, с. 527.

<sup>27</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. III.— Полн. собр. соч. в 14-ти т. М., Л., 1940—1952, т. 6, с. 53.

<sup>28</sup> Там же, с. 58.

<sup>29</sup> Там же, гл. IV, с. 72.

идет в том же духе, всегда видно желание автора «единичному» придать обобщающее значение. Сравните начало «Шинели»: «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте... Итак, в одном департаменте служил один чиновник...»

Так же поступает и Герцен. Крупов — Круциферскому: «Дом Негрова, поверьте мне, не хуже ... признаться, и не лучше всех помещичьих домов». <sup>36</sup> «Изредка наезжал какой-нибудь сосед — Негров под другой фамилией...» <sup>37</sup>

Из тех же соображений А. Н. Островский указал, что действие «Грозы» происходит в городе Калинове. Города с таким названием на Волге нет, — следовательно, трагедия Катерины могла бы произойти в любом из русских городов.

Флобер в письме к Кайето от 4 июня 1857 г., говоря о своем стремлении «воспроизвести типы», пишет: «Ионвиль л'Аббэи (место действия романа «Госпожа Бовари». — А. Л.) не существует в действительности...» <sup>38</sup>

Ясно, что стремление автора к типизации своих персонажей и выбор названия места действия романа, какого не существует в действительности, имеет одну и ту же основу — придать «единичному» характер «всеобщего». В каждом человеке есть что-нибудь типичное. Надо только это типичное увидеть, «поймать»...

#### «Всеобщее» и «особенное»

В чем здесь единство абстрактного и конкретного? Сознание человека имеет вполне реальное содержание. Содержательность психики человека заключается в том, что внешний мир становится объектом сознания и тем самым определяет «особенное» образа (персонажа).

В качестве примера «всеобщего», абстрактного возьмем *скупость* и посмотрим, как она проявляется в «особенном», конкретном. Скупой в одноименной басне Крылова, издыхающий от голода на сундуке с червонцами, в значительной степени абстрактен. Но скупость, показанная в «Скупом рыцаре» Пушкина, конкретна. Ее конкретность в «особенном» — в истории, с которой связана каждая монета, в частности «дублон старинный», в возможностях, какие раскрываются при мысли об использовании золота, в борьбе, которую ведет Барон за накопление и сохранение своих сокровищ. Все эти обстоятельства связаны с определенной страной, определенной эпохой (судя по именам и по упоминанию фламандских богачей, дело, по-видимому, происходит где-то на севере Франции; по времени действие можно отнести к концу

<sup>36</sup> Герцен А. И. Кто виноват? Ч. 1, гл. III. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1966, т. 4, с. 37.

<sup>37</sup> Там же, ч. 1, гл. IV, с. 41. — Наблюдения В. Путицева (Путицев В. А. Герцен-писатель. М., 1963, с. 75)

<sup>38</sup> Флобер Г. Собр. соч. в 5-ти т. М., 1956, т. 5, с. 175.

XV или XVI в., к эпохе разложения феодального строя), и в них-то как раз раскрывается характер человека.

Скупость Плюшкина проявляется в иной среде, в другой стране, в другую эпоху, в новых обстоятельствах. Русский помещик, имевший свыше тысячи душ, в силу разившейся страсти привел свое хозяйство в совершеннейший упадок: «...сено и хлеб гнили, клади и стоги обращались в чистый навоз, хоть разводил на них капусту, мука в подвалах превратилась в камень, и нужно было ее рубить, к сукнам, к холстам и домашним материям страшно было притронуться: они обращались в пыль». <sup>39</sup> Всеми правдами и неправдами отставной чиновник Крутицкий наживал деньги. Скупостью он превратил себя в нищего. Но у этого «нищего», по словам жены, за подкладкой шинели нашли больше ста тысяч, а «в его комнате под полом вещей и брильянтов и числа нет». <sup>40</sup>

Форма проявления скупости Иудушки была столь необыкновенна, что Арина Петровна поразились: «...она никогда и не слышала, чтоб крыжовник мог составлять в Головлеве предмет отчетности...» Формы счетоводства, составлявшие целый тюк, предусматривали учет ягод, израсходованных на варенье, данных «мальчику N в награду за добронравие», проданных «простому народу на лакомство», сгнивших «по неимению в виду покупателей, а равно и от других причин. И т. д. И т. д.» <sup>41</sup>

Скупость коллежского асессора Кирьякова прикрыта флагом высокой принципиальности: труд акушерки оценивает в два рубля, дать три он решается только под давлением крайней необходимости; своего сына поедом ест: «Ты вот сейчас глотнул, но не подумал, вероятно, что этот глоток стоит денег...» <sup>42</sup>

Скупость ханжи Костылева, содержателя ночлежки, направлена лицемерием.

К о с т ы л е в. Сколько ты у меня за два-то рубля в месяц места занимаешь! Кровать... сам сидишь... и-да! На пять целковых места, ей-богу! Надо будет накинуть на тебя полтинничек...

К л е щ. Ты петлю на меня накинь, да задави... Издохнешь скоро, а все о полтинниках думаешь...

К о с т ы л е в. Зачем тебя давить? Кому от этого польза? Господь с тобой, живи, знай, в свое удовольствие... А я на тебя полтинку накину, — маслица в лампаду куплю... и будет перед святой иконой жертва моя гореть... <sup>43</sup>

Так абстрактное, «всеобщее» (скупость) проявляется в конкретном, «особенном».

<sup>39</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. VI. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 119.

<sup>40</sup> Островский А. Н. Не было ни гроша, да вдруг алтын, д. V, явл. 8. — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М., 1949—1953, т. 6, с. 220.

<sup>41</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Господа Головлевы. По-родственному. — Собр. соч., т. 13, с. 63.

<sup>42</sup> Чехов А. П. Необыкновенный. — Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т., 1944—1951, т. 5, с. 201.

<sup>43</sup> Горький М. На дне, д. 1. — Собр. соч., т. 6, с. 111.



«Особенное» каждой ситуации, «особенное» образа — порождение определенной эпохи, среды, обстоятельств, момента.

Различно «особенное», но различны и оттенки «всеобщего». Одно и то же слово «скупость» определяет совершенно различные виды скупости, и в этом смысле И. Ильинский прав, когда пишет: «Ведь „Скупой рыцарь“ Пушкина не похож на „Скупого“ Мольера, а того в свою очередь мы не спутаем с Шейлоком Шекспира. Тартюф не похож на Фому Опискина, хотя и тот и другой — квинт-эссенция ханжества, лицемерия, подлости». <sup>44</sup>

И какое широкое поле для работы мысли читателя: учитывая различие «особенного», разобраться в каждом виде «всеобщего», точно определить, что оно собою представляет!

Впрочем, различные оттенки «всеобщего» могут быть и при одном «особенном». Приведем пример, когда слово «плут» определяет далеко не сходные виды плутовства. Попечитель богоугодных заведений Земляника — плут, и городничий Сквозник-Дмухановский — плут (Н. В. Гоголь. «Ревизор»). Оба — чиновники, но плуты — разные. Плутовство городничего откровенно и примитивно, оно в основном ограничено устремлениями его грубой, животной натуры, он не станет наущничать, интриговать, мелко пакостить, чтобы набить себе цену и в чем-нибудь преуспеть. Хитрый, коварный, двуличный Земляника — плут куда более опасный, потому что его гораздо труднее распознать.

Вред, причиняемый плутом, зависит не только от характера плутовства, но и от социального положения человека. Сквозник-Дмухановский и Земляника — чиновники, и в этом смысле у них одно и то же «особенное». Но они стоят на различных ступенях иерархической лестницы; значит, и здесь есть свои оттенки. Опасность Земляника в том, что он под видом друга, друга закадычного, может «подложить тебе свинью», донести и вовсе погубить. Но возможности его ограничены. Другое дело — городничий. Хотя его плутовство, заметное даже на далеком расстоянии, позволяет людям заблаговременно уберечься, оно опасно в другом отношении. Положение городничего более высокое, у него больше власти, сфера его деятельности более широкая, а следовательно, шире возможности «прижать» зависимого от него человека. Таким образом, от соотношения «всеобщего» и «особенного» будет зависеть вредоносность плутовства.

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах, — пишет Пушкин, — вот чего требует наш ум от драматического писателя». <sup>45</sup> «Обстоятельства развивают перед зрителем их („лиц, созданных Шекспиром“) разнообразные и многосторонние характеры». <sup>46</sup>

<sup>44</sup> Ильинский И. Сознательное преувеличение типических черт. — В кн.: Типический образ на сцене. М., 1953, с. 34.

<sup>45</sup> Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.; Л., 1937—1949, т. 11, с. 178.

<sup>46</sup> Пушкин А. С. Table-talk. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 159—160.

В органической связи «всеобщего» (черты характера, страсти, чувства) и «особенного» (предполагаемые обстоятельства) — оправданность персонажа («единичное»), его внутренней жизни, его поведения. В этом — истина для Пушкина; в этом — истина и для нас.

Проницательно наблюдение С. Лемешева о связи «особенного» и «всеобщего» *кузнеца* Архипа, героя расправы с Шабашкиным и приказными (А. С. Пушкин. «Дубровский», гл. VI): «Эта очень верная деталь показывает, как хорошо Пушкин знал народ. Я всегда замечал, что деревенские кузнецы чем-то отличаются от крестьянина-хлебороба. В них меньше чувства собственности и больше от психологии рабочего. Это, вероятно, связано с самим характером их труда. Важную роль в выработке более прогрессивного сознания кузнецов, этих сельскохозяйственных пролетариев, играло и то обстоятельство, что они по своей профессии общались с более широким кругом людей — часто не местных, а проезжих — и поэтому больше знали, больше наблюдали жизнь, чем простой пахарь. Почти все кузнецы, с которыми мне доводилось встречаться в детстве и в юности, отличались каким-то своеобразным философским умонастроением, любили рассуждать на важные общественные или моральные темы, да и самый их язык был особенно красочен и богат, насыщен народными афоризмами, пословицами и прибаутками». <sup>47</sup>

«Особенное» (социальное положение персонажа) и его «всеобщее» (типичность) обыгрывает Маршак в эпиграмме:

Прославленный Василий Теркин твой  
Не может быть никем повышен в чине.  
А почему? По той простой причине,  
Что он по самой сути рядовой. <sup>48</sup>

Связью «всеобщего» и «особенного» объясняется появление в России «лишних людей» — Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина и других. Их «особенное» — XIX век, эпоха, которая по целому ряду причин объективного (государственный аппарат с его беззаконием, произволом, бюрократизмом, казенщиной) и субъективного порядка препятствовала приложению способностей этих людей к плодотворной общественной деятельности, мешала им на общественном поприще стать *деятелими*; в то же время все они — дворяне и, казалось, могли бы найти выход для проявления своей энергии, если бы... она у них была. Привилегированное положение и относительная материальная обеспеченность привели к отсутствию воли, направленной на разрешение социальных проблем, и богатые интеллектуальные данные остались без применения. Вот это-то «всеобщее», точнее противоречие, составляющее данное «всеобщее», и породило «лишних людей».

<sup>47</sup> Лемешев С. Из автобиографии. — Сов. музыка, 1966, № 1, с. 67.

<sup>48</sup> Маршак С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1968—1972, т. 5, с. 229.

### Синтез «единичного», «особенного» и «всеобщего»

В узком смысле слова «единичное» составляет все то, что доступно непосредственно «живому созерцанию», нашим органам чувств.

Здесь то пышные, то поредевшие после какого-нибудь неприятного казуса бакенбарды Ноздрева, «разодранный локоть» Петрушки, хорошенькая, с чуть черневшимися усиками верхняя губка Болконской, большой кадык, мясистый и продолговатый, как кошелек, Ф. П. Карамазова (зрение); острая боль, которую неожиданно ощущал неосмотрительный собеседник Собакевича при неосторожном движении последнего, весьма неприятные кожные ощущения у того, кто находился в непосредственной близости к Ф. П. Карамазову (он брызгался слюной каждый раз, когда начинал говорить), «какой-то свой собственный запах» Петрушки, дурно пахнущий рот князя Василия (обоняние); хриплый голос у Захара, тонкий у Каренина, его манера трещать пальцами (слух) и т. д.

У великих мастеров слова даже ничтожная деталь выполняет сложные, многообразные функции. Хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы, не только придают Каренину «портретность», но служат реактивом, выявляющим решительный сдвиг в отношениях Анны к мужу и к Вронскому. Привычка Собакевича наступать на чужие ноги есть внешнее выражение сущности данного персонажа: этот человек не преминет прижать партнера при заключении сделки, если тот заевался (вспомним «Елизавету Воробей»). Платье на Рудине не по мерке — нечто большее, чем внешнее несоответствие. Оно косвенно говорит о несоответствии *внутреннем* — о неприспособленности к жизни, о неспособности претворить свои намерения в действие, довести задуманное до конца, до какого-то плодотворного результата. Эпилепсия Смердякова не просто его личное несчастье, Достоевский не от творческого бессилия должен был придумать такую экстравагантность; эпилепсия Смердякова сыграла громадную роль в фабульно-сюжетном плане. Падающая болезнь — прекрасный аргумент для доказательства своего алиби, который учитывал Смердяков, замышляя и осуществляя преступление.

Черты лица, одежда, голос, стиль речи, манера держать себя — вся конкретность, открывающаяся «живому созерцанию», должна находиться в единстве с абстрактным, т. е. с тем, что составляет характер человека.

В широком смысле слова «единичное» (человек, как целое) включает в себя и «особенное» и «всеобщее». Начнем с элементарных примеров. Можно не сомневаться, что в улыбке Ольги Лариной Ленский находил нечто неповторимое («единичное»). Индивидуальный отпечаток носил и томный вид Татьяны (что не оставил без внимания Онегин). Однако в той и другой есть «всеобщее» (жизнерадостность, свойственная молодежи, непо-

средственность, беспечность характера Ольги; задумчивость, мечтательность, замкнутость Татьяны) и «особенное» (принадлежность к привилегированному классу и относительная материальная обеспеченность позволяли одной с улыбкой всюду порхать, а другой читать, мечтать, вздыхать).

Отрывок из «Мертвых душ»: «Многие сильно входили в положение Чичикова, и трудность переселения такого огромного количества крестьян их чрезвычайно устрасала; стали сильно опасаться, чтобы не произошло даже бунта между таким беспокойным пародом, каковы крестьяне Чичикова. На это полицеймейстер заметил, что бунта нечего опасаться, что в отвращение его существует власть капитан-исправника, что капитан-исправник, хоть сам и не ездит, а пошли только на место себя один картуз свой, то один этот картуз погонит крестьян до самого места их жительства».<sup>49</sup>

Извлекаем «картуз» и устанавливаем: картуз — «единичное» на нем знаки капитан-исправника — «особенное», «электричество чина»<sup>50</sup> — «всеобщее».

Как вещь знаменитый восточный халат Обломова неповторим («единичное»). «Особенность» халата заключается в том, что его владелец, имея «Захара и еще триста Захаров» и потому пребывая в состоянии *far niente*,<sup>51</sup> мог купить его и неизменно пользоваться им. Его «всеобщее» связано с ленью, апатией хозяйина; именно этим (т. е. не «особенным», а «всеобщим») объясняется благоприобретенный блеск халата — от лени (а не от бедности) не удосужился Обломов заменить этот халат другим.

Разумеется, «всеобщее» Обломова (его лень, инертность, апатия) находится в тесной зависимости от «особенного»: «Захар и еще триста Захаров» породили то, что явилось ведущей чертой характера Обломова.

В языке унтера Пришибеева, несмотря на всю его индивидуальность («единичное» — другой «Пришибеев» то же самое сказал бы как-нибудь иначе), мы найдем «особенное» — следы городской культуры, например некоторого знакомства с юридическими терминами; но в нем есть и «всеобщее» — грубость, невежество, ограниченность, самоуверенность, то, что в целом составляет понятие «пришибеевщина».

Твердая походка Ильи Артамонова, дерганье себя за ухо Петра не только «единичное», деталь, внешняя характеристика человека. Здесь и «всеобщее» — черты характера персонажей (непоколебимая энергия Ильи, его воля, не признающая никаких преград; растерянность и недоумение Петра перед лицом новых обстоятельств), и «особенное» — Илья дело ставил, развивал, крепил, для Петра фабрика и связанные с ней заботы были тяжким бременем.

<sup>49</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. VIII. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 155.

<sup>50</sup> Выражение Гоголя. — См.: Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии. — Полн. собр. соч., т. 5, с. 142.

<sup>51</sup> *Far niente* — ничегонеделание (итал.).

Итак, в каждой детали, в каждой мелочи («единичное») в той или иной степени может быть выражено «особенное» и «всеобщее».

Видеть «единичное» персонажа — это значит представлять себе его внешний вид, именно видеть (и слышать) в точном смысле слова. Человека создает не только тело и платье, но и поведение со всеми индивидуальными отклонениями, и речь с присущим ей неповторимым своеобразием, и голос определенной высоты, окраски и силы звука.

Находить «особенное» — находить то, что принадлежит истории, эпохе, видеть в образе порождение социальной среды, обстоятельств, момента, понимать, в чем сказались черты того класса, представителем которого является данный персонаж, его быт, его прогрессивные или реакционные устремления.

Определение «особенного» не имеет ничего общего с вынесением суждения на основе «анкетных данных». То была бы вулгаризация проблемы. Речь идет о таком определении «особенного», которое характеризует личность персонажа. Об этом необходимо помнить хотя бы потому, что встречаются случаи, когда человек (как в реальной жизни, так и в художественной литературе, являющейся ее отражением) иногда идет против интересов своего класса, идет на борьбу, на страдания, подчас даже жертвуя своей жизнью.

Думать о «всеобщем» — значит размышлять о характере персонажа, о том, насколько та или иная черта свойственна другим людям, встречается ли она теперь в повседневном окружении, понимать, учитывая наш собственный опыт, дан ли характер углубленно, во всей его сложности и противоречивости, или примитивно.

Анна Каренина и Григорий Мелехов — замечательный по выразительности, по художественному совершенству синтез «единичного», «особенного», «всеобщего».

Анна Каренина.

Элементы «единичного». «Прическа ее была незаметна. Заметны были только, украшая ее, эти своевольные короткие колечки курчавых волос, всегда выбивавшиеся на затылке и висках».<sup>52</sup>

Элементы «особенного». Анна перечисляет состав своего «двора»: «Потом доктор, молодой человек, не то что совсем нигилист, но, знаешь, ест ножом... но очень хороший доктор».<sup>53</sup>

Элементы «всеобщего». Анна — Вронскому: «— Я несчастлива? — сказала она, приближаясь к нему и с восторженною улыбкой любви глядя на него, — я — как голодный человек, которому дали есть. Может быть, ему холодно, и платье у него разорвано, и стыдно ему, но он не несчастлив. Я несчастлива? Нет, вот мое счастье...»<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина, ч. 1, гл. 22. — Полн. собр. соч. в 90-та т. М., 1928—1958, т. 18, с. 84.

<sup>53</sup> Там же, ч. 6, гл. 19. — Полн. собр. соч., т. 19, с. 195.

<sup>54</sup> Там же, ч. 2, гл. 23. — Полн. собр. соч., т. 18, с. 201.

1. «Короткие колечки курчавых волос, всегда выбивавшиеся на затылке и висках», — один из памятных штрихов внешнего облика Анны Карениной.

2. В одной фразе выявилась весьма существенная сторона мировоззрения Анны, сказалось ее социальное положение, дворянская культура, пропасть, отделявшая ее от «нигилистов», разночинцев, и в то же время барская снисходительность, известная терпимость к тому, что не вполне соответствует общепринятым в ее кругу нормам поведения.

3. Разве людям, не удовлетворенным в личной жизни, не свойственно любым путем стремиться к счастью, во что бы то ни стало удовлетворить потребностям души; идти во имя этого на трудности, на жертвы, на страдания?

Все элементы «единичного» (в узком смысле), «особенного», «всеобщего» во взаимосвязи, взаимопроникновении, взаимозависимости составляют, как мы сказали, «единичное» в широком смысле — личность, которую Лев Толстой назвал: Анна Каренина. Григорий Мелехов.

Элементы «единичного»: «...вислый коршуначий нос, в чуть косых прорезях подсиненные миндалины горячих глаз».<sup>55</sup>

Элементы «особенного»: «...ах, подлюга, казака хотел голыми руками взять!»<sup>56</sup>

Элементы «всеобщего». Григорий — Гаранже: «— Ну, хохол, спасибо, что глаза мне открыл...»<sup>57</sup>

1. «Вислый коршуначий нос, в чуть косых прорезях подсиненные миндалины горячих глаз» — памятные штрихи внешнего облика Григория Мелехова.

2. Казак! Об этом Григорий никогда не забывал. И, естественно, традиции казачества оказывали влияние на его поведение, определяли его судьбу.

3. Григорий принадлежит к числу тех людей, которых называют правдоискателями. И эта черта определила его поведение, его судьбу.

Все элементы «единичного» (в узком смысле), «особенного», «всеобщего» во взаимосвязи, взаимопроникновении, взаимозависимости составляют единичность в широком смысле — личность, которую Шолохов назвал: Григорий Мелехов.

Об Анне Карениной и Григории Мелехове мы без колебания готовы повторить то, что Гейне сказал о Шейлоке и Порции (В. Шекспир. «Венецианский купец»): «...оба главных действующих лица драмы настолько индивидуализированы, что, кажется, будто это не созданные поэтической фантазией образы, а подлинные, женственной рожденные люди. Да, они представляются нам даже жившие обычные созданий природы, так как над

<sup>55</sup> Шолохов М. Тихий Дон, кн. 1, ч. 1, гл. 1. — Собр. соч., т. 2, с. 13.

<sup>56</sup> Там же, кн. 3, ч. VI, гл. 17. — Там же, т. 4, с. 139.

<sup>57</sup> Там же, кн. 1, ч. III, гл. 23. — Там же, т. 2, с. 388.

ними не властны ни смерть, ни время и в их жилах бьется бессмертная кровь, вечная поэзия».<sup>58</sup>

Совершеннейшим художественным единством «единичного», «особенного», «всеобщего» являются Дон-Кихот и Санчо Панса. Великие создания Сервантеса настолько совершенны, что обрели право на бессмертие.

Структура образа, созданного Чарльзом Чаплиным.

«Единичное»: «...слишком узкий и короткий пиджак, чересчур широкие и длинные мешковатые штаны, готовые вот-вот упасть, непомерно большие для его фигурки рваные башмаки»; усики, котелок, тросточка, походка вразвалку.

«Особенное»: Чарли в ситуациях, меняющихся в зависимости от сюжета фильма; «„маленький человек“ капиталистического мира»; «неудачник, выброшенный за борт жизни буржуазным обществом»<sup>59</sup>.

«Всеобщее»: «человек, стремящийся сохранить чувство собственного достоинства»; «трагикомический герой»; «современный Дон-Кихот».<sup>60</sup>

Или вот пример создания «единичного» на основе понимания «особенного» и «всеобщего» персонажа: «У Дадона должны быть царские, богатые, но изношенные сапоги и хорошие шаровары, неплохая рубаха с расстегнутым воротом (так как жара). На плечи накинута изношенная царская шуба, когда-то роскошная. Корона, и скипетр, и держава. Во всем следы поношенности, так как царство в запустении и неряшество сказывается в костюмах. Одна шаровара висит из сапога. Пояс повязан небрежно».<sup>61</sup>

Вопрос о «структуре» человека не оставил без внимания А. М. Горький: «...каждый из нас имеет более или менее определенное представление о человеке волевом и безвольном, страстном и хладнокровном, о скупом, хитром, бездарном, глупом и т. д. Это, так сказать, эмоциональные типы. Затем — каждый более или менее хорошо знает, что такое лавочник, меньшевик, чиновник, сводня, кулак, спец, комкарьерист и др. социальные типы. Биологические — наследственные — качества, конечно, совмещаются в одном и том же индивидууме с качествами социально-классово-внутренними, часто создавая характеры двойственные, „двусмысленные“, противоречивые».<sup>62</sup>

«Лир — в котором сан короля „от головы до пяток“ подавил человека. Гордость власти заела душу, сердце — и он хотел обра-

<sup>58</sup> Гейне Г. Девушки и женщины Шекспира. Порция.— Полн. собр. соч. в 10-ти т. М.; Л., 1956—1959, т. 7, с. 392.

<sup>59</sup> Кукаркин А. Чарли Чаплин. М., 1960, с. 60—61.

<sup>60</sup> Там же, с. 3.

<sup>61</sup> Станиславский К. С. Письмо к Н. П. Крымову от 16 августа 1931 г. (написано в связи с постановкой оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок»).— Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961, т. 8, с. 294.

<sup>62</sup> Горький М. Письмо к М. Ф. Чумандрину от 13 апр. 1930 г.— Собр. соч., т. 30, с. 164.

тить ее в религию самому себе и всему, что ему повинуется — к самому себе.

Ею он заглушил в себе любовь к близким. Дочери давно перестали быть его дочерьми — они его подданные. Он требует любви от них не как отец, а как король. Но здесь власть оказалась ограниченнее, нежели он думал. Она же его увлекла в гибельную ошибку: в доверие к тем сердцам, где был только страх его власти и где не было любви к нему. А та любовь, которая была в одной из них, он не узнал ее — она являлась в своей природной простоте перед отцом, и без трепета перед королем. И ослепленный король, не чувствуя в себе отца, казнил ее, как взбунтовавшуюся подданную. С потерей власти — он потерял все. (. . .) Горестен и тяжел путь возврата Лира к утраченному им человеческому подобию, к этому медленному превращению короля опять в человека. Только на пороге гроба, после безумия становится он опять человеком при светлой и нежной улыбке существа, любви которого он не узнал в ее трогательной простоте. Потеряв и это и почувствовав в себе человека, он уже не мог и не для чего ему было жить».<sup>63</sup>

Итак, сначала победа «особенного» над «всеобщим»: король — над человеком. А потом обратный процесс: горьество «всеобщего» над «особенным» — не короля, а человека мы видим в Лире к моменту завершения его трагедии.

Соображения Горького о «совмещении» в «единичном» («индивидууме») «всеобщего» («эмоционального») и «особенного» («социального») и вывод, к какому он пришел, имеют существенное значение для практики читателя художественной литературы.

Знание структуры образа указывает путь к наиболее исчерпывающей характеристике персонажа.

<sup>63</sup> Голдфарб Н. А. Опять «Гамлет» на русской сцене.— Собр. соч. в 8-ми т. М., 1962—1965, т. 8, с. 206.

## ТИПИЧНЫЙ ХАРАКТЕР В ТИПИЧНЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ

Общеизвестно высказывание Энгельса: «На мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах».<sup>1</sup>

Но что такое «типичный характер»? И как надо понимать «типичные обстоятельства»? Какая связь существует между «характером» и «обстоятельствами»? Какую роль во всем этом играет «правдивость деталей»? И почему именно реализм (а не какое-либо другое направление в искусстве) требует правдивого воспроизведения «типичных характеров в типичных обстоятельствах»?

Характер (греч. *charactēr*, букв. 'черта') — это совокупность психических свойств, из которых складывается личность человека и которые проявляются в его действии, поведении. Характер состоит из ряда (не из одной!) черт, каждая из которых есть нечто абстрактное, «всеобщее». Из этих черт складывается личность человека, проявляющаяся в действии, поведении, в тех или иных обстоятельствах, в определенной ситуации, в конкретном, «особенном».

На связь между характером и обстоятельствами обратил внимание Пушкин. В упоминавшейся заметке о Шекспире он говорит: «Обстоятельства развивают перед зрителем их („лиц, созданных Шекспиром“) разнообразные и многосторонние характеры».

Обстоятельства позволили Пушкину увидеть многосторонний характер Шейлока: «У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен». И, конечно, Пушкин (как и каждый из нас) мог бы указать на ситуации, выявляющие скупость, сметливость, мстительность, чадолубие, остроумие Шейлока.

Черты характера героя «Венецианского купца» даны Пушкиным в перечислении. На первый взгляд кажется, что перед нами *только* перечисление. Но это не так. Характер не смесь тех или

ных черт, а их *единство*. Они не равны между собою, а находятся в известном соотношении. Что-то доминирует, преобладает, подавляет другие, заметно выступает, определяя характер в целом и придавая ему единство; некоторые черты находятся в скрытом, подчиненном, рецессивном состоянии, давая о себе знать в той или иной ситуации.

Нельзя сказать, что скупость Шейлока, «первая среди равных», — черта, равноценная по влиянию остальным. Скупость настолько преобладает в характере Шейлока, что сделала его типом скупца. Другие черты характера данного персонажа также сыграли свою роль; без них Шейлок стал бы чистой абстракцией, подобно Гарпагону Мольера («прямолинейность» персонажа). Придавая ему многосторонность («спиралевидность»), они сделали Шейлока живой личностью с богатым, содержательным внутренним миром.

Обратите внимание на звенья этой цепи. За скупостью следует сметливость. Так оно и должно быть. Ведь Шейлок скупец особого рода. Это презираемый в христианском обществе еврей, к которому обращаются, когда нуждаются в деньгах, и вышвыривают вон, когда он не нужен.<sup>2</sup> Деньги — неперемное условие его существования. Они обеспечивают ему место в жизни. Находясь в условиях жестокой борьбы за существование, как он может обойтись без «сметливости»? Сметливость помогает ему сколачивать капитал, с возрастанием которого увеличивается его удельный вес в христианском обществе. «Остроумие» — самое слабое звено цепи. Остроумием денег не накопишь — это, так сказать, побочный продукт интеллекта Шейлока. Остроумие проявляется иногда, *ad hoc*, от случая к случаю, в той или иной ситуации. Не имея решающего значения, не определяя поведения, эта черта личности Шейлока все же имеет право на внимание.

Легко представить себе, какое место должно было занимать «чадолубие» в еврейской семье того времени. Надо обеспечить не только себя, но и своих детей. Для кого он копит, ночи не спит, думает, комбинирует? Для них, для своих детей. Им он оставит все свое состояние и тем самым даст «путевку в жизнь». Нет сомнения, что «чадолубие» занимало важнейшее место в характере Шейлока.

### С а л а н и о

Собака-жид на улице вопил:  
«О дочь моя! Мои дукаты! Дочь  
Сбежала с христианином! Пропали  
Дукаты христианские! <...>»<sup>3</sup>

Немаловажная деталь, тонко подмеченная Стасовым: «...первое слово было всегда про дочь, а не про деньги».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Венецианский купец, д. 1, с. 3.

<sup>2</sup> Там же, д. II, с. 8, с. 249.

<sup>3</sup> Стасов В. «Венецианский купец» Шекспира. СПб., 1904, с. 48.

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Письмо к Маргарет Гаркнесс, начало апреля 1888 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 35.

Тем более поразительно, что Пушкин поставил чадолюбие *после* мстительности. Какова же была степень ожесточения в этой борьбе за существование, какова была ненависть к христианам, какова была жажда расплаты за века угнетения, если «чадолюбие» следует за «мстительностью»? Если мы только мысленно представим себе, какую доминанту в характере Шейлока составляло «чадолюбие», то что мы можем сказать о первых трех звеньях этой цепи? Но скудость решительно преобладает, она является *ведущей* чертой; подчиняя остальные, она определяет *весь* сложный характер данного персонажа.

Говоря о лицах, созданных Шекспиром, Пушкин несколько подробнее останавливается на Фальстафе, «коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь...»

Представление о характере человека как о цепи, различные звенья которой взаимно связаны, уже само по себе имеет существенное значение. Но Пушкин идет дальше. На этот раз он не ограничивается перечислением, но определяет взаимосвязь различных звеньев и значимость каждого звена: «Разбирая характер Фальстафа, мы видим, что главная черта его есть сластолюбие; смолоду вероятно грубое дешёвое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят. Он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою. Во-вторых, он трус, но проводя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой. Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, изредка выдавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the Sack), жирный обед и деньги для своих любовниц; чтоб достать их, он готов на все, только б не на явную опасность».<sup>5</sup>

Фальстаф сластолюбив, хвастлив, беспринципен. Он не глуп и дерзостью «уклончивой и насмешливой» умеет прикрывать свою трусость. Среди целого букета отрицательных черт волокитство решительно преобладает. Но образ воспринят Пушкиным в *движении*. И в молодости, конечно, Фальстаф был не прочь выпить, хорошо поесть, приврать, сострить, чтоб развеселить добрую компанию. Все это, однако, отходило на второй план, если перед ним открывалась возможность без особых усилий заполучить женщину... Время идет, годы берут свое. Нет молодости — предпосылки дешевых побед; приходится женщину *покупать*. Нет денег, остается вином и обильной пищей потешать свою утробу. И хотя обладание женщиной становится все менее и менее достигаемым блаженством, сластолюбие до конца сохраняет свое значение, практически уступая место вину и жирной еде в порядке жизненного компромисса.

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Table-talk. — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.; Л., 1937—1949 т. 12, с. 160.

У Мольера Гарпагон и Тартюф — типы (типичные характеры). Если мы хотим кого-нибудь назвать скупцом или лицемером, то используем эти собственные имена в качестве нарицательных. Выделить скупость или лицемерие в прямолинейном характере данных персонажей не составляет никакого труда. Что еще мы можем прибавить к их характеристике? Почти ничего.

Тем не менее и эти образы выполняют полезную общественную функцию. Тот, кто достаточно знаком с французской литературой, не преминет в соответствующих случаях назвать определенное лицо Тартюфом или Гарпагоном, чтобы заклеить лицемерие или скупость — черты характера, не заслуживающие ничего другого, кроме порицания и осуждения.

Первым во всем объеме вопрос о *типизации* поставил Белинский. Он, как никто другой, обладал удивительною способностью видеть *главное* в образе и выделять то, что придает ему типичность: «Не говорите: вот человек с огромною душою, с пылкими страстями, с обширным умом, но ограниченным рассудком, который до такого бешенства любит свою жену, что готов удавить ее руками при малейшем подозрении в неверности — скажите проще и короче: вот Отелло! Не говорите: вот человек, который глубоко понимает назначение человека и цель жизни, который стремится делать добро, но, лишенный энергии души, не может сделать ни одного доброго дела и страдает от сознания своего бессилия — скажите: вот Гамлет! Не говорите: вот чиновник, который подл по убеждению, зловреден благонамеренно, преступен добросовестно — скажите: вот Фамусов! Не говорите: вот человек, который подличает из выгод, подличает бескорыстно, по одному влечению души — скажите: вот Молчалин!».<sup>6</sup>

В статье «Герой нашего времени», устанавливая типичность Максима Максимыча, Белинский пишет: «Не правда ли, вы так свыклись с ним, так полюбили его, что никогда уже не забудете его, и если встретите — под грубою наружностью, под корою лачерствелости от трудной и скудной жизни — горячее сердце, под простою, *мещанскою* речью — теплоту души, то, верно, скажете: «это Максим Максимыч»? <...> Поэт хотел изобразить характер и превосходно успел в этом: его *Максим Максимыч* может употребляться не как собственное, но как нарицательное имя, наравне с *Онегинами, Ленскими, Зарецкими, Иванами Ивановичами, Иванами Никифоровичами, Афанасиями Ивановичами, Чацкими, Фамусовыми* и пр.»

Чем сложнее образ, тем труднее выделить ведущую черту характера, определяющую его типичность.

Гамлет, например, может пониматься по-разному. Сильная воля этого человека подчинена мощному интеллекту. Гамлет — экспериментатор («Мышеловка», д. III, сц. 2), исследователь, миссионер. Его отличает высокая принципиальность. Гамлет хочет

<sup>6</sup> Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя. — Полн. собр. соч. в 14-ти т. М., 1963—1969, т. 1, с. 296.

предпринять решающее действие на основе абсолютно достоверного знания и только тогда, когда обеспечена полная эффективность с точки зрения выполнения поставленных им перед собой задач. Трагедия Гамлета не столько в сознании своего бессилия (здесь его субъективная ошибка), сколько в понимании разрыва-пропасти между миром идеальным и миром реальным, между тем, что он хотел видеть в действительности, и тем, чем она была на самом деле. Чувство бессилия, охватившее Гамлета, оправдано в те мгновения, когда он пытается выйти за пределы задачи, поставленной Призраком, — «отомстить за гнусное убийство». <sup>7</sup> Убийством Клавдия не уничтожить мировое зло (ведь Дания — частица нашей планеты). Гамлет это понимает и мучается. Но не иссякает его стремление дать бой лицемерию, пошлости, мерзости окружающей действительности, дать бой всему, что находится в резком, кричащем противоречии с его идеалом.

О Гамлете существует обширная литература, но едва ли могут возникнуть разногласия в понимании Гарпагона или Тартюфа. Тем не менее все эти образы *типичны*.

Так что же такое типичность? Выделить в сложном характере персонажа ведущую, доминирующую, преобладающую черту — только половина дела. Это необходимая предпосылка для того, чтобы сделать второй шаг. Вторым шагом (и здесь опять мы видим величайшую заслугу Белинского) является установление «*всеобщего*».

«Всеобщее» есть *качество* типичного характера. Признать характер *типичным* — это значит видеть его «*всеобщее*». Вот в чем секрет превращения собственного имени в имя нарицательное.

Еще раз обратимся к Белинскому: «Типическое лицо есть представитель целого ряда лиц, нарицательное имя многих предметов, выражаемое однако же собственным именем. Так, например, *Отелло* есть собственное имя, принадлежащее только одному лицу, изображенному Шекспиром; но, видя человека в припадке ревности, мы говорим: „Какой *Отелло!*“, хотя бы этот человек назывался Иваном или Петром и был русский или немец, а не мавр. В этом же смысле все герои поэм, драм и повестей Пушкина, „Горя от ума“ Грибоедова, повестей Гоголя — типы. Боже мой, если посмотреть, на скольких людей приходится так ловко, как по ним шито, достославное имя одного *Ивана Александровича Хлестакова!*...» <sup>8</sup>

А В. Луначарский как бы вторит Белинскому: «...Молчалины, Загорецкие, Ренетилковы, конечно, живы и сейчас. Это те, о ком говорят: он подловат, неразборчив в принципах, но его все же можно пустить в ход, потому что он покорен, послушен, делает все, что прикажут, исполнительный человек. Такие речи приходится слышать. А в это время тень Грибоедова шепчет: вспомни

<sup>7</sup> Шекспир В. Гамлет, д. 1, с. 5.

<sup>8</sup> Белинский В. Г. «Статьи о народной поэзии». Общая идея народной поэзии. Статья II. — Полн. собр. соч., т. 5, с. 319.

Молчалина. И рядом с Молчалиным идут люди, ловкие на все руки, мастера находить всевозможные выходы. Опять тень Грибоедова подсказывает: вспомни Загорецкого». <sup>9</sup>

Гамлет, Хлестаков, Обломов как личности, индивидуальности (каждый из этих персонажей представляет собой совершенное воплощение единства «единичного», «особенного», «всеобщего») неповторимы. Но гамлетовщина, хлестаковщина, обломовщина — понятия, охватывающие массы. Курослепов, Хлынов, Градобоев (А. Н. Островский «Горячее сердце») — определенные личности, индивидуальности, художественно очерченные «единичные». Но курослеповщина, хлыновщина, градобоевщина — понятия, характеризующие верно и точно эпоху.

Митрофанушки, Молчалины, Собакевичи, Иудушки (Порфирий Головлев), Обломовы, Беликовы — для нас не только собственные имена, но и определенные понятия, и мы произносим эти имена, как имена нарицательные, когда встречаем в жизни, у окружающих нас людей то, что составляет сущность этих персонажей. Если мы видим невежественного ленивого подростка, подхалима, кулака, лицемера, человека бездейственного или «футлярного», мы называем каждого именем соответствующего персонажа.

Выделив *главное* в образе, Белинский, признавая его *типичным*, тем самым видел его «*всеобщее*». В современной Белинскому действительности были люди, которых он мог назвать именами Фамусова, Чацкого, Онегина...

Чем образ проще, тем легче установить его типичность. Но образ, сведенный к какой-либо *одной* черте, выигрывая в типичности, проигрывает в художественности, ибо художественным мы можем признать только то, что соответствует правде жизни. А в жизни мы не встречаем людей, характер которых состоит из одной черты. Человек сложен и глубок, причем не всегда можно заметить преобладание какой-либо одной черты.

Выделить ведущую черту характера персонажа, придав ему типичность, но в то же время не обеднить психики героя, — великое искусство. Этим даром владел Гоголь.

Уже давно было отмечено, что Чичиков, например, не лишен некоторых положительных качеств: он умен, опрятен, работоспособен, настойчив в достижении намеченной цели, не падает духом при неудачах, имеет большой жизненный опыт, прекрасно знает людей, умеет разбираться в обстановке. Но чему подчинены эти драгоценные свойства? Гоголь отвечает на этот вопрос: «...правильнее всего назвать его: хозяин, приобретатель. Приобретение — вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*». <sup>10</sup>

<sup>9</sup> Луначарский А. В. А. С. Грибоедов. Стенограмма речи на торжественном заседании, посвященном памяти А. С. Грибоедова, 11 февр. 1929 г. — Собр. соч. в 5-ти т., М., 1963—1967, т. 1, с. 24—25.

<sup>10</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. XI. — Полн. собр. соч. в 14-ти т., М., Л., 1940—1962, т. 6, с. 241—242.

То же мы можем сказать и об остальных персонажах первого тома «Мертвых душ».

Качеству отрицательному — предельной наивности (чтобы не сказать глупости) Манилова контрастируют положительные черты — мягкость, обходительность, приветливость, доброжелательность; крайней ограниченности Коробочки — ее несомненные хозяйственные способности; прожектерству Ноздрева, его неодолимой склонности к различным курбетам — удаль, размах, своеобразная ширь его неумной натуры. Собакевич — кулак; но это человек, далеко не глупый, при случае весьма оперативный; можно позавидовать его проицательности, его пониманию подлинных мотивов поведения тех людей, с которыми он приходит в непосредственное соприкосновение. Душа Плюшкина очерствела от всепоглощающей скупости, но при воспоминании об «однокорытнике» председателе, о совместных детских шалостях — пусть на мгновение! — он проявляет чувство, похожее на нежность, теплоту, сердечность. И сколько жизни в его бегающих глазках!

Перед нами не абстракции, а живые люди. Их реальное бытие подкрепляется (в восприятии читателя) и обстановкой, окружающей каждого персонажа, и его внешним видом, и характером его речи — всем поведением, вплоть до меню, предложенного гостю.

Иногда типичность образа измеряется сравнительно немногими годами, иногда она длится века. Типичность Онегина, Печорина, Базарова — дело определенного исторического момента; типичность Дон-Кихота насчитывает не один век своего существования.

У Грибоедова и Гоголя почти все образы — типы. Им удалось придать персонажам типичность, т. е. выделить в характере ведущую черту, встречающуюся — в более или менее замаскированном виде — у других людей; в то же время они жизненны, в достаточной мере сложны; у нас нет ощущения примитива, чего-то элементарного, упрощенного, схематичного.

Между понятиями «типичный характер» и «тип» есть некоторая разница. Критерий — практика, социальная функция художественного образа. Когда собственное имя персонажа в устах народа надолго становится именем нарицательным, типичный характер превращается в тип, т. е. первое предопределяет второе. Образы-типы «всеобща» в широком смысле слова. Каждый тип — типичный характер, но не наоборот. Называя образ *типом*, мы подчеркиваем «всеобщее» типичного характера, указываем на то, что его типичность выходит далеко за пределы своей эпохи и сохраняет свое значение для нашего времени, а, может быть, и для ближайшего (или отдаленного) будущего.

Интересно отметить, что А. М. Горький различал понятия «характер» и «тип»: «У нас образцово поучительной пьесой является изумительная по своему совершенству комедия Грибоедова, который крайне экономно, небольшим количеством фраз создал та-

кие фигуры, как Фамусов, Скалозуб, Молчалин, Репетилов, — фигуры, в которых исторически точно отражена эпоха, в каждой ярко даны ее классовые и „профессиональные“ признаки, и которые вышли далеко за пределы эпохи, дожив до наших дней, т. е. являются уже не характерами, а типами, как например, Фальстаф Шекспира, как Мизантроп и Тартюф Мольера, и прочие типы этого ряда».<sup>11</sup>

Разумеется, Горький не отрицает в типе наличия характера. Он только указывает на особое качество типа — выход его «всеобщего» за пределы изображаемой эпохи. Таковы Молчалин (подкалительство), Фамусов (бюрократизм, протекционизм), Глумов (карьеризм), Хлестаков (фанфаронство), Чичиков (приобретательство), Манилов (беспочвенная мечтательность), Плюшкин (скряжничество), Иудушка (лицемерие), Пришибеев (самоуправство), Беликов («как бы чего не вышло») и т. д.

Персонажи романов Тургенева и Льва Толстого представляю собою *типичные характеры*. Каждый из них приближается к понятию «индивидуальная смесь», в которой, как это часто бывает в жизни, трудно уловить преобладание какой-либо одной черты.

Одной способностью создавать типы не определяется значимость писателя. Лев Толстой — великий писатель; «Война и мир» — гениальное произведение, хотя никого из окружающих нас мы не называем ни Наташей Ростовою, ни Андреем Болконским, ни Пьером Безуховым. Не считая их типами, мы можем признать каждый характер типичным. Их типичность далеко не так «всеобща», она ограничена определенной эпохой, средой, моментом.

В свете нашего понимания образа как единства «единичного», «особенного» и «всеобщего» мы можем сказать, что каждый образ (типичный характер) типичен в связи с «особенным» (т. е. в связи с эпохой, средой, моментом), а некоторые (образы-типы, их иногда называют «вековыми») в своей типичности («всеобщем») выходят далеко за пределы эпохи, их породившей.

Пойдем вслед за Белинским и признаем, что Печорин «весь» в этих стихах Лермонтова:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,  
Ничем не жертвуя ни зlobe, ни любви,  
И царствует в душе какой-то холод тайный,  
Когда огонь кипит в крови.

«Это противоречие, — пишет Белинский в статье «Герой нашего времени», — превосходно выражено автором разбираемого нами романа в его чудно-поэтической „Думе“, исполненной благородной откровенности, могучей жизни и поразительной верности идей.

Печорин есть один из тех, к кому особенно должно относиться это энергическое воззвание благородного поэта, которого

<sup>11</sup> Горький А. М. О пьесах. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 26, с. 416 (здесь и в дальнейшем — А. Г.).



это самое и заставило назвать героя романа героем нашего времени». <sup>12</sup>

Спрашивается: является ли противоречие, отмеченное Лермонтовым, а затем подчеркнутое Белинским, типичным для героев того времени? Приведенные свидетельства для нас достаточно авторитетны. Но «всеобщее» Печорина отходит на второй план по сравнению с «особенным»: Печорин — не герой *нашего* времени, и если у некоторых указанное противоречие встречается, то настолько редко, что «типичность» приходится исключить. Вот почему Печорин скорее не тип, а «типичный характер». Историческую определенность этого характера отметил Короленко, говоря об общественном настроении 60-х годов XIX в.: «Но в сущности и романтизм, и печоринство уже выдохлись в тогдашней молодежи». <sup>13</sup>

Иначе обстоит дело с Фамусовым и Молчалиным. Вспомним откровения первого:

Боюсь, сударь, я одного смертельно,  
Чтоб множество не накопилось их;  
Дай волю вам, оно бы и засело;  
А у меня, что дело, что не дело,  
Обычай мой такой:  
Подписано, так с плеч долой. <sup>14</sup>

Нет! я перед родней, где встретится, ползком;  
Сыщу ее на дне морском.

При мне служащие чужие очень редки;  
Все больше сестрины, свояченицы детки;

.....

Как станешь представлять к крестнику ли, к местечку,  
Ну как не порадеть родному человеку!.. <sup>15</sup>

Признание второго:

Мне завещал отец:  
Во-первых угождать всем людям без изъятья —  
Хозяину, где доведется жить,  
Начальнику, с кем буду я служить,  
Слуге его, который чистит платья,  
Швейцару, дворнику, для избежанья зла,  
Собаке дворника, чтоб ласкова была. <sup>16</sup>

Карьеризм, бюрократизм, протекционизм, подхалимство — ярко выраженное лицо московского чиновничества 20-х годов XIX в. («всеобщее» в «особенном»). Но сколь велико может быть иногда «всеобщее» «типичного характера», если эти пороки бытуют

<sup>12</sup> Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. — Полн. собр. соч., т. 4, с. 254—255.

<sup>13</sup> Короленко В. Г. История моего современника, кн. 1, ч. V, гл. XXXIII. — Собр. соч. в 10-ти т. М., 1953—1956, т. 5, с. 314.

<sup>14</sup> Грибоедов А. С. Горе от ума, д. 1, явл. 4. — Соч. М., 1953, с. 13.

<sup>15</sup> Там же, д. II, явл. 5, с. 33.

<sup>16</sup> Там же, д. IV, явл. 12, с. 100—101.

за пределами описанной эпохи, если и в наше время мы частенько встречаем таких «героев».

В подтверждение наших наблюдений сошлемся на А. В. Луначарского: «Да, к сожалению, но, естественно, вы можете еще и сейчас встретить сановитого Фамусова, проезжающим в казенном автомобиле для подписи бумаг. Можете встретить бегущего к нему по тротуару с толстым портфелем подмышкой подхалима Молчалина». <sup>17</sup>

Фамусов и Молчалин — *типы*; иными словами, «типичный характер», приобретая новое качество — «всеобщее», становится типом.

Перейдем теперь к «типичным обстоятельствам».

1. Иногда это обстоятельство, наиболее *часто* встречающееся. Например, в дворянском обществе первой половины XIX в. было принято личный конфликт разрешать дуэлью. Дуэль Онегина с Ленским, Печорина с Грушницким, Пьера с Долоховым <sup>18</sup> — обстоятельства *типичные*. На острове Корсика личные конфликты разрешались вендеттой — обычаем кровавой мести за убитого кровного родственника. Типичность обстоятельства применительно к данным условиям оразили Бальзак («Вендетта»), Мериме («Коломба»), Мопассан («Вендетта»).

2. Иногда это обстоятельство, очень *редко* встречающееся. Покупка мертвых душ никогда не была бытовым явлением, как бытовым явлением не мог быть проезд ревизора-самозванца, окопачивающего продувных провинциальных чиновников, а затем благополучно исчезающего. Тем не менее сюжеты «Мертвых душ» и «Ревизора» состоят из обстоятельств *типичных*.

3. Иногда это обстоятельство, *никогда* не встречающееся. Ковалев увидел свой собственный нос, хочет заговорить с ним, но находится в явном затруднении: «Как подойти к нему? — думал Ковалев. — По всему — по мундиру, по шляпе — видно, что он статский советник. Черт его знает, как это сделать!»

Бежит Евгений,

И во всю ночь, безумец бедный  
Куда стопы ни обращал,  
За ним повсюду Всадник Медный  
С тяжелым топотом скакал.

Несмотря на всю фантастичность сюжетов «Медного Всадника» Пушкина и повести Гоголя «Нос», приведенные обстоятельства вполне *типичны*.

Так что же такое «типичность» обстоятельств? Типичность обстоятельств, приведенных в первых примерах, не требует доказательства. Их частота, заурядность, повседневность (если говорить об определенном месте и времени) показательны. Типичность вто-

<sup>17</sup> Луначарский А. В. Самгин, гл. III. — Собр. соч., т. 2, с. 174.

<sup>18</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 2, ч. 1, гл. 5. — Полн. собр. соч. в 90-та т. М., 1929—1958, т. 10, с. 25—27.

рых примеров нуждается в разъяснении. В литературе имеются указания на то, что факты, аналогичные сюжетам «Ревизора» и «Мертвых душ», встречались в действительности. Мы говорим об этом потому, что знание истории возникновения сюжетов «Ревизора» и «Мертвых душ» не имеет решительно никакого отношения к нашему суждению о типичности данных обстоятельств. Неважно, было или нет на самом деле то, о чем рассказал Гоголь. Важно другое: все это *могло* быть, все обстоятельства, составляющие цепь сюжетов «Ревизора» и «Мертвых душ», *полностью соответствуют* спонтанности, закономерностям изображаемой действительности. Их типичность мы признаем без колебаний. Для того чтобы покупка мертвых душ могла состояться, должно существовать крепостное право. В «негодии», составляющей сюжетный стержень «Мертвых душ» (обстоятельство редчайшее), обнажена самая суть буржуазного приобретательства, когда насквозь порочное содержание заключенной сделки выступает в действительности при пунктуальном соблюдении совершенно законной юридической формы (в присутствии свидетелей на гербовой бумаге были оформлены, «записаны, помечены, занесены в книгу и куда следует, с принятием полупроцентовых и за припечатку в Ведомостях»,<sup>19</sup> купчие крепости; казна получила законные пошлины). Предприятие Чичикова *с этой точки зрения* — обстоятельство, типичное по своей частоте.

Зерно «Ревизора» — «электричество чина». Проявления закономерности, установленной Гоголем, столь многочисленны и столь разнообразны (отсюда типичность чрезвычайного обстоятельства, составляющего сюжет «Ревизора»), что только ничтожнейшую долю ее отражения в художественной литературе мы имеем возможность привести: «Дубровский» Пушкина, «Воскресение» Л. Толстого, «Скверный анекдот» Достоевского, «История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Дело» Сухова-Кобылина, «Хамелеон», «Свадьба», «Смерть чиновника» Чехова, «О том, как некоторые втирают очки товарищам, имеющим циковские значки» Маяковского.

Если положить в основу признания типичных обстоятельств критерий частоты (т. е. частой повторяемости именно этого обстоятельства), то тем самым приходится сразу сузить рамки творчества писателя, заставить его обращаться к статистике и там на основе закона больших чисел искать материал для построения сюжета своих произведений, лишить его права на фантазию, на вымысел. Сверхъестественно: «Всадник Медный» вдруг сорвался с места и погнался за несчастным Евгением. Бедняга только пикнуть посмел («Ужо тебе!..»), как на него обрушилась страшная кара, ему нет нигде спасения от преследования самодержца.

Нет ничего фантастичнее сюжета повести Гоголя «Нос». Но трепет, который испытывает Ковалев перед своим собственным

<sup>19</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. I, гл. VII.— Полн. собр. соч., т. 6, с. 148.

носом только потому, что тот оказался чином повыше его, — обстоятельство, вполне типичное.

Обстоятельства, приведенные в последних примерах, в реальной жизни быть *не могут*. Их типичность во внутреннем, глубоком, полном соответствии закономерностям действительности, той подпочве, которая составляет основу взаимоотношений людей изображаемой эпохи. Обстоятельства типичные, экстраординарные всегда связаны с бытом, с обстоятельствами, типичными по своей частоте, по своей повседневности.

Обстоятельство, взятое само по себе, — «единичное» (единство конкретного и абстрактного); то, что в нем принадлежит эпохе, среде, моменту, — его «особенное» (конкретное); «всеобщее» (абстрактное) придает ему *типичность*. Такова *структура* обстоятельства.

Остановимся подробнее на «всеобщем», абстрактном типичных обстоятельстве. Соответствие абстрактного какого-нибудь обстоятельства, изображенного в литературном произведении, абстрактному («всеобщему», закономерности) реальной действительности делает его (обстоятельство) типичным. Именно это соответствие объединяет все три категории обстоятельств; их абстрактное — абстрактное реальной действительности.

В *первой* категории типичность сказывается в частоте встречающихся обстоятельств. Возникновение дуэлей, вендетт имеет глубокие корни в психологии, идеологии, в быте и нравах определенной эпохи, определенного общества, определенного места.

Во *второй* категории типичность лишь иногда прорывается в реальной действительности, но зато с какой силой! Городничай, который на своем веку не раз «мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду», *поверил* в Хлестакова, *принял* его за «важного человека», хотя «в этом вертопрахе» «вот просто ни на полминутца не было похожего» на ревизора. И почему *мертвыми душами* не торговать, если за них дают деньги, если стремление к наживе, ко всяким аферам — «душа души» буржуазного общества, капиталистического общества?

Гоголь в письме к Пушкину от 7 октября 1835 г. просил дать ему «что-нибудь, смешной или несмешной, но русский чисто анекдот». Известно, что сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ» построены на анекдотах. Почему именно анекдот так ценил Гоголь? Потому что иногда в обстоятельствах *редких* типичность проявляется с *большой* силой, нежели в обстоятельствах, встречающихся часто. По той же причине ценил анекдот и Мериме: «В истории и даже только анекдоты, а из анекдотов предпочитаю такие, в которых, как мне подсказывает воображение, я нахожу правдивую картину нравов и характеров данной эпохи».<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Мериме П. Хроника царствования Карла IX. Предисловие.— Собр. соч. в 6-ти т. М., 1905, т. I, с. 149.

Третья, последняя категория типичных обстоятельств встречается только в литературных произведениях. Хотя в реальной жизни они невозможны, их абстрактное так же соответствует абстрактному реальной действительности, как и абстрактное обстоятельство, относящихся к первой и второй категориям. Поэтому в типичности им отказать нет оснований. Ни в познавательном отношении, ни по силе идейного и эмоционального воздействия они под пером писателей-классиков не уступают (часто и превосходят!) обстоятельствам, безоговорочно признанным всеми — из-за своей частой повторяемости — типичными.

Как в реальной жизни не почувствовать невольного трепета, если приходится обратиться к человеку, чин которого выше того, какой имеешь сам? Но затрепетать и в том случае, если перед тобой в высоком чине твой собственный нос?! Необычайная ситуация психологически верна для миллионов других встреч, обстоятельств в реальной жизни самых обыкновенных.

Смешная (разве не смешно: на кого посягнул этот жалкий одиночка!) угроза ничтожного по социальному положению человека привела к обстоятельству чрезвычайному: конь сорвался со скалы и всадник стал преследовать дерзнувшего. Какое трагическое несоответствие между грозной реакцией царя и незначительностью повода, ее вызвавшего! Страшный смысл раскрывается, если глубоко продумать ситуацию. Русская государственность на протяжении столетий давала немало примеров такого несоответствия. Бесконечный список жертв сохранила история. А сколько их погибло, не оставив никакого следа ни в документах, ни в памяти народной! В. Брюсов пронизательно заметил: «Преследование Евгения Медным Всадником изображено не столько как бред сумасшедшего, сколько как реальный факт, и, таким образом, в повесть введен элемент сверхъестественного». <sup>21</sup> Но это «сверхъестественное» имеет вполне реальное основание.

«Безумие» Евгения следует воспринимать в свете стихотворения Пушкина, начинающегося словами «Не дай мне бог сойти с ума...», потому что какой же человек, находящийся в здравом уме, мог дерзнуть бросить в лицо самодержцу (хотя бы его памятнику) «Ужо тебе!..»

Существовала и до сих пор существует тенденция определять типичность обстоятельств на основе критерия частоты конкретного, отрицать типичность обстоятельств, встречающихся редко (обстоятельствах, никогда не встречающихся, и говорить нечего!).

В. Вересаев по поводу сюжетов «Ревизора», «Мертвых душ», «Женитьбы» восклицает: «Как неорганичны все гоголевские сюжеты, как они случайны и нетипичны!» <sup>22</sup> Приведем начало пародии

<sup>21</sup> Брюсов В. Медный Всадник. — Избр. соч. в 2-х т. М., 1955, т. 2, с. 422.

<sup>22</sup> Вересаев В. Как работал Гоголь. М., 1932, с. 38. — Аналогичную точку зрения (обстоятельства, встречающиеся редко, не типичны) неоднократно высказывал Н. Акимов (Акимов Н. 1) Трудности и перспективы жанра. — Октябрь, 1958, № 6, с. 152; 2) О театре. Л.; М., 1962, с. 223; 3) Не только о театре. Л.; М., 1966, с. 229.

Г. Гольда на литературную консультацию: «Дорогой товарищ Крылов! К сожалению, напечатать Вашу басню „Лебедь, Щука и Рак“ мы не смогли. Вы пишете:

„Однажды Лебедь, Рак и Щука  
Везти с поклажей воз взялись...“

К каждому слову в стихах нужно относиться с большой внимательностью. Почему „однажды“, а не „дважды“ или „трижды“? Но если это действительно случилось только однажды, то такое явление не характерно. Литературу интересуют события типические, а не случайные». <sup>23</sup> Как видно, для некоторых теоретиков множественность все еще является атрибутом типичности, если такая пародия могла возникнуть!

Странно, что никто из сторонников такого взгляда не задумался над вопросом: почему эти сюжеты, признаваемые «случайными и нетипичными», не помешали «Ревизору», «Мертвым душам», «Женитьбе» стать произведениями классическими по своей художественности, по верности и глубине отражения действительности?

Возникает необходимость в дополнительном теоретическом обосновании понятия «типичное обстоятельство». Обстоятельства сами по себе конкретны. Но *типичность* обстоятельств — абстракция. Не в конкретном, а в *абстрактном*, в *сущности* заключена типичность обстоятельств, в *тех закономерностях*, которые эти *обстоятельства порождают*. Прыжок Подколесина — обстоятельство, редчайшее *только в своей конкретности*; в своем *абстрактном* — оно «всеобщее», а потому *типичное*. Сошлемся на аргументацию Достоевского: «В действительности женихи ужасно редко прыгают из окошек пред своими свадьбами, потому что это, не говоря уже о прочем, даже и неудобно; тем не менее сколько женихов, даже людей достойных и умных, пред венцом сами себя в глубине совести готовы были признать Подколесинами». <sup>24</sup>

Подкреним типичность данного обстоятельства вопросом, заданным Левину перед его женитьбой: «— А признайтесь, есть это чувство, как у гоголевского жениха, что в окошко хочется выпрыгнуть?» <sup>25</sup>

Муромский скончался тотчас после дачи взятки (А. В. Сухово-Кобылин. «Дело», д. V, явл. 10). Конечно, факт чрезвычайный. И опять: *только в конкретном*. А в *абстрактном* — обстоятельство *типичное*. Его «всеобщее» живет в социальной действительности — когда это душевная травма, нервное потрясение от переживаний, связанных с вымогательством тех, кто прикрывает свои преступные махинации ссылками на закон, на справедливость, на государственные интересы.

<sup>23</sup> Гольд Г. Литературная консультация. Отзыв на басню Ивана Андреевича Крылова. — Вопросы литературы, 1963, № 4, с. 246.

<sup>24</sup> Достоевский Ф. М. Идиот, ч. 4, гл. 1. — Собр. соч. в 10-ти т. М., 1966, т. 6, с. 522.

<sup>25</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина, ч. 5, гл. 2. — Полн. собр. соч., т. 19, с. 10.

Если быть последовательным, то надо признать и обстоятельство, изображенное Чеховым в рассказе «Спать хочется», *типичным*. Его типичность не в том, что Варька задушила кричащего ребенка (конкретное обстоятельство), а в *абстрактном* — в состоянии полубезумия, до которого она была доведена совершенно бесчеловечной эксплуатацией. Психологическая правда этого обстоятельства для определенной эпохи — быт.

Пример из истории русской живописи XIX в.: «Сила картины Иванова («В дороге. Смерть переселенца» — А. Л.) не исчерпывается правдивой передачей конкретного момента.

Это произведение являет собой типический образ крестьянской жизни в пореформенной России. Именно поэтому оно было встречено злобной хулой реакционной критики, утверждавшей, что смерть переселенцев в пути явление случайное и отнюдь не типическое и что содержание картины придумано художником в стенах его мастерской». <sup>26</sup>

Реакционная пресса не просто осудила картину С. В. Иванова «В дороге. Смерть переселенца»; своим нападкам она нашла даже «теоретическое обоснование»: «Смерть переселенца в пути явление случайное и отнюдь не типическое». Но для нас ясно, что в своем *абстрактном* смерть переселенца в пути так же типична, как смерть Муромского, как убийство Варькой ребенка, как прыжок Подколесина, как типичны редчайшие обстоятельства в сюжетах «Ревизора» и «Мертвых душ». Сказать: «Содержание картины придумано художником в стенах его мастерской» — неправильно. Вернее сказать иначе: «Содержание картины *продумано* художником в результате изучения социальной действительности современной ему эпохи». То же непонимание природы типичного обстоятельства, на этот раз использованного в реакционных целях.

Но вот обстоятельство, в реальной жизни никогда не встречающееся, тем не менее *типичное*: «...карась вдруг почувствовал, что сердце в нем загорелось. В одно мгновение он подобрал живот, затрепыхался, зашелкал по воде остатками хвоста и, глядя щуке прямо в глаза, во всю мочь гаркнул:

— Знаешь ли ты, что такое добродетель?»

Щука разинула рот от удивления. Машинально потянула она воду и, вовсе не желая проглотить карася, проглотила его». <sup>27</sup>

Оно вполне типично, разумеется, не в конкретном, а в абстрактном. Абстрактное обстоятельство — совершенная бесплодность подчас бурной деятельности прекраснородных «карасей», пытающихся возвышенными призывами к добродетели отблагородить прожорливых «щук», направить их на путь правды и добра, на путь истинный...

<sup>26</sup> Власова Р. И. С. В. Иванов. «В дороге. Смерть переселенца», 1889. — В кн.: Замечательные полотна. Книга для чтения по истории русской живописи XVIII — начала XIX веков. Л., 1966, с. 356.

<sup>27</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Карась-идеалист. — Собр. соч. в 20-ти т. М., 1965 — 1977, т. 16/1, с. 88.

Другое обстоятельство, в реальной жизни никогда не встречающееся, тем не менее типичное:

...вижу:  
сидят людей половины.  
О, дьявольщина!  
Где же половина другая?  
«Зарезали!  
Убили!»  
Мечусь оря.  
От страшной картины свихнулся разум.  
И слышу  
спокойнейший голосок секретаря:  
«Они на двух заседаниях сразу...» <sup>28</sup>

Типичность этого обстоятельства, как известно, отметил В. И. Ленин. <sup>29</sup>

Для того, кто находится во власти конкретного, важны прыжок Подколесина, смерть Муромского, убийство Варькой ребенка, а не психологические предпосылки, которые довели их до такого состояния. Вот и получается: «не типично». Рассуждая таким образом, в типичности следует отказать и сказке «Карась-идеалист», хотя фантастика водного царства лишь «одежда», в которую облакается абстрактное, — нечто, соответствующее глубоким закономерностям изображаемой действительности. А две половины одного и того же человека, самостоятельно участвующие в двух различных заседаниях! Если в этом направлении идти дальше, то данному обстоятельству надо отказать не только в типичности, но и в здравом смысле. Ошибается тот, кто типичность видит в конкретном, кто на этом основании обстоятельства чрезвычайные или в действительной жизни невозможные выводит за пределы типического, — следовательно, и за пределы реализма. Предположение о возможности возникновения такого рода ошибок имеет основание. «Вообще много путаницы, непонимания и даже вражды встречает в наши дни утверждение, что реализм допускает не только форму обязательного внешнего жизнеподобия, а форму условную, *лишь бы она была правдивой*. Писателей и поэтов, прибегающих в наши дни к условной форме, обвиняют порой даже в „антиреализме“, считая почему-то, что условность формы якобы „проговаривает“ положению Энгельса о том, что реализм предполагает изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах», <sup>30</sup> — пишет А. Фадеев. Рассуждения этого выдающегося со-

<sup>28</sup> Маяковский В. В. Прозаседавшиеся. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1955 — 1961, т. 4, с. 8.

<sup>29</sup> См. Ленин В. И. О международном и внутреннем положении Советской Республики. Речь на заседании коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов 6 марта 1922 года. — Полн. собр. соч., т. 45, с. 13.

<sup>30</sup> Фадеев А. Задачи литературной теории и критики. — Собр. соч. в 7-ми т. М., 1989 — 1971, т. 5, с. 523 (курсив мой. — А. Л.).

ветского писателя, как мы полагаем, в русле нашего понимания, природы типичности обстоятельств, поскольку Гомера, Данте, Свифта и некоторых других гигантов, фантазия которых являла нечто сверхъестественное, он назвал «величайшими реалистами прошлых эпох». <sup>31</sup> Вся конкретность, порожденная фантазией авторов, есть не что иное, как форма проявления типичности обстоятельства. Ее избрал художник, чтобы сильнее — идейно и эмоционально — воздействовать на читателей.

Классическое положение Ленина: «Природа и конкретна и абстрактна, и явление и суть, и мгновение и отношение» <sup>32</sup> оградит нас от весьма распространенного заблуждения — признавать обстоятельства типичными лишь на основе конкретного, на основе критерия частоты конкретного.

То же самое мы можем сказать и о типичном обстоятельстве, а именно: типичное обстоятельство и конкретно и абстрактно, и явление и суть, и мгновение и отношение.

Абстрактное обстоятельство, изображенного в литературном произведении, если оно типично, должно сказаться в отношении, т. е. в возможности проявиться — мы говорим о реальной жизни, реальной действительности — в другой конкретности, в других «явлениях», в других «мгновениях», в других обстоятельствах, встречающихся часто или редко. Типичность (обстоятельств) — «всеобщее», массовость, повседневность, быт. Но, как сказано, частота, повторяемость типичного не в конкретном, а в абстрактном. Стоит это принять, и тогда понятие «типичное обстоятельство» сразу приобретает необходимую ясность.

Автор, обладая образным мышлением, наблюдая и изучая реальную действительность, познавая ее абстрактное, суть, закономерности, воплощает познанное в конкретном, в типичных обстоятельствах, в реальной жизни встречающихся часто, редко и никогда не встречающихся.

Что делает (должен делать!) читатель? При сопоставлении обстоятельств, изображенных в литературном произведении, с обстоятельствами, встречающимися в реальной действительности, он должен соотносить абстрактное этих обстоятельств, но не отождествлять их конкретность. Не отождествлять потому, что конкретность «явлений», «мгновений» в изображении автора есть форма проявления в искусстве абстрактного, сути, закономерности.

Именно «отношение» говорит о бесконечной повторяемости в своем абстрактном однородных обстоятельств, — обстоятельств типичных, в своей сути отвечающих правде индивидуальной (персонажей, реальных людей) и правде социальной (действительности, изображенной в литературном произведении, и действительности реальной).

<sup>31</sup> Фадеев А. 1) О социалистическом реализме. — Там же, с. 104;

2) Съезд советских писателей и социалистическая культура. — Там же, с. 184, 185.

<sup>32</sup> Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29, с. 190.

Посмотрите, как на основе критерия частоты привычка отождествлять конкретное обстоятельство, изображенных в литературном произведении, с конкретностью обстоятельств, наблюдаемых в реальной действительности, сказалась на оценке «Ревизора».

Чиновник средних лет (*выходя с растопыренными руками*). Это, просто, черт знает что такое! Этакое... этакое... Это ни на что не похоже. <...>

Л и т е р а т о р. ...Сюжет невероятнейший. Все несообразности... <...>

Еще л и т е р а т о р (*входит в сопровождении слушателей, которым говорит, размахивая руками*). Поверьте мне, я знаю это дело: отвратительная пиеса! грязная, грязная пиеса! Нет ни одного лица истинного, всё карикатуры! В натуре нет этого; поверьте мне, нет, я лучше это знаю: я сам литератор...

П е р в ы й. ...Скажите мне, чтобы не было если не половины, то, по крайней мере, некоторой части порядочных людей? Если комедия должна быть картиной и зеркалом общественной нашей жизни, то она должна отразить ее во всей верности. <...>

О д и н ч и н о в н и к. Это пошлая, низкая выдумка, это сатира, пасквили! <...>

Г о л о с в о д н о м к о н ц е т о л п ы. Все это вздор! Где могло случиться такое происшествие? Этакое происшествие могло только разве случиться на Чукотском острове. <...>

Д о б р о д у ш н ы й ч и н о в н и к. А все бы право, ну что бы хоть одного честного человека выставить. Всё плуты да плуты. <sup>33</sup>

А разве привычка отождествлять конкретное, изображенное в литературном произведении, с конкретностью реальной действительности в свое время не сказались отрицательно на оценке советской сатиры, советской комедии? Разве не раздается часто и теперь печально знаменитое восклицание: «Это не типично!»? Или: «Где в реальной жизни вы видели нечто подобное?!»

«Баня» Маяковского, пишет В. Катаев, уже давно и по праву считается классической. Но как ее встретили? «Барски-пренебрежительное отношение к рабочему классу». «Издевательство над рабочей молодежью, над комсомолом. Да и образ Победоносикова подозрителен. На кого намекает автор?» <sup>34</sup> «Очернительство... очернительство... очернительство...» <sup>35</sup>

Объяснять такого рода факты только злостью, преднамеренностью, предвзятостью критиков (или какими-либо другими неблагоприятными мотивами) было бы ошибкой. Причиной здесь в значительной степени является неразработанность теории «типичности» обстоятельств.

<sup>33</sup> Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии. — Полн. собр. соч., т. 5, с. 139—168.

<sup>34</sup> Катаев В. Трава забвенья. — Собр. соч. в 9-ти т. М., 1968—1972, т. 9, с. 419.

<sup>35</sup> Там же, с. 413.

Каждый, кто при сопоставлении типичных обстоятельств, изображенных в литературном произведении, с типичными обстоятельствами, имеющимися в реальной действительности, без должных оснований восклицает: «Это не типично!», — поневоле скатывается к натурализму, к *отождествлению* конкретности искусства с конкретностью реальной действительности.

Ссылка на конкретное, на критерий частоты конкретного при суждении о типичности обстоятельств сковывает творчество писателя, его фантазию, низводит реализм до уровня фактографии, рубит под корень сатиру, комедию. Эта ошибочная теория приводит критика и читателя к порочной практике — недооценивать, а то и поносить шедевры художественной литературы. Опыт прошлого, на который мы ссылаемся, весьма показателен. Социальный вред такой концепции очевиден.

Наше определение «типичности» обстоятельств и их классификация с конкретизацией на литературных примерах, в которой обстоятельства, встречающиеся часто, составляют всего только *часть* типичных обстоятельств, изображаемых в искусстве, находится в полном и точном соответствии с тем, что сказал Энгельс о реализме.

Теперь о «типичных характерах в типичных обстоятельствах». Типичность, «всеобщее» *характера* выводится из «отношения»: он бесконечно повторяется в разных эпохах, странах, социальных прослойках. Например, многим свойственно: (1) под видом государственной или общественной деятельности руководствоваться в своем поведении сугубо личными соображениями; (2) свое отношение к людям определять не собственными критериями, а мнением «света», «печатью», которую наложило на них окружающее общество; (3) в своей оценке поступков людей исходить из привычных норм и отвергать все, что выпадает из обычного круга представлений.

Каждому из этих «типичных характеров» нетрудно подобрать «типичные обстоятельства».

1. В Белогорскую крепость приехал Гринев. «„Отведи г. офицеру квартиру, да почище“.— Слушаю, Василиса Егоровна — отвечал урядник.— Не поместить ли его благородие к Ивану Полежаеву?» — «Врешь, Максимыч, — сказала капитанша: — у Полежаева и так тесно; он же мне кум и помнит, что мы его начальники... Отведи Петра Андреича к Семену Кузову. Он, мошеник, лошадь свою пустил ко мне в огород».<sup>36</sup>

2. Бал. Графиня, Сося и Наташа «стояли одни как в лесу в этой чужой толпе, никому неинтересные и ненужные <...> Борис два раза прошел мимо них и всякий раз отворачивался». Но вот князь Андрей предложил Наташе тур вальса. И «после князя Андрея к Наташе подошел Борис, приглашая ее на танцы, подо-

<sup>36</sup> Пушкин А. С. Капитанская дочка, гл. III.— Полн. собр. соч., т. 8/1, с. 295—296.

шел и тот танцор-адъютант, начавший бал, и еще молодые люди...»<sup>37</sup>

3. Загородная прогулка. «Катит на велосипеде Коваленко, а за ним Варенька, тоже на велосипеде <...> Беликов из зеленого стал белым и точно оцепенел».<sup>38</sup>

Типичны патриархальность нравов захолустья, обнажающая смесь «личного» и «государственного», бальная «стратегия» и «тактика» Бориса и других, паника обывателя, вызванная появлением на велосипеде учителя гимназии и женщины (велосипед — техническая новинка конца XIX в.).

*Обстоятельства* проходящи, мгновенны, неповторимы только в конкретном. Их типичность, как и типичность характеров, выводится из «отношения»; она заключается в точном, полном, глубоком соответствии абстрактного, всеобщего эпохе, ее социально-экономическим и бытовым особенностям.

Погоня за «правдивостью деталей» приводит к натурализму. Автор не должен быть в плену у фактов, он должен стать художником-творцом. Главная ценность художественного произведения заключается в показе глубины человеческой психологии, в изображении «типичных характеров», в верном отражении эпохи, в передаче «типичных обстоятельств».

Поскольку первое (характер) абстрактно, второе (обстоятельство) конкретно, только реализм — единство конкретного и абстрактного в их «равном» соотношении — будет тем, что Энгельс определил как «правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Без «правдивости деталей», конечно, не обойтись. И в произведениях, претендующих называться реалистическими, правдивость деталей должна найти свое место.

<sup>37</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 2, ч. 3, гл. 16, 17.— Полн. собр. соч., т. 10, с. 201, 203.

<sup>38</sup> Чехов А. П. Человек в футляре.— Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. М., 1944—1951, т. 9, с. 261.

## СИТУАЦИЯ. ВАРИАНТНОСТЬ ПЕРСОНАЖЕЙ

В литературном произведении мы имеем дело с ситуацией, которая выявляет многосторонний характер человека, дает толчок к развитию характера, к появлению его «спиралевидности», причем иногда приводит к обнаружению самых его неожиданных свойств. Ситуация подчас «вытаскивает» из глубины души то, что обычно бывает глубоко скрыто, о чем никак нельзя было даже и подозревать. Ситуация не только развивает многосторонний характер человека, тайное делает явным, раскрывает внутренний мир персонажа (если это дано автором) со всей его противоречивой сложностью, — она же неопровержимо доказывает, что характеры людей *разнообразны, вариантыны*.

«Обстоятельства развивают перед зрителем их («лиц, созданных Шекспиром») разнообразные и многосторонние характеры», — говорит Пушкин. Итак, характеры должны быть многосторонними, разнообразными, даны в развитии. Толчком к развитию характера должны служить «обстоятельства». Но что такое «обстоятельство»? Обстоятельство — это случайность, какая-либо сюжетная ситуация, которая по отношению к человеческому характеру играет роль провоцирующего фактора.<sup>1</sup>

В химии, как известно, применяются реактивы, при помощи которых исследуемые вещества подвергаются испытанию, и таким образом определяется их химическая природа. Ситуацию можно сравнить с реактивом, причем «исследуемым веществом» будет характер человека. Допустимо и другое сравнение. При помощи искры производят взрыв, и таким способом познают свойства взрывчатого вещества. Ситуация (случайность) играет роль «искры», и в этом ее значение. «Взрывчатым веществом» будет характер человека.

Начнем с рассказа, почерпнутого из античной литературы. «Когда Ахилл вырос и стал прекрасным юношей, по всей Греции разнеслась весть, что собирает героев Менелай в поход против Трои. Фетида, зная, какая судьба грозит Ахиллу, укрыла его на острове Скиросе, во дворце царя Ликомеда. Там жил среди

<sup>1</sup> Разумеется, слово «провоцировать» здесь употреблено не в том специфическом смысле, какой ему обыкновенно придают (лат. *provocare* 'вызывать')

царских дочерей Ахилл, одетый в женские одежды... Под видом купцов прибыли на Скирос Диомед и Одиссей и пошли во дворец Ликомеда. Они разложили перед царевнами свои товары: роскошные материи, золотые ожерелья, запястья, серьги, затканые золотом покрывала, а между ними положили они меч, шлем, щит, поножи и панцирь. Царевны с восторгом рассматривали золотые украшения и богатые ткани, а Ахилл, стоявший среди них, смотрел лишь на оружие. Вдруг у дворца раздались военные клики, зазвучали трубы и загремело оружие. Это спутники Диомеда и Одиссея ударили мечами в щиты и издали военный клич. В страхе разбежались царевны, а Ахилл, схватив меч и щит, бросился навстречу врагам. Он думал, что совершено нападение на дворец Ликомеда. Так узнали Ахилла Одиссей и Диомед».<sup>2</sup>

Гамлет хочет уличить короля, с полной достоверностью установить виновность Клавдия в злодейском умерщвлении отца. Он производит эксперимент — искусственно создает «обстоятельство» ситуацию, предлагая актерам сыграть «Убийство Гонзаго» перед королем. И во время представления (В. Шекспир. «Гамлет», д. III, сц. 2) происходит «реакция», «взрыв» — король не выдерживает, встает, бежит в смятении, не будучи в силах вынести разоблачающей правды искусства. Едва ли что-либо может быть художественно совершеннее, значительнее по глубине мысли, ярче, конкретнее, показательнее...

В плане комедийном заслуживает внимания финал «Укрощения строптивой» Шекспира. Петруччо, Люченцио, Гортензио устраивают испытание, чтобы выявить истинную природу своих жен. Эксперимент принес полную неожиданность: Катарина, Бьянка, Вдова оказались совсем не такими, какими казались...

Иногда жизнь с ее испытаниями сама «проверяет» человека. Это помогло Параше (А. Н. Островский. «Горячее сердце») сделать правильный выбор: избрать мужем не Васю, оказавшегося трусом, без малейшего чувства собственного достоинства, а скромного, стойкого, самоотверженно любящего ее Гаврилу.

«Нельзя судить о человеке с первого взгляда, — пишет Лабрюйер, — как мы судим о картине или статуе, а нужно проникнуть в глубины его души. Достоинства обычно окутаны покровом скромности, недостатки прикрыты маской лицемерия; только немногие сердцеведы умеют сразу постичь характер ближнего, ибо и совершенная добродетель и закоренелый порок обнаруживают себя лишь постепенно, да и то под давлением обстоятельств».<sup>3</sup>

В связи с рассмотрением значения сюжетной ситуации, роли, которую ей надлежит выполнять, приведем высказывание Сал-

<sup>2</sup> Вулп Н. А. Легенды и мифы древней Греции. М., 1957, с. 254—255.  
<sup>3</sup> Лабрюйер Жан де (1645—1696). Характеры, или Нравы внешнего века. М., Л., 1964, с. 282.

тыкова-Щедрина: «Литературному исследованию подлежат не те только поступки, которые человек беспреткновенно совершает, но и те, которые он несомненно совершил бы, если б умел или смел. И не те одни речи, которые человек говорит, но и те, которые он не выговаривает, но думает. Развяжите человеку руки, дайте ему свободу высказать *всю* свою мысль — и перед вами уже встанет не совсем тот человек, которого вы знали в обыденной жизни, а несколько иной, в котором отсутствие стеснений, налагаемых лицемерием и другими жизненными условиями, с необычайной яркостью вызовет наружу свойства, остававшиеся дотоле незамеченными, и, напротив, отбросит на задний план то, что на поверхностный взгляд составляло главное определение человека. Но это будет не преувеличение и не искажение действительности, а только разоблачение той *другой* действительности, которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению. Без этого разоблачения невозможно воспроизведение *всего* человека, невозможен правдивый суд над ним».<sup>4</sup>

Перейдем теперь к другим конкретным примерам из русской художественной литературы и покажем, как «обстоятельства» служат толчком к развитию характера, к обнаружению его «многосторонности», к тому, что называется «спиралевидностью» мысли или действия персонажа.

Новелла Чехова «Выгрышный билет» — элементарная художественная иллюстрация. Роль «реактива», или «искры», играет выгрышный билет. Происходит «реакция», или «взрыв». Характер человека — «исследуемое» или «взрывчатое» вещество — начинает раскрываться, проявляя свою многосторонность. «Спиралевидность» мысли, вызванная ситуацией, привела к обнаружению таких свойств «взрывчатого вещества», каких не мог бы предвидеть самый проникательный исследователь. Иван Дмитрич, человек как будто вполне довольный своей судьбой, вдруг захотел уйти и повеситься на первой попавшейся осине. Такова провоцирующая роль ситуации, которая, подобно химическому реактиву, или «искре», действующей на какое-либо взрывчатое вещество, «вытаскивает» из глубины души то, что обычно бывает скрыто в ее тайниках.

Возьмем «Ревизора» Гоголя. Жил на свете Антон Антонович Сквозник-Дмухановский. Каким автор показал городничего в начале комедии? По всему видно, что он органически сжился с окружающей обстановкой. Отношения с чиновниками самые семейные, положение «отца города» предоставило ему полную возможность «не пропускать того, что плывет в руки».<sup>5</sup> Сооб-

<sup>4</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Помпадуры и помпадурши, гл. IX. — Собр. соч. в 20-ти т. М.: 1965—1977, т. 8, с. 189—190.

<sup>5</sup> Гоголь Н. В. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора». — Полн. собр. соч. в 14-ти т. М.: Л., 1940—1952, т. 4 с. 113.

щение о приезде ревизора потому и явилось «пренеприятным известием», что грозит нарушить привычный покой, тот уклад жизни, который он находит для себя вполне приемлемым, лишиться власти и тех материальных благ, получение которых связано с пребыванием в должности городничего. «Только бы пропесло!» — такими словами можно выразить его умонастроение, и если все останется по-старому, то ничего лучшего и желать нельзя.

Анна Андреевна, его жена, также довольна ролью «первой дамы» этого города. Она занимает высокое положение. Ее честолюбие вполне удовлетворено: она — жена городничего! Почет и уважение ей принадлежат по праву, и она принимает это как законную дань.

Возникает новая ситуация — предполагаемая женитьба Хлестакова на Марье Антоновне. По ходу действия разворачиваются новые, совершенно неожиданные для нас «обороты спирали». Городничий теперь уж не довольствуется положением первого лица в городе — ролью, которая до сего времени его удовлетворяла во всех отношениях. Он хочет «влезть в генералы», ему «кавалерию повесят через плечо», его аппетит разыгрался: «Ведь почему хочется быть генералом? потому, что случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: лошадей! и там на станциях никому не дадут, всё дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь: обедаешь где-нибудь у губернатора, а там: стой городничий! Хе, хе, хе (*заливается и помирает со смеху*), вот что, канальство, заманчиво!»<sup>6</sup>

Теперь Анне Андреевне здешний воздух не нравится: «деревенский уж слишком!» А ведь раньше она этим воздухом дышала, жила в свое удовольствие и не жаловалась... Став в своем воображении знатной дамой, Анна Андреевна откровенно третирует окружающую «мелюзгу» — людей, с которыми прежде ежедневно общалась. При мысли о жизни в Петербурге она размечталась: «Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице, и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно бы только этак зажмурить глаза. (*Зажмуривает глаза и нюхает.*) Ах! как хорошо!»<sup>7</sup> Вывод поучительный. Соответствующая ситуация подобно искре производит «взрыв», обстоятельства раскрывают многосторонний характер, тайное делается явным, обнажается внутренняя сложность человека со всей его противоречивой сложностью.

Пример из романа Л. Толстого «Анна Каренина». Начались скандалы. «Первое падение Кузовлева на реке взволновало всех, но Алексей Александрович видел ясно на бледном, торжеству-

<sup>6</sup> Гоголь Н. В. Ревизор, д. V, явл. 1. — Там же, с. 82.

<sup>7</sup> Там же, с. 83.



ошем лице Анны, что тот, на кого она смотрела, не упал. Когда после того, как Махотин и Вронский перескочили большой барьер, следующий офицер упал тут же на голову и разбился запертво и шорох ужаса пронесся по всей публике, Алексей Александрович видел, что Анна даже не заметила этого и с трудом поняла, о чем заговорили вокруг».<sup>8</sup>

Скачки продолжались.

«Все громко выражали свое неодобрение, все повторяли сказанную кем-то фразу: „недостает только цирка с львами“, и ужас чувствовался всеми, так что, когда Вронский упал и Анна громко ахнула, в этом не было ничего необыкновенного. Но вслед затем в лице Анны произошла перемена, которая была уже положительно неприлична. Она совершенно потерялась. Она стала биться, как пойманная птица: то хотела встать и идти куда-то, то обращалась к Бетси.

— Поедем, поедем,— говорила она».

Завершающий этап.

«Офицер принес известие, что ездук не убился, но лошадь сломала себе спину.

Услышав это, Анна быстро села и закрыла лицо веером. Алексей Александрович видел, что она плакала и не могла удержаться не только слез, но и рыданий, которые поднимали ее грудь».<sup>9</sup>

Один «реактив» вызвал торжество, другой — затормозила доминанта; падение с лошади Вронского не только вполне разоблачило Анну перед лицом всех, кто мог бы за ней наблюдать, но так резко обнажило ее сердечную тайну, вызвало такое душевное потрясение, что за ним, естественно, последовало ее открытое признание мужу в своей супружеской измене.

Значение ситуации в том смысле, в каком здесь говорится, В. И. Пудовкин, мастер советского кино, отлично понимал и использовал в своей творческой практике. В статье «О драматизме событий в личной судьбе героев» он пишет: «Я упорно искал в каждой сцене возможность повернуть характер человека так, чтобы он в данной ситуации на мгновение вспыхнул.

Мы знаем, как это бывает в жизни, когда долгие годы живешь бок о бок с человеком и кажется, что знаешь его до конца, и вдруг какое-то событие, скажем война или глубокая личная драма, открывает в нем такое, о чем и помыслить было нельзя, такую силу души покажет или, наоборот, такую ее низость, что останавливаешься, потрясенный: „Так вот ты какой оказался!“

И, повторяю, поскольку мне, художнику, дано право отбора, я хочу показать человека не в тех обстоятельствах, при которых

<sup>8</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина, ч. 2, гл. 28.— Полн. собр. соч. в 90-та т. М., 1928—1958, т. 18, с. 221.

<sup>9</sup> Там же, гл. 29, с. 221.

он может позволить себе сдерживаться, а именно уловить те моменты его жизни, его поведения, которые дают возможность не только угадывать, что кроется внутри человека, но и обнаруживать, выявлять это сокровенное».<sup>10</sup>

Именно в таком применении ситуация служит обнажению потаенной сути персонажа, раскрытию его подлинного характера.

Лирическое раздумье Маршака:

Как вежлив ты в покое и тепле.  
Но будешь ли таким во время давки  
На поврежденном бурей корабле  
Или в толпе у керосинной лавки? <sup>11</sup>

В этом отношении творчество художника Федотова представляет собою редкое единство. Его картины — не что иное, как изображение ситуации, «взрывающей» человека («Свежий кавалер», «Завтрак аристократа», «Сватовство майора», «Разборчивая невеста», «Анкор, еще анкор!»).

Характеры не только многосторонни, но и разнообразны.

Сначала о разнообразии характеров людей безотносительно к ситуации.

Из области античной литературы.

«Люди несходны,— говорится в «Одиссее»,— те любят одно, а другие другое (кн. 14, ст. 228)... Гомеровские характеры, несмотря на многочисленность выведенных фигур, не повторяют друг друга. Надменный Агамемнон, прямодушный и смелый Аякс, несколько нерешительный Менелай, пылкий Диомед, умудренный опытом Нестор, хитроумный Одиссей, глубоко и остро чувствующий и осененный трагизмом своей «кратковечности» Ахилл, легкомысленный красавец Парис, стойкий защитник родного города и нежный семьянин Гектор, отягощенный летями и невзгодами добрый старец Приам — каждый из этих героев „Илиады“ имеет свой выпукло очерченный облик. Такое же разнообразие наблюдается в „Одиссее“, где даже буйные „женщины“ получают индивидуализованные характеристики. Индивидуализация распространяется и на женские фигуры: образ жены представлен в „Илиаде“ Гекубой, Андромахой и Еленой, в „Одиссее“ — Пенелопой, Еленой и Аретой,— и все эти образы совершенно различны...» <sup>12</sup>

Пушкин:

У всякого своя охота,  
Своя любимая забота,  
Кто целит в утку из ружья,

<sup>10</sup> Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 357.

<sup>11</sup> Маршак С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1968—1972, т. 5, с. 174.

<sup>12</sup> Тронский И. М. История античной литературы. Л., 1957, с. 55.

Кто бредит рифмами, как я,  
Кто бьет хлопушкой мух журнальных,  
Кто правит в замыслах толпой,  
Кто забавляется войной,  
Кто в чувствах нежится печальных,  
Кто занимается вином:  
И благо смешано со злом.<sup>13</sup>

Белинский: «Посмотрите, сколько нравственных оттенков в человеческой натуре: у одного ум едва заметен из-за сердца; а у другого сердце как будто поместилось в мозгу; этот страшно умен и способен на дело, да ничего сделать не может, потому что нет у него воли; а у того страшная воля да слабая голова, и из его деятельности выходит или вздор, или зло. Перечесать этих оттенков так же невозможно, как перечесать различия физиономий: сколько людей, столько и лиц, и двух, совершенно схожих, найти еще невозможнее, нежели найти два древесных листка, совершенно схожих между собою...»<sup>14</sup>

Гоголь: «У всякого есть свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки и удивительно чувствует все глубокие места в ней; третий мастер лихо пообедать; четвертый сыграть роль хоть одним вершком выше той, которая ему назначена; пятый, с желанием более ограниченным, спит и грезит о том, как бы пройтись на гуляньи с флигель-адъютантом, напоказ своим приятелям, знакомым и даже незнакомым; шестой уже одарен такою рукою, которая чувствует желание сверхъестественное заломить угол какому-нибудь бубновому тузу или двойке, тогда как рука седьмого так и лезет произвести где-нибудь порядок, подобраться поближе к личности станционного смотрителя или ямщиков, — словом, у всякого есть свое...»<sup>15</sup>

Лермонтов устами Арбенина:

У одного богатство есть в предмете,  
Другой в науки погружен,  
Тот добивается чинов, крестов — иль славы,  
Тот любит общество, забавы,  
Тот странствует, тому игра волнует кровь...<sup>16</sup>

Горький: «Мы знаем, что люди — разнообразны: этот — болтлив, тот — лаконичен, этот — назойлив и самовлюблен, тот — застенчив и не уверен в себе; литератор живет как бы в центре хоровода скупцов, пошляков, энтузиастов, честолюбцев, мечтателей, весельчаков и угрюмых, трудолюбивых и лентяев, добродушных, озлобленных, равнодушных ко всему и т. д.»<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 4, строфа XXXVI. — Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.: Л., 1937—1949, т. 6, с. 370.

<sup>14</sup> Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 10, с. 27.

<sup>15</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. II. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 24.

<sup>16</sup> Лермонтов М. Ю. Маскарад, д. 1, сц. 3, вых. 5. — Соч. в 6-ти т. М., Л., 1954—1957 т. 5, с. 312.

<sup>17</sup> Горький М. О пьесах. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 26, с. 416.

К. С. Станиславский: «Нет на земле человека, который бы не обладал ему одному присущей характерностью, точно так же как нет на земле двух людей, похожих друг на друга как две капли воды. Даже совершенно безличный человек характерен своей полной безличностью».<sup>18</sup>

Белинский воздает должное Бальзаку: «Как много написал этот человек, и, несмотря на то, есть ли в его повестях хотя один характер, хотя одно лицо, которое бы сколько-нибудь походило на другое?» И дальше он восклицает: «О, какое непостижимое искусство обрисовывать характеры со всеми оттенками их индивидуальности!»<sup>19</sup> Этим «непостижимым искусством» в полной мере владеют великие русские писатели.

В литературных произведениях вариантность персонажей мы найдем всегда, и чем характеры более дифференцированы (а с этим связана глубина раскрытия психологии персонажей, усиливающая эстетическое воздействие произведения на читателя, на зрителя), тем выше художественное мастерство писателя.

В этом плане особое значение приобретает совет, который дал Энгельс Лассалю в письме от 18 мая 1859 г.: «...идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу».<sup>20</sup>

Совет Энгельса мы рассматриваем как обязательный идейно-эстетический критерий, которым должен руководствоваться не только писатель, но и читатель художественной литературы.

Общее соображение о необходимости использовать вариантность персонажей выдвинул Леонардо да Винчи: «В исторических сюжетах должны быть люди различного сложения, возраста, цвета тела, поз... и столь же различны должны быть одежды, цвета и все, что требуется в этом сюжете. Самый большой грех живописца — это делать лица похожими друг на друга; повторение поз — большой порок».<sup>21</sup>

Когда писатель как бы «единым оком» охватывает изображаемую действительность и показывает ее нам, мы видим вариантность во всем — различны люди, ситуации, переживания:

Начинается всюду работа;  
Возвестили пожар с валанжи;  
На позорную площадь кого-то  
Провезли — там уж ждут палачи.  
Проститутка домой на рассвете  
Поспешает, повинув постель;  
Офицеры в наемной карете  
Скачут за город: будет дуэль.

<sup>18</sup> Станиславский К. С. Из подготовительных материалов к труду о творчестве актера. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961, т. 5, с. 184.

<sup>19</sup> Белинский В. Г. Литературные мечтания. — Полн. собр. соч., т. 1, с. 84.

<sup>20</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 492—493.

<sup>21</sup> Да Винчи Леонардо. О композиции исторических сюжетов. — Избранное. М., 1952, с. 121.

Торгаши просыпаются дружно  
И спешат за прилавки засесть:  
Целый день им обмеривать нужно,  
Чтобы вечером сытно поесть.

Чу! из крепости грянули пушки!  
Наводнение столице грозит...  
Кто-то умер: на красной подушке  
Первой степени Анна лежит.

Дворник вора колотит — попался!  
Гонят стадо гусей на убой;  
Где-то в верхнем этаже раздался  
Выстрел — кто-то покончил с собой...<sup>22</sup>

Из «Тихого Дона» Шолохова: «В каждом дворе, обнесенном плетнями, под каждой крышей каждого куреня коловертью кружилась своя, обособленная от остальных, горько-сладкая жизнь: дед Гришака, простыв, страдал зубами; Сергей Платонович, перетирая в ладонях раздвоенную бороду, наедине с собой плакал и скрипел зубами, раздавленный позором; Степан вынычивал в душе ненависть к Гришке и по ночам во сне скреб железными пальцами доскутное одеяло; Наталья, убегая в сарай, падала на кизяки, тряслась, сжимаясь в комок, оплакивая заплеванное свое счастье; Христоню, пропившего на ярмарке телушку, мучила совесть; томимый ненасытным предчувствием и вернувшейся болью, вздыхал Гришка; Аксинья, лаская мужа, слезами заливала негаснущую к нему ненависть».<sup>23</sup>

Перейдем теперь к выявлению вариантности характеров персонажей в связи с ситуацией. Ситуация и здесь играет свою роль — роль провоцирующего фактора.

«В истинно художественном произведении, — пишет Белинский, — все образы новы, оригинальны, ни один не повторяет другого, но каждый живет своею особою жизнью».<sup>24</sup> «Особная» жизнь каждого персонажа делает его реакцию (на ту или иную ситуацию) сугубо индивидуальной.

Обратимся к живописи. Наиболее совершенный образец умения художника показать вариантность при «взрыве», — как можно судить по тому, что сохранилось, — «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Ситуация, «реактив», «искра» — слова Иисуса Христа: «Один из вас предаст меня». В этот момент у каждого из двенадцати апостолов своя индивидуальная реакция. Вопрос: кто предатель? «Одни горячо спорят; другие, по выражению лица, стараются в своей среде отыскать злодея; третьи, не выдержав, бросились к учителю, прося его открыть страшную тайну».<sup>25</sup> Уточним: «Чув-

<sup>22</sup> Некрасов Н. А. Утро. — Полн. собр. соч. и писем в 12-ти т. М., 1948—1953, т. 2, с. 359—360.

<sup>23</sup> Шолохов М. Тихий Дон, кн. 1, ч II, гл. 3. — Собр. соч. в 9-ти т. М., 1965 — 1969, т. 2, с. 132—133.

<sup>24</sup> Белинский В. 1. Полное собрание сочинений А. Марлинского. — Полн. собр. соч., т. 4, с. 37.

<sup>25</sup> Рерберг Ф. И. Краткий курс истории искусств. М., 1908, с. 142.

ствительный юный Иоанн опускает очи, нахмуренный страстный Петр хватается за нож и готов броситься на злодея, Фома неверный, как скептик, не верит словам учителя и поднятым перстом доказывает нелепость подозрения, Яков разводит руками, молодой Варфоломей прикладывает руки к груди, выражая готовность постоять за учителя. Злодей Иуда с его хищным лицом судорожно сжимает кошель с серебрянниками».<sup>26</sup>

Достаточно обратить внимание на кисти рук. Поразительно, с каким искусством художник одной лишь деталью сумел придать каждому индивидуальную психологическую характеристику.

В картине Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» прекрасно передан украинский юмор. «В самом деле, как только не смеются в этой шумной картине: хохочут во все могучее чрево, хихикают, ухмыляются, смеются басом и дискантом, раскатисто и беззвучно».<sup>27</sup> И здесь — запорожцы сочиняют письмо к турецкому султану — в этой красочной гамме у каждого персонажа свой оттенок, своя индивидуальная реакция. Отметим одну. Сосед хохочущего казака (он хохочет «во всё могучее чрево») смотрит на него даже несколько сумрачно и своим видом как бы говорит: «Эк тебя разобрало!» Другая реакция: в правом углу картины стоит казак, изображённый спиной к зрителю. Он серьезен; окидывает взором лагерь запорожцев. О чем он думает? Об историческом значении послания? О его возможных последствиях?..

«Не ждали» Репина. Политический ссыльный неожиданно возвращается домой. Вариантность при «взрыве» бросается в глаза. По радостно-удивленному выражению лица, например, можно судить, что гимназист брата узнал; «одна младшая девочка не узнала своего брата, она была еще слишком мала, когда он ушел из дому».<sup>28</sup> Какой контраст составляет ее испуганно-настороженное лицо! «Встревоженная семья насторожилась, кто оторвался от учебных занятий (дети), кто от музыки, кто от отдыха».<sup>29</sup>

Вершина в этом смысле — картина Репина «Крестный ход в Курской губернии». По широте охвата, по разнообразию представленных типов, по глубине раскрытия социальных противоречий эпохи она имеет мало себе равных среди мировых шедевров изобразительного искусства. И если какая-нибудь картина может называться «энциклопедией русской жизни», то именно она.

Картина Сурикова «Боярыня Морозова» — глубокая характеристика эпохи, исполненная с предельной художественной выра-

<sup>26</sup> Аллатов М. В. Всеобщая история искусств, т. 2. М.; Л., 1949, с. 46.

<sup>27</sup> Недошивин Г. О мастерстве Репина. — Искусство, 1951, № 3, с. 20.

<sup>28</sup> Стасов В. В. Наши художественные дела. — Избр. соч. в 3-х т. М., 1952, т. 3, с. 17.

<sup>29</sup> Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. Л., М., 1966, с. 110.

зительностью. Историческая и художественная ценность этого произведения заключается в мастерстве, с каким Сурикову удалось показать «различие внутри тождества» в «особенном» (различие социального положения) и во «всеобщем» (различие характера). Раскольницу Морозову ссылают. Ее провожают все — от боярыни в дорогих узорных тканях до полуобнаженного нищего. И как разнообразны переживания! Злорадство, любопытство, равнодушие, сочувствие, скорбь, преклонение, благословение... Каждый реагирует соответственно своему возрасту, характеру, социальному положению, своему отношению к расколу.

Психологическую партитуру персонажей картины Сурикова «Меншиков в Березове» разработал Л. Мочалов: «Меншиков и его дети объединены несчастьем, общей судьбой. И все-таки каждый из изображенных персонажей погружен в собственные мысли, живет сам по себе. Каждый характер глубоко продуман и точно определен художником. Их сопоставление образует сложную гамму психологических состояний. Ощущение трагедии как бы нарастает от образа к образу. Младшая дочь, занятая чтением Евангелия, отвлеклась от окружающей обстановки, забылась. Лицо ее почти спокойно. Если бы мы увидели только фрагмент картины с ее изображением, то не ощутили бы драматизма ситуации. Просто девушка склонилась над книгой на фоне заиндевевшего окна. Сын Меншикова погружен в свои думы, машинально его рука отковыривает воск от подсвечника. Лицо его грустно-задумчиво, в нем читается смирение перед судьбой; и здесь еще трагедия не встает в полный рост. Глубину ее дает почувствовать образ Меншикова. В нем раскрывается и тяжесть личного испытания, и катастрофа государственного человека, и его мужество, и его непокорство. Наконец, открытое отчаяние, почти немой крик, запечатленные на бледном лице старшей дочери Меншикова — Марии, завершают эту психологическую гамму».<sup>30</sup>

Школьной иллюстрацией может служить картина Н. Богданова-Бельского «Устный счет». Один стоит у доски (ему, очевидно, зрительные впечатления помогают при решении задачи), второй шагает, углубленный в свои размышления, третий торопится поделиться с учителем полученным результатом и т. д.

Из работ советских художников назовем картину Ф. Решетникова «Опять двойка!», встретившую положительную оценку общественности и критики: «Все персонажи активно и по-своему участвуют в развертывающейся перед нашими глазами маленькой семейной драме. Вернувшийся домой малыш-школьник снова принес двойку. Лишь собачонка радостно встречает его и ласкается к нему, но остальные домашние, узнав по его лицу о его „успехах“, осуждающе на него смотрят. Огорчение и укоризна написаны

<sup>30</sup> Мочалов Л. В. Художник, картина, зритель. Беседы о живописи. Л., 1963, с. 43.

на лице матери, сурово личико школьницы сестры, а самый младший из детей, сидя на своем велосипеде, с откровенной насмешкой поглядывает на брата».<sup>31</sup>

Пример вариантности при «взрыве» в скульптуре — «Гражданин Кале» Родена.

«Характеристика подвига как индивидуального переживания и действия каждого героя в отдельности — вот что явилось предметом творческих усилий скульптора; именно раскрытию индивидуального в этом коллективном акте и посвящен, в сущности, роденовский монумент. Художника интересовало не столько то общее, что объединяло шестерых героев, сколько различия в характерах каждого из шести. Тема подвига предстала перед скульптором в плане человеческой драмы — она потребовала воплощения уже не одного, а целых шести драматических событий. Ибо каждый из героев, выступая за общее дело, переживал свою личную драму, драму своей жизни, и в этом переживании с наибольшей полнотой раскрывалась его человеческая сущность».

Трактуя именно так „Гражданин Кале“, Роден сосредоточил внимание на анализе психологически характерного в каждом из шести действующих лиц, и прежде всего — на складе их мысли, на реакции их сознания в момент решающего испытания. Как уже сказано, скульптора интересовали в первую очередь различия в мотивах, переживаниях, волевых и моральных импульсах, размышлениях, страданиях...»<sup>32</sup>

Если подумать о кино, то мысль невольно обращается к картине «Рим в 11 часов», создатель которой режиссер Де Сантис с замечательным умением использовал вариантность при «взрыве». В основу сценария положен факт (первичный сюжет), взятый из газетной хроники, — катастрофа в Риме, в доме № 31 на улице Савойя, происшедшая 15 января 1951 г. Лестничная клетка этого дома обрушилась вместе с находившейся на ней толпой безработных, пришедших по объявлению в газете о найме машинистки.

Ситуация («реактив») выявляет вариантность.

Среди собравшихся есть юные, есть среднего возраста и пожилые. Одни только приступают к работе, другие уже знакомы с безработицей, на лица третьих длительная безработица успела наложить свою тяжелую печать. Каждая из пострадавших (травма физическая или психическая) имеет свой характер, свое социальное положение, свою судьбу, свои интересы, свои мечты. Перед нашими глазами проходит целая галерея различных персонажей — дочь богачей аристократов (она порвала с родителями и ушла к бедняку художнику), жена безработного, дочь извозчика, приедуга, проститутка, решившая начать новую жизнь..

<sup>31</sup> Советские изобразительное искусство в 1952 г. О Всесоюзной художественной выставке. Искусство, 1953, № 1, с. 6.

<sup>32</sup> Арьян Д. Образы скульптуры. М. 1961, с. 134

В результате — яркий, широкий, глубокий показ социальной действительности современной Италии.<sup>33</sup>

Вариантность при «взрыве» — в фильме «Броненосец „Потемкин“». «Вот звучит команда старшего офицера Гиляровского: „Прямо по брезенту...“ Вот караул поднимает винтовки. Вот хмурые и растерянные лица матросов из караула. Вот лица офицеров. Один улыбается, другой опускает глаза, он смущен. Эти крупные планы отчетливо дифференцируют офицеров; среди них есть злобные бурбоны, есть и чистенькие интеллигенты, которым претит жестокость».<sup>34</sup>

Драматические события разворачиваются в опере Глинки «Иван Сусанин». По ходу действия раскрывается вариантность персонажей: «Сусанин — „характер важный“, Антонида — „нежно-грациозный“, Собинин — „удалой“, Ваня — „простосердечный“. Из этого ядра развивается затем уже полный, всесторонний, живой образ, отраженный в системе принадлежащих ему интонаций. ...у Сусанина музыкальная речь степенная, у Собинина — порывистая, стремительная, у Антониды — мягкая, кружевная, лиричная, у Вани — импульсивно-непосредственная».<sup>35</sup>

В ответ на просьбу Садко заморские гости рассказывают о своих странах: суровый, закаленный в боях с врагом, в борьбе со студеным морем, с угрюмой северной природой Варяжский гость; томный, взлелеянный негой, богатством, роскошью знойного юга Индийский гость; обольстительный, овеянный ласкающей прохладой ветра, плесками синего моря, окруженный звуками звонких струн лютни Венецианский гость.<sup>36</sup> Как гениально композитор использовал вариантность в музыкальной характеристике каждого из этих персонажей!

Искусствоведы ценят мастерство художника в показе вариантности при «взрыве» — глубину раскрытия психологии каждого человека в ответ на тот или другой «раздражитель». Ценим и мы, читатели, когда, говоря словами Пушкина, «обстоятельства развивают разнообразные и многосторонние характеры» персонажей литературного произведения.

Элементарный пример показа автором вариантности при «взрыве» в мире детей («реактив» — игра в лото) дает нам Чехов в рассказе «Детвора»: «Играют с азартом. Самый большой азарт написан на лице у Гриши. Это маленький, девятилетний мальчик с догола остриженной головой, пухлыми щеками и жирными, как у негра, губами. Он уже учился в приготовительном классе, а потому считается большим и самым умным. Играет он исключительно из-за денег...

<sup>33</sup> См.: Искусство кино, 1954, № 2, с. 85—105; сценарий и другие материалы в кн.: Рим, 11 часов. М., 1958.

<sup>34</sup> Юренев Р. «Броненосец „Потемкин“» Сергея Эйзенштейна. М., 1965, с. 46—47.

<sup>35</sup> Оссовский А. Драматургия оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин». — В кн.: Избранные статьи, воспоминания. Л., 1961, с. 150.

<sup>36</sup> «Садко», опера Римского-Корсакова, либретто Н. А. Римского-Корсакова и В. И. Бельского, 4-я картина.

Сестра его Аня, девочка лет восьми, с острым подбородком и умными, блестящими глазами, тоже боится, чтобы кто-нибудь не выиграл. Она краснеет, бледнеет и зорко следит за игроками. Копейки ее не интересуют. Счастье в игре для нее вопрос самолюбия. Другая сестра, Соня, девочка шести лет, с кудрявой головкой и с цветом лица, какой бывает только у очень здоровых детей, у дорогих кукол и на бонбоньерках, играет в лото ради процесса игры. По лицу ее разлито умиление. Кто бы ни выиграл, она одинаково хохочет и хлопает в ладоши. Алеша, пухлый, шаровидный карапузик, пыхтит, сопит и пучит глаза на карты. У него ни корыстолюбия, ни самолюбия. Не гонят из-за стола, не укладывают спать — и на том спасибо. По виду он флегма, но в душе порядочная бестия. Сел он не столько для лото, сколько ради недоразумений, которые неизбежны при игре... Пятый партнер, кухаркин сын Андрей, черномазый болезненный мальчик, в ситцевой рубашке и с медным крестиком на груди, стоит неподвижно и мечтательно глядит на цифры. К выигрышу и к чужим успехам он относится безучастно, потому что весь погружен в арифметику игры, в ее несложную философию: сколько на этом свете разных цифр, и как это они не перепутаются!»<sup>37</sup>

Вариантностью при «взрыве» в тончайшем соответствии с духом русской народной поэзии завершил Лермонтов гениальную «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

И гуляют шумят ветры буйные  
Над его безымянной могилкою.  
И проходят мимо люди добрые:  
Пройдет стар человек — перекрестится,  
Пройдет молодец — приосанится,  
Пройдет девица — пригорюнится,  
А пройдут гуслиры — споют песенку.<sup>38</sup>

Сопоставим сюжеты «Ревизора», «Мертвых душ» и «Женитьбы». В первом случае «реактивом» является приезд ревизора, на который каждый из героев откликается по-своему. Городничий смотрит практически — как бы выйти сухим из воды. Аммос Федорович видит в приезде ревизора показатель тонких политических причин; Артемий Филиппович пользуется случаем, чтобы положить свинью своим товарищам; Бобчинский и Добчинский рады посплетничать, Анна Андреевна интересуется усами ревизора, и т. д.

Мгновенным показом вариантности и завершается «Ревизор». Гоголь, рисуя «немую сцену», вызванную известием о приезде настоящего ревизора («реактив», «искра»), не скупится на самые подробные указания, чтобы рельефнее оттенить индивидуальную

<sup>37</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. М., 1944—1951, т. 4, с. 129—130.

<sup>38</sup> Лермонтов М. Ю. Соч., т. 4, с. 116.

реакцию каждого персонажа, поскольку она может проявиться в позе, жесте, выражении лица. На показ вариантности при «взрыве» он обращает особое внимание: «Испуг каждого из действующих лиц не похож один на другой, как не похожи их характеры и степень боязни и страха, вследствие великости наделанных каждым грехов. Иным образом остается поражен городничий, иным образом поражена жена и дочь его. Особенным образом испугается судья, особенным образом попечитель, почтмейстер, и пр., и пр. Особенным образом останутся пораженными Бобчинский и Добчинский... Словом, каждый мимически продолжит свою роль...»<sup>39</sup>

Отметим, что к показу вариантности *страха* Гоголь прибавил трех дам, прислонившихся одна к другой «с самым сатирическим выражением лиц, относящимся прямо к семейству городничего», а также Коробкина, обратившегося к зрителям «с прищуренным глазом и едким намеком на городничего».

В «Мертвых душах» «реактивом» характеров будет предложение Чичикова продать мертвые души. И сколь разнообразны реакции! «Природа» каждого персонажа раскрывается вполне.

Манилов приторно любезен и даже согласен взять купчую на себя. Коробочка готова заболеть от одной мысли, что она продешевила при продаже. Собакевич торгуется до неприличия и слегка надувает покупателя. Ноздрев предложение продать мертвые души намерен использовать для своих фантастических комбинаций. Плюшкин, прибавив к своим сокровищам некую толику денег, пришел в полное удовольствие от завершения столь удачной финансовой операции. Дама приятная во всех отношениях видит в предложении Чичикова несомненный признак скрытого намерения увезти губернаторскую дочку и т. д.

Между сюжетами «Ревизора», «Мертвых душ» и «Женитьбы» можно установить известное родство. На этот раз в качестве «реактива» Гоголь избрал женитьбу. Яичница — человек практический; сама невеста его не интересует, а вот к ее приданому он относится со всею обстоятельностью. Дом, два флигеля, дрожки, сани, ложки, шубы, пуховики, платья, капоты, бельё, салфетки — ничто не ускользает от его пристального внимания.

У Анушкина другой идеал. Хотя он сам ни аза не смыслит по-французски, жена обязательно должна владеть французским языком: «Женщина совсем другое дело. Нужно, чтобы она непременно знала, а без того у ней и то и это... все уже будет не то».<sup>40</sup>

Жевакин предъявляет к будущей жене другие требования. «А сказать правду,— говорит он Кочкареву,— мне понравилась она (Агафья Тихоновна.— А. Л.) потому, что полная женщина. Я большой аматер со стороны женской полноты».<sup>41</sup>

Для Кочкарева женитьба Подколесина целая находка. Наконец-то он нашел выход для своей рвущейся наружу энергии.

Особое место по своей специфичности («спиралевидность») занимает реакция Подколесина на женитьбу.

Как последователен Гоголь в своей художественной практике, как умело, изобретательно, с каким вкусом он использует принцип вариантности в построении сюжета!

Сослуживцы узнали о смерти Ивана Ильича. «Иван Ильич был сотоварищ собравшихся господ, и все любили его. Он болел уже несколько недель; говорили, что болезнь его неизлечима. Место оставалось за ним, но было соображение о том, что в случае его смерти Алексеев может быть назначен на его место, на место же Алексеева — или Винников, или Штабель. Так что, услышав о смерти Ивана Ильича, первая мысль каждого из господ, собравшихся в кабинете, была о том, какое значение может иметь эта смерть на перемещения или повышения самих членов, или их знакомых.

«Теперь наверно получу место Штабеля или Винникова,— подумал Федор Васильевич.— Мне это и давно обещано, а это повышение составляет для меня 800 руб. прибавки, кроме канцелярии».

«Надо будет попросить теперь о переводе шурина из Калуги,— подумал Петр Иванович.— Жена будет очень рада. Теперь уж нельзя будет говорить, что я никогда ничего не сделал для ее родных».<sup>42</sup>

Провоцирующая роль ситуации выявила персонажей в полной мере. Смерть человека, с которым они имели постоянное общение («все любили его»), не вызвала у них никакого сожаления. Вариантность персонажей есть, но только в соображениях чисто личного порядка.

В «Войне и мире» «искра» (сюжетный момент) — смерть князя Андрея.

Вариантность при «взрыве»: «Николушка плакал от страдальческого недоумения, разрывавшего его сердце. Графиня и Соня плакали от жалости к Наташе и о том, что его нет больше. Старый граф плакал о том, что скоро, он чувствовал, и ему предстояло сделать тот же страшный шаг. Наташа и княжна Марья теперь тоже плакали, но они плакали не от своего личного горя; они плакали от благоговейного умиления, охватившего их души перед сознанием простого и торжественного таинства смерти, совершившейся перед ними».<sup>43</sup>

Реакция на приезд Пьера: «Слуги... рады приезду Пьера, потому что при нем... граф перестанет ходить ежедневно по хозяйству

<sup>39</sup> Гоголь Н. В. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору.— Полн. собр. соч., т. 4, с. 103—104.

<sup>40</sup> Гоголь Н. В. Женитьба, д. 1, явл. 20.— Полн. собр. соч., т. 5, с. 35.

<sup>41</sup> Там же, д. II, явл. 8, с. 46.

<sup>42</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 4, ч. I, гл. 16.— Там же, т. 12, с. 65.

и будет веселее и добрее, и еще потому, что всем будут богатые подарки к празднику. Дети и гувернантки радовались приезду Безухова, потому что никто так не вовлекал их в общую жизнь, как Пьер. Он один умел на клавирах играть тот экосез (единственная его пьеса), под который можно танцевать, как он говорил, все возможные танцы, и он привез наверно всем подарки. Николенька... радовался потому, что дядя Пьер... был предметом его восхищения и страстной любви. <...> Гости были рады Пьеру, как человеку, всегда оживлявшему и сплочивавшему всякое общество. Взрослые, домашние, не говоря о жене, были рады другу, при котором жилось легче и спокойнее. Старушки были рады и подаркам, которые он привезет, и главное тому, что опять оживет Наташа». <sup>44</sup>

В раскрытии вариантности перед лицом смерти барыни, ямщика и дерева («Три смерти») — «весь» Толстой, и тому, кто хочет познать в «зерне» идейную позицию великого писателя и иметь представление об особенностях его художественного творчества, лучшего примера не найти. Смерть в природе — проста и величественна. Смерть ямщика по простоте и величии приближается к природе. Смерть барыни обросла пустяками, фальшью, всякого рода условностями.

Вариантность реакции персонажей на смерть Анны в изображении Горького:

Л у к а. Иисусе Христе, многомилостивый! Дух новопреставленной рабы твоей Анны с миром прими...

П е п е л (тихо). Умерла?... <...> (вздрагивая). Не люблю покойников...

<...> Б у б н о в. Кашлять перестала, значит (идет к постели Анны, смотрит, идет на свое место). Надо Клешу сказать... это — его дело...

А к т е р. Я иду... скажу... потеряла имя!..

Н а т а ш а (посреди комнаты). Вот и я... когда-нибудь так же... в подвале... забитая... <sup>45</sup>

В «Тихом Доне» М. Шолохова.

Дошел слух о возможной войне, и каждый реагирует на это известие в меру своего разума.

« — Не бывать войне, по урожаю видать.

— Урожай тут ни при чем.

— Студенты мутят небось.

— Мы об этом последние узнаем.

— Как в японскую войну.

— А коня сыну-то справил?

— Чего там загодя...

— Брехня это!

— А с кем война-то?

— С стурками из-за моря. Моря никак не разделяют.

— И чего там мудреного? Разбили на улеши, вот как мы траву, и дели!» <sup>46</sup>

В «Поднятой целине».

Давыдов умирает...

«Майданников шел со склоненной головой, и страшно резко обозначились на висках его вздувшиеся вены, а две глубокие поперечные морщины повыше переносья краснели, как шрамы... Размётнов стоял, навалившись грудью на калитку, свесив голову, и только крутые волны шевелили на его спине лопатки; старик Шалый, подойдя к плетню, в слепом, безрассудном бешенстве раскачивал покосившийся дубовый стояк; Демка Ушаков, почти вплотную прижавшись к стене амбара, как провинившийся школьник, ковырял ногтем обмытую дождями глину штукатурки и не вытирал катившихся по щекам слез. Каждый из них по-своему переживал потерю друга, но было общим свалившееся на всех огромное мужское горе...» <sup>47</sup>

То был показ вариантности в «мгновении» — различная реакция персонажей на *одну* какой-либо «раздражитель».

Благодарная задача — и задача обязательная! — проследить вариантность в «отношении» — при переходе от одной ситуации к другой, по ходу сюжета, от начала до конца произведения. Вот перед нами (возьмем пример сравнительно элементарный и удобный в педагогическом отношении) три мужика — персонажи комедии Л. Толстого «Плоды просвещения». У них единая цель — купить землю на условиях, какие они считают для себя возможными. Вариантность, однако, есть:

1-й м у ж и к, лет 60-ти, ходил старшиной, полагает, что знает обхождение с господами, и любит себя послушать.

2-й м у ж и к, лет 45, хозяин, грубый и правдивый, не любит говорить лишнего. Отец Семена.

3-й м у ж и к, лет 70-ти, в лаптях, нервный, беспокойный, гордится, робеет и разговором заглушает свою робость.

Читатель (зритель) может убедиться: каждый персонаж не выходит «из образа», живёт в пределах своей индивидуальности, полностью оправдывает характеристику, какую ему дал автор.

Пример сопоставления.

(1) Леонид Федорович Звездинцев отказывается продать землю.

Реакция:

2-й м у ж и к

Нам без этой земли надо жизни решить.

1-й м у ж и к

Двусторонне, без земли наше жительство должно ослабнуть и в упадок провалиться.

<sup>44</sup> Там же. Эпизод, ч. 1, гл. 12, с. 273—275.

<sup>45</sup> Горький М. На дне, д. II.— Собр. соч., т. 6, с. 140, 141.

<sup>46</sup> Шолохов М. Тихий Дон, кн. 1, ч. III, гл. 1.— Собр. соч., т. 2, с. 238—239.

<sup>47</sup> Шолохов М. Поднятая целина, кн. II, гл. 29.— Там же, т. 7, с. 384—385.

3-й мужик (кланяется)

Отец! земля малая, не то что скотину,— курёнка, скажем, и то выпустить некуда. Отец! помилосердствуй. Прими денежки, отец.<sup>48</sup>

(2) Их последние слова:

Федор Иванович

Да благодарите Таню. Кабы не она, быть бы вам без земли.

1-й мужик

Двистительно, как изделала предлог, так и в действие произвела.

3-й мужик

Она нас людьми изделала; а то бы что? — земля малая, не то что скотину,— курицу, скажем, и ту выпустить некуда. Прощевай, умница! Приедешь на село, приходи мед есть.

2-й мужик

Дай домой приеду, свадьбу готовить стану, пиво варить. Только приезжай.<sup>49</sup>

Ведут себя мужики *по-разному*. По тонкости дифференцировки, по последовательности ее проведения — работа прямо-таки ювелирная. Каждый человек представляет «замкнутый в самом себе мир», у каждого своя суть, свой характер, свои устремления, свой жизненный опыт, свое социальное бытие, свои противоречия и т. д., словом, каждый человек — индивидуальность. Отсюда и своеобразные реакции каждого персонажа на тот или иной «раздражитель».

<sup>48</sup> Толстой Л. Н. Плоды просвещения, д. 1, явл. 26.— Полн. собр. соч., т. 27, с. 119.

<sup>49</sup> Там же, д. IV, явл. 25, с. 249.

## ТВОРЧЕСТВО ПИСАТЕЛЯ И ТВОРЧЕСТВО ЧИТАТЕЛЯ

Творчество писателя мы делим на два этапа — предварительный этап и этап непосредственного литературного творчества, создания литературного произведения.

Первый этап начинается с «живого созерцания».

Авдотья Панаева вспоминает: «На другое утро я встала рано и, подойдя к окну, заинтересовалась крестьянами, сидевшими на ступеньках лестницы парадного подъезда в доме, где жил министр государственных имуществ. Была глубокая осень, утро было холодное и дождливое. По всем вероятностям, крестьяне желали подать какое-нибудь прошение и спозаранку явились к дому. Швейцар, выметая лестницу, прогнал их; они укрылись за выступом подъезда и переминались с ноги на ногу, прижавшись у стены и промокая на дожде».

Я подошла к Некрасову и рассказала ему о виденной мною сцене. Он подошел к окну в тот момент, когда дворники дома и городской гнали крестьян прочь, толкая их в спину. Некрасов сжал губы и нервно пощипывал усы; потом быстро отошел от окна и улегся опять на диване. Часа через два он прочел мне стихотворение „У парадного подъезда“.<sup>1</sup>

Вот как у Тургенева появилась мысль о рассказе «Ася» «Проездом остановился я,— вспоминает писатель,— в маленьком городке на Рейне. Вечером, от нечего делать, вздумал я поехать кататься на лодке. Вечер был прелестный. Ни об чем не думая, лежал я в лодке, дышал теплым воздухом, смотрел кругом. Проезжаем мы мимо небольшой развалины; рядом с развалиной домик в два этажа. Из окна нижнего этажа смотрит старуха, а из окна верхнего — высунулась голова хорошенькой девушки. Тут вдруг нашло на меня какое-то особенное настроение. Я стал думать и придумывать, кто эта девушка, какая она, и зачем она в этом домике, какие ее отношения к старухе,— и так тут же в лодке и сложилась у меня вся фабула рассказа».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Панаева (Головачева) А. Я. Воспоминания. М., 1956, с. 199.

<sup>2</sup> Островская Н. А. Из «Воспоминаний об И. С. Тургеневе». — В кн.: И. С. Тургенев в воспоминаниях современников в 2-х т. М., 1969, т. 2, с. 68.



Однажды в тихом городе Тамбове встретил Горький одного человека. «Шел он, как человек, которому некуда торопиться, держал в левой руке ременный хлыст с черной рукояткой и тихонько бил им по лаковому голенищу сапога. Я шагал за ним по другой стороне улицы и *сочинял ему интересную жизнь...*» Думалось, что «этот выцветший человек много желал и добивался и ничто не удалось ему, но он все-таки мужественно упорствует, достигая желаемого, неустанно идет к своей мечте, всем чужой, может быть, грубо осмеянный, — идет один сквозь терния завистливой злобы, глупых подозрений, сквозь пыль дрянненьких насмешек. А может быть, он любит слепой и мучительной любовью женщину, — ту, о которой рассказывают романы?»<sup>3</sup>

Диккенс получил толчок для вдохновения на Монмут-стрит, где продают старую одежду. «На какое-нибудь порождение нашей фантазии мы примериваем то усопший сюртук, то мертвые панталоны, то бранные останки роскошного жилета и по фасону и по крою одежды стараемся вообразить прежнего ее владельца. Мы так увлекались порою этим занятием, что сюртуки десятками соскакивали со своих вешалок и сами собой застегивались на фигурах воображаемых людей, а навстречу сюртукам десятками устремлялись панталоны; жилеты так и распирали от желания на кого-нибудь надеться; и чуть ли не пол-акра обуви разом находило ноги себе по мерке и принималось топтать по улице с таким шумом, что мы пробуждались от своих грез и медленно, с ошалелым видом, брели прочь, провожаемые удивленными взглядами добрых людей с Монмут-стрит и явно вызвав подозрения у полисмена на противоположном углу».<sup>4</sup>

В этих примерах метко схвачен и наглядно показан начальный момент художественного творчества. Великий писатель-реалист отталивается от явлений действительности и в своем воображении рисует картину, восполняя ее чертами, которые могли бы служить ей подходящими компонентами. Следует признать, что на *этой стадии* элементы художественного творчества присущи *каждому*. Разве мы, представляя мысленно какого-либо человека, по отдельным черточкам (ибо *никогда* не видим человека *всего*, а только в некоторых «оборотах спирали» — на работе, при встрече на улице, дома, по письмам, книгам, газетам и т. д.) не рисуем себе картину — кто он, как живет, каково его окружение, как он поступает в таком-то случае, что скажет при тех или иных обстоятельствах и т. д.? Конечно, да. *Этот процесс творчества*, который сопутствует нам на каждом шагу, является неотъемлемой частью *восприятия литературного произведения*.

Таким читателем-творцом был Белинский. «Художественная обрисовка характера, — пишет критик о персонажах «Ревизора», — в том и состоит, что если он дан вам поэтом в известный

<sup>3</sup> Горький М. Герой. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 11, с. 312 (курсив мой. — А. Л.).

<sup>4</sup> Диккенс Ч. Очерки Боза. Картинки с натуры, гл. VI. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1957—1963, т. 1, с. 132.

момент своей жизни, вы уже сами можете рассказать всю его жизнь и *до и после* этого момента». <sup>5</sup> В другом месте он восклицает: «И посмотрите, как у него (Гоголя. — А. Л.) все выходит: в этой коротенькой, как бы слегка и небрежно наброшенной сцене (д. III, явл. 3. — А. Л.) вы видите прошедшее, настоящее и будущее, всю историю двух женщин, а между тем она вся состоит из спора о платье и вся как бы мимоходом и нечаянно вырвалась из-под пера поэта!..»<sup>6</sup>

Шерлок Холмс, в своем роде великий «следопыт», говорит: «Идеальный мыслитель, рассмотрев со всех сторон единственный факт, может проследить не только всю цепь событий, результатом которых он является, но также и все вытекающие из него последствия. Подобно тому, как Кювье мог правильно описать целое животное, глядя на одну его кость, наблюдатель, досконально изучивший одно звено в цепи событий, должен быть в состоянии точно установить все остальные звенья, и предшествующие, и последующие».<sup>7</sup>

Качествами мыслителя, умеющего по немногим данным восстановить прошлое персонажа и верно предвидеть его будущее, должен обладать и читатель художественной литературы.

«В конце второго действия (пьесы Чехова «Три сестры» — А. Л.), уходя с Андреем в клуб, Чебутыкин говорит ему: „Жениться я не успел, потому что жизнь промелькнула, как молния, да и потому, что безумно любил твою матушку, которая была за мужем...“

А дальше, в последнем действии, между Машей и Чебутыкиным происходит короткий разговор:

М а ш а. Вы любили мою мать?

Ч е б у т ы к и н. Очень.

М а ш а. А она вас?

Ч е б у т ы к и н (*после паузы*). Этого я уже не помню.

Что это означает? Почему Чебутыкин *забыл*, любила ли его та женщина, которую сам он любил всю жизнь? Если она его *не* любила, это, наверно, было для него так горько и больно, что такого и до смерти не забудешь. Но в старости, много лет спустя после смерти любимой, в этом можно признаться, не оскорбляя ее памяти: „Нет, она меня не любила“. Если же мать трех сестер *любила* Чебутыкина, — это было такое счастье, которое согреет его жизнь навсегда, — но этого, из уважения к памяти умершей, даже в глубокой старости нельзя открыть никому, а в особенности Маше, ее дочери, рожденной ею от мужа. Вот почему Чебутыкин говорит, что он „этого уже не помнит“, и, как правдивый человек, правдиво эту ложь с запинкой, по чеховской ремарке, „после

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова. — Полн. собр. соч. в 12-ти т. М., 1953—1959, т. 3, с. 454.

<sup>6</sup> Там же, с. 464.

<sup>7</sup> Дарвин А. Кошки. Пять апельсиновых зернышек. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1960—1967, т. 1, с. 369.

паузы". Значит, Чебутыкин и мать трех сестер любили друг друга».<sup>8</sup>

Белинский, требуя творчества читателя, имел полное право спросить: «Не дополняете ли вы своим воображением его (персонажа повести Гоголя.— А. Л.) портрета, и без того уже нарисованного автором во весь рост? Не в состоянии ли прибавить к нему новые черты, как будто забытые автором, не в состоянии ли вы рассказать об этом лице несколько анекдотов, как будто бы опущенных автором?»<sup>9</sup> Закономерность вопросов не вызывает сомнений: чтение художественной литературы есть творческий процесс. Гоголь даже предполагал использовать творчество читателя в своей художественной практике: «Не дурно также, если бы кто-нибудь такой, кто наделен способностью воображать или живо представлять себе различные положения людей и преследовать их мысленно на разных поприщах, словом, кто способен углубляться в мысль всякого читаемого им автора или развивать ее, проследил бы пристально всякое лицо, выведенное в моей книге, и сказал бы мне, как оно должно поступить в таких и таких случаях, что с ним, судя по началу, должно случиться далее, какие могут ему представиться обстоятельства новые, и что было бы хорошо прибавить к тому, что уже мной описано: все это желал бы я принять в соображение к тому времени, когда воспоследует издание новое этой книги, в другом и лучшем виде».<sup>10</sup>

Гоголь был бы рад узнать (увы! ему не пришлось дожить до этой счастливой минуты), что преуспевающий адвокат Подковырник-Клещ Иван Павлыч, не более и не менее, как побочный сын Павла Ивановича Чичикова: «Помнишь, Чичиков у Коробочки-то ночевал? Ну вот, после того она и поприпухла... А впрочем, я этого Клеща и сам боюсь. Отец — пройдоха, мать — дотошница; какому уж тут плоду быть!»<sup>11</sup>

Конечно, ничего подобного не было. За добродетель Коробочки и целомудренное поведение Чичикова мы готовы поручиться. Осведомление Алексея Степаныча Молчалина приводим просто как пример творческой «игры ума» великого сатирика. Салтыков-Щедрин обладал замечательным даром предвидения, и в его произведениях мы встречаем ряд знакомых нам персонажей русской классической литературы.

Еще один пример предвидения *проницательным читателем будущего* персонажа. Счастливо оканчивается комедия А. Н. Островского «Бедность не порок». А дальше?... Для Мити и Любови Гордеевны так-таки обеспечено безоблачное счастье?... Добролю-

<sup>8</sup> Бруштейн А. Страницы прошлого. М., 1956, с. 309.

<sup>9</sup> Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя. — Полн. собр. соч., т. 1, с. 289.

<sup>10</sup> Гоголь Н. В. Предисловие ко второму изданию первого тома «Мертвых душ». — Полн. собр. соч. в 14-ти т. М., Л., 1940—1952, т. 6, с. 589.

<sup>11</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. В среде умеренности и аккуратности. Господа Молчалины, гл. 3. — Собр. соч. в 20-ти т. М., 1965—1977, т. 12, с. 47.

бов скептически замечает: «...их дело выиграно, хотя Гордей Карпыч, разумеется, и ненадолго останется великодушным и будет после каяться и попрекать их своим решением...»<sup>12</sup>

Поучительный пример в этом смысле оставил и Белинский. Видя настоящее, глубоко проникнув в самую суть персонажа, он «с большой точностью попадания» предвидел будущее Дон Карлоса (А. С. Пушкин. «Каменный гость»): «Он мрачен и в молодости, мрачен наедине с прекрасною женщиной, которая сказала ему, что она его любит; к старости же из него был бы готов отличный инквизитор, который с полным убеждением и спокойною совестью жег бы еретиков и с особенным наслаждением бичевал бы самого себя...»<sup>13</sup>

А вот прогноз другого выдающегося читателя: «Пушкин в „Онегине“ представил отрадное человеческое явление во Владимире Ленском — да и расстрелял его, и за дело: что ему оставалось еще, как не умереть, чтоб остаться благородным, прекрасным явлением? Через десять лет он отучен был, стал бы умнее, но все был бы Манилов».<sup>14</sup>

Д. Д. Благой, исходя из плана «Русалки» и всего содержания драмы Пушкина, намечает реализацию незавершенного поэтом последнего пункта плана — «Охотники». «Охотники, очевидно, посланные встревоженной княгиней за князем, который остался один ночью на берегу Днепра, или видят, или узнают, что князь, вслед за своей дочерью, маленькой русалкой, бросился в реку и утонул. Тем самым бывшая дочь мельника, а ныне русалка утоляет свою страстную жажду мщения князю, о чем она говорила за одну сцену до этого („Прошло семь долгих лет — я каждый день о мщении помышляю... И ныне, кажется, мой час настал“).»<sup>15</sup>

«В „Кавказском пленнике“, — пишет Д. Д. Благой в другом месте (с. 178), — не говорится прямо, что черкешенка покончила с собой, бросившись в бурный горный поток. Об этом можно только догадываться по косвенным указаниям-намекам, в частности по нарисованному поэтом пейзажу:

Вдруг волны глухо зашумели,  
И слышен отдаленный стон...  
На дикой брег выходит он,  
Глядит назад... берега яснили  
И опененные белели;  
Но вет черкешенки молодой  
Ни у берегов, ни под горой...  
Все мертво... на берегах уснувших  
Лишь ветра слышен легкий звук,  
И при луне в водах плеснувших

<sup>12</sup> Добролюбов Н. А. Темное царство, гл. IV. — Собр. соч. в 9-ти т. М.; Л., 1961—1964, т. 5, с. 96.

<sup>13</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и послелавия. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 572.

<sup>14</sup> Герцен А. И. Дневник. Запись от 29 июля 1842 г. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1964—1966, т. 2, с. 220—221.

<sup>15</sup> Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 83.

Струнный исчезает круг.  
Все понял он.

Все понять призывает здесь поэт и читателя».

«Не высокого полета этот Петр [«Мешане»], — пишет А. М. Горький А. А. Тихомирову в марте 1902 г. — В жизни он будет заместителем своего отца... пост, не внушающий уважения. И — очень вероятно, что Петр будет хуже отца, потому что он умнее его. Не люблю я эдаких». <sup>16</sup> Как Горький предрек судьбу Петра, так М. Морозов, знаток творчества Шекспира, утверждает, что Лазрт «подаёт надежды в старости стать вторым Полонием (он уже любит, подобно отцу, читать длинные правоучительные проповеди)...». <sup>17</sup>

Вот так творчески воссоздает прошлое Катерины, героини «Грозы» А. Н. Островского, и мотивирует ее поведение Добролюбов: «В прежнее время ее сердце было слишком полно мечтами, она не обращала внимания на молодых людей, которые на нее заглядывались, а только смеялась. Выходя замуж за Тихона Кабанова, она и его не любила; она ещё и не понимала этого чувства; сказали ей, что всякой девушке надо замуж выходить, показали Тихона, как будущего мужа, она и пошла за него, оставаясь совершенно индифферентною к этому шагу. И здесь тоже проявляется особенность характера: по обычным нашим понятиям, ей бы следовало противиться, если у ней решительный характер; но она и не думает о сопротивлении, потому что не имеет достаточно оснований для этого. Ей нет особенной охоты выходить замуж, но нет и отвращения от замужества; нет в ней любви к Тихону, но нет любви и ни к кому другому. Ей всё равно покамест, вот почему она и позволяет делать с собою что угодно. В этом нельзя видеть ни бессилия, ни апатии, а можно находить только недостаток опытности, да еще слишком большую готовность делать все для других, мало заботясь о себе. У ней мало знания и много доверчивости, вот отчего до времени она не выказывает противодействия окружающим и решается лучше терпеть, нежели делать назло им». <sup>18</sup>

Сброшенный на пол листок (Н. Н. Ге. «Петр Первый допрашивает царевича Алексея в Петергофе»), опрокинутое кресло, валик на полу, смятый ковер (И. Е. Репин. «Иван Грозный и сын его Иван»), растрепанные волосы девочки (В. А. Серов. «Девочка с персиками»), портрет мужа, вещи с ярлычками, описанные за долги (П. А. Федотов. «Вдовушка»), черепа человека и лошади (В. М. Васнецов. «Витязь на распутье»), заколоченные окна обветшавшего барского дома (В. М. Максимов. «Все в прошлом») — все эти детали дают толчок фантазии зрителя, говорят

<sup>16</sup> Горький М. Собр. соч., т. 28, с. 240.

<sup>17</sup> Морозов М. Шекспир. М., 1956, с. 137.

<sup>18</sup> Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве. — Собр. соч., т. 6, с. 346.

о том, что — близко, непосредственно или отдал — предшествовало изображенному на картине «моменту».

Творчество читателя зависит от творчества писателя. Писатель должен дать соответствующий материал, наметить отправной пункт, выбрать ситуацию, в которой проявил бы себя «весь» человек. Как ел Афанасий Иванович, что он ел, какие разговоры вел при этом, — далеко не безразлично для характеристики одного из двух центральных персонажей «Старосветских помещиков» Гоголя. «По-моему, — говорит Белинский, — так в этом очерке весь человек, вся жизнь его, с ее прошедшим, настоящим и будущим!» <sup>19</sup> Сравните: «Одной из самых поразительных вещей Маковского (Владимира Егоровича. — А. Л.) является картина „На бульваре“... В осеннее воскресенье на скамейке бульвара (...) сидит пара — мастеровой и его жена с грудным ребенком. Ему уже скучно с бабой. Еще так недавно он ходил среди девушек запевалой с гармоникой. Житейские заботы уже наложили свою печать на его лицо. „В кабак, что ли, пойти? Денег нет“. Корявые пальцы уныло перебирают лады гармоники. Лицо жены и ее склоненная фигура поразительно написаны. Как верно ее лицо контрастирует с лицом мужа! Оно полно безнадежной тоски. Короткая любовь прошла — осталась „бабья доля“: пеленки, печка, ухват, мужнины побон, ожидание полочки, которую может он и не донести до дому. Тоска во всей вещи, тоска осени в пейзаже». <sup>20</sup>

Репетилова мы видим в парадных сенях дома Фамусова, Несчастливцева и Счастливецова — у входа в усадьбу Гурмыжской, Пришибеева — в камере мирового судьи, Астрова — в усадьбе Серебрякова. Ситуации полностью отвечают требованию, какое к ним надлежит предъявлять (см. с. 228). Каждый из названных персонажей, говоря словами Счастливецова, «как есть весь тут». Мы представляем себе прошлое персонажа, его деятельность, его социальные связи. Грибоедов, Островский, Чехов сумели, несмотря на жесткие рамки, какие накладывает на автора специфика драматургии, и краткость, обязательную для писателя-новеллиста, дать достаточный материал для творчества читателя (зрителя). Вот почему образ Нила, революционного пролетария, героя пьесы «Мешане», нас удовлетворяет вполне, хотя мы его видим только в доме Бессеменовых. Материал автором дан, и его достаточно.

«Истинный вкус, — по утверждению Дидро, — избирает лишь одно — два свойства, предоставляя прочее воображению... Если ваш герой идет, опишите мне его поступь, легкость его походки; об остальном я позабочусь сам. Если ваша героиня склонилась, скажите мне только об ее руках и плечах; остальное я беру на себя». <sup>21</sup> Таким «истинным вкусом» обладал художник, картина

<sup>19</sup> Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя. — Полн. собр. соч., т. 1, с. 294.

<sup>20</sup> Исаев И. Б. О жанре. — Искусство, 1947, № 1, с. 72.

<sup>21</sup> Дидро Л. Салон 1787 г. Рену. — Собр. соч. в 10-ти т. М.; Л., 1935—1947, т. 6, с. 340.

которого описана в «Лукреции» Шекспира:

Воображение властно здесь царит:  
Обманчив облик, но в нем блеск и сила.  
Ахилла нет, он где-то сзади скрыт,  
Но здесь копье героя заменило.  
Пред взором мысленным все ясно было —  
В руке, ноге иль голове порой  
Угадывался целиком герой.<sup>22</sup>

Большое искусство в качестве одного из условий предполагает и большое доверие к творческим возможностям читателя художественной литературы.

Таков Пушкин.

В пустыне чахлой и скупой,  
На почве, зноем раскаленной...<sup>23</sup>

«Посмотрите, — пишет Короленко, — как тут 3-мя, 4-мя штрихами нарисована целая картина. Воображение читателя тронуту, возбуждено этими меткими штрихами, и оно само уже рисует остальное. Вы как будто видите и цвет песка, и безоблачное горячее небо, и мрачный профиль дерева, — хотя об этом прямо не упоминается. Вот это называется с и л о й стиха. Сила эта состоит в том, что в данной комбинации слов каждое слово, кроме прямого представления, влечет за собой еще целый ряд представлений, невольно возникающих в уме».<sup>24</sup>

Таков Лермонтов.

«Скоро узнал счастливый Печорин, что Бэла полюбила его с первого взгляда. Да, это была одна из тех глубоких женских натур, которые полюбят мужчину тотчас, как увидят его, но признаются ему в любви не тотчас, отдадутся нескоро, а отдавшись, уже не могут больше принадлежать ни другому, ни сами себе... Поэт не говорит об этом ни слова, но потому-то он и поэт, что, не говоря *никого*, дает знать *все*...»<sup>25</sup>

Таков Гоголь.

Гоголь произвел отбор из уличных словопрений, бытовавших в наших городах, и для слуха Чичикова сохранил восклицания: «Врешь, пьяница! я никогда не позволяла ему такого грубиянства!» или: «Ты не дерись, невежа, а ступай в часть, там я тебе докажу!..» (Н. В. Гоголь. «Мертвые души», т. 1, гл. VI).

Отправляясь от этого образца «местного колорита», можно пофантазировать, и «общественная жизнь» губернского города N сразу предстанет в сознании читателя во всей своей красе, во всем богатстве и своеобразии ее нюансов.

Таков Лев Толстой.

<sup>22</sup> Шекспир В. Полн. собр. соч. в 8-ми т. М., 1957—1960, т. 8, с. 412.

<sup>23</sup> Пушкин А. С. Анчар. — Полн. собр. соч., т. 3/1, с. 133.

<sup>24</sup> Короленко В. Г. Из письма к начинающему поэту от 11 июня 1887 г. — Избранные письма в 3-х т. М., 1932—1936, т. 3, с. 17.

<sup>25</sup> Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. Полн. собр. соч., т. 4, с. 214.

Нехлюдов пришел в тюремную женскую комнату для свидания с Масловой.

« — Ты мне зубы-то не заговаривай, — кричал подле него оборванец. — Брала, или не брала?»

— Говорят тебе, помирает, чего ж еще? — кричал кто-то с другой стороны».<sup>26</sup>

Разве этого не достаточно, чтобы дополнительно «сочинить» другие разговоры в соответствии с условиями «местного колорита»? Ведь все вращается вокруг дел семейных (здоровье, болезни, смерти) и имущественных.

Таков А. Н. Островский.

Творческое чтение С. Н. Дурылина: «Как Хлынов («Горячее сердце».— А. Л.) приобретает, мы не знаем: Островский показывает нам только, как он гуляет. Но это „гулянье“ Хлынова достигает такого размаха, что по гулянью можно судить об исполинских размерах приобретательства, т. е. попросту грабежа, Хлынова».<sup>27</sup>

Таков Чехов.

При описании лунной ночи Чехов трижды использовал горлышко (стеклышко) разбитой бутылки.<sup>28</sup> Цель — в описании пейзажа дать *самое характерное*, остальное предоставляется творчеству читателя.

Таков Горький.

Ш и ш к и н (*Петру*). Слушай, брат, — нет ли целкового дня на три? Понимаешь — башмаки лопнули...

П е т р. На... Семь за тобой...

Ш и ш к и н. Помню...<sup>29</sup>

В краткой реплике Петра заключена мещанская сущность молодого Бессеменова.

Пример из области живописи.

Взглянув на картину Федотова «Свежий кавалер», сразу можно представить себе, каков этот «кавалер» при исполнении служебных обязанностей. Он хам, лизоблюд, прижимала, бездушный чиновник, бедствие для тех, кто от него зависит. Стасов был прав, когда писал: «Взгляните этому чиновнику в лицо: перед вами понаторелая, одеревенелая натура, продажный взяточник, бездушный раб своего начальника, ни о чем уже более не мыслящий, кроме того, что даст ему денег и крестик в петлицу. Он свиреп и безжалостен, он утопит кого и что хотите...»<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Толстой Л. Н. Воскресение, ч. I, гл. 43. — Полн. собр. соч. в 90-та т. М., Л., 1928—1958, т. 32, с. 146.

<sup>27</sup> Дурылин С. Художественный театр в 1917—1945 годах. — Театральный альманах НТО, кн. 3(5), М., 1946, с. 96—97.

<sup>28</sup> Чехов А. П. Письмо к Ал. П. Чехову от 10 мая 1886 г. — Полн. собр. соч. и тшкн в 20-ти т. М., 1944—1951, т. 13, с. 215, см. также «Волк», «Чайка» (д. IV).

<sup>29</sup> Горький М. Мещане, д. I. — Собр. соч., т. 6, с. 27.

<sup>30</sup> Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись гл. I. Набр. соч. в 3-х т. М., 1952, т. 2, с. 396.

Тот, кто видел трагедии «Царь Эдип» Софокла и «Макбет» Шекспира, никогда не забудет потрясающего впечатления, пережитого в момент самоослепления Эдипа и убийства Дункана. Почему? Потому что кровавые деяния происходят за сценой.

Великие художники понимают, что никакое созерцание грубой реальности не в силах создать и сотой доли того впечатления, какое получается, когда подготовленное ходом событий воображение мысленно рисует сцену убийства или самоубийства. Расправа с Марией Годуновой и с ее сыном Федором происходит за сценой (А. С. Пушкин. «Борис Годунов»); Анна тихо умирает за пологом; на пустыре за сценой удавился Актер (М. Горький. «На дне»).

Л. М. Леонидов отмечал: «Между прочим, я хочу душить Деэдемону за занавеской; по-моему, страшнее. Заставляет зрителя самого дорисовывать данное действие...»<sup>31</sup>

Последний акт трагедии Шиллера «Мария Стюарт» производит особенно зловещее впечатление потому, что зритель (читатель) знает: еще немного — и наступит ужасный конец. Сама казнь на сцене не показана, но в действие искусно включены слова камеристки Кэрл:

Когда я с кубком этим поднялась  
По лестнице к площадке возле залы,  
Дверь распахнулась.. и, взглянув в нее,  
Я увидела... Боже!.. <...>  
Весь зал до потолка обтянут черным,  
И черным же сукном обит помост,  
Чернеет плаха посреди, и рядом  
Подушка и отточенный топор,  
Блестящий среди мрака... А кругом  
Стоит толпа, теснясь у эшафота,  
И кровожадно ждет заклянья...<sup>32</sup>

По глубине, по мысли, по настроению картина Якоби «Привал арестантов» уступает «Владимирке» Левитана, хотя в последней арестантов нет. И Нестеров, назвав «Владимирку» «русским историческим пейзажем»<sup>33</sup> а Юон — «исторической картиной»,<sup>34</sup> верно и точно определили ее смысл и значение, ибо знание того, что *было*, окрашивает понимание и восприятие зрителем того, что *есть*.

Из всех произведений изобразительного искусства, посвященных Великой Отечественной войне, наиболее сильное впечатление произвела на автора настоящей работы картина Г. Насского

<sup>31</sup> Леонидов Л. М. Письмо к К. С. Станиславскому от 19 февр. 1930 г. — В кн.: Воспоминания, статьи, беседы, переписка. Л., 1960, с. 333.

<sup>32</sup> Шиллер Ф. Избранные произведения. М., 1954, с. 495.

<sup>33</sup> Нестеров М. В. И. И. Левитан. — В кн.: И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. М., 1956, с. 126.

<sup>34</sup> Юон К. Ф. Мастер русского пейзажа. — Там же, с. 197

«Ночь. 1941 год». В ней нет ни крови, ни ран, ни смертей — вообще нет людей; нет орудий и самолетов; нет разрывов бомб и снарядов. Ночь. На горизонте зарево от далеких пожаров. Тишина. Только лучи прожекторов прорезывают ночное небо да гордо высятся искалеченные ели... Сколько напряженности в этом молчании, сколько настороженности в этом прощупывании воздуха, сколько непреклонности, выдержки, стойкости в этих безмолвных деревьях!

«Плодотворно только то, — отмечал Лессинг, — что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному, а чем сильнее работает мысль, тем больше должно возбуждаться наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта — значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента».<sup>35</sup>

Высказывание Лессинга помогает нам лучше понять глубокое при всей своей краткости замечание Станиславского: «Когда актер слишком страдает, то зрителю нечего больше делать. Он перестает быть сотворцом и равнодушно откидывается на спинку кресла».<sup>36</sup>

О том же говорит Монтескье: «Никогда не следует исчерпывать предмет до того, что уже ничего не останется на долю читателя. Дело не в том, чтобы заставить его читать, а в том, чтобы заставить его думать».<sup>37</sup>

Та же мысль применительно к киноискусству: «Федор Николаевич (режиссер Ф. Н. Каверин. — А. Л.), увидев фильм „Без вины виноватые“, говорил, что режиссер В. Петров допустил ту же ошибку, что и он: „Нельзя было показывать игру Кручининой на сцене: ведь зритель должен фантазировать, думать, что Кручинина по таланту превосходит Ермолову, а мы окоротили его фантазию, поставили ей реальные преграды. Нельзя показать, как играет Паганини, — это легенда, и каждый должен фантазировать самостоятельно“».<sup>38</sup>

Нельзя не привести замечания Фейербаха, которое Ленин охарактеризовал словом «метко!»: «...остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также

<sup>35</sup> Лессинг Г. Э. Ласкоон, или О границах живописи и поэзии, гл. III. М., 1907, с. 91.

<sup>36</sup> Цит. по кн.: Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М., 1902, с. 173.

<sup>37</sup> Монтескье Ш. О духе законов, кн. XI, гл. XX. — Избр. произв. М., 1953, с. 310.

<sup>38</sup> Годубовский Б. Федор Каверин. — Театр, 1966, № 7, с. 99.

и в читателе, что она высказывает не все, что она предоставляет читателю самому сказать себе об отношениях, условиях и ограничениях, при которых данное положение только и имеет значение и может быть мыслимо».<sup>39</sup>

«Остроумие» художника лучше всего проследить на произведениях изобразительного искусства. Начнем с картины «Прогулка арестантов» Ван Гога: «Мы видим стену тюремного двора, напоминающую гигантский каменный мешок. Стена так велика — художник протягивает ее во всю высоту холста, — что ни небу, ни солнцу в картине нет места».<sup>40</sup>

Прямой расчет на творчество зрителя. Как выразителен, как впечатляющ этот лаконизм! Через усечение пейзажа — к изображению тяжкого тюремного быта, а от него — к психологическому состоянию заключенных.

«Остроумно» поступил Верещагин. В своей картине «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной» художник о многом умолчал, открыв простор творчеству зрителя: «Верещагин хотел донести до зрителя простую мысль о том, что огромное количество раненых — одно из ужасающих последствий войны... Как бы случайно срезан рамой холст справа; ставя здесь одну из центральных фигур картины — солдата с раздробленной челюстью — и создавая особенное оживление около этой палатки, обрезанной рамой, художник заставляет зрителя мысленно продолжать действие, выводя его таким образом за пределы картины».<sup>41</sup>

На «остроумие» Серова обратил внимание Е. Кибрик: «В портрете Ермоловой работы В. А. Серова ее фигура повернута вправо, в профиль, и композиционно резко сдвинута вправо же от центра картины. Этим приемом Серов добился неожиданного эффекта — фигура Ермоловой перестала быть замкнутой в себе, как это свойственно портретам; создается впечатление, что где-то за рамой картины есть аудитория, к которой обращается великая актриса».<sup>42</sup>

В картине И. Н. Крамского «Неутешное горе» только по косвенным признакам можно судить, что в дом вошла смерть. Сдержанность, такт, понимание эстетической природы произведения искусства, творческих возможностей зрителя проявил здесь художник.

«Композиция картины («Переход Суворова через Альпы». — А. Л.) чрезвычайно своеобразна. Суриков впервые очень смело и удачно применил построение картины по вертикали. Причем

<sup>39</sup> Ленин В.И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29, с. 63.

<sup>40</sup> Каретникова И., Степанян Н., Стародубова В. Как смотреть и понимать произведения искусства. М., 1964, с. 14.

<sup>41</sup> Власова Р. И. В. В. Верещагин. «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной», 1878—1881. — В кн.: Замечательные полотна. Книга для чтения по истории русской живописи XVIII — начала XX веков. Л., 1961, с. 245.

<sup>42</sup> Кибрик Е. Об искусстве и художниках. М., 1961, с. 205—206.

наверху художник сознательно краем полотна срезает горы, что создает впечатление уходящей ввысь каменной кручи. Внизу пропасть тоже срезана, и этот срез гор снизу и сверху создает ощущение огромной высоты и вместе с тем бездны, открывающейся перед взором солдат».<sup>43</sup>

В журнале «Жупел» (1905, № 1) был помещен рисунок М. В. Добужинского «Октябрьская идиллия».

«Безлюдная улица. Висят национальные флаги. На углу дома прибита кружка Красного Креста и рядом на стене наклеен знаменитый манифест. Под ним стена и панель залиты кровью. На краю панели лежит кукла, дальше очки. Рисунок, полный трагизма».<sup>44</sup> Надо отдать должное «остроумию» художника. Добужинский предоставил простор творчеству зрителя. По немногим деталям фантазия рисует трагедию, которая произошла до этого момента. И это действует сильнее, чем если бы были непосредственно изображены жертвы царского террора.

Второстепенные персонажи, которых нет на сцене, но они есть в изображаемой действительности. Сколько внесценических персонажей в «Горе от ума»? Их можно не считать, но для понимания социальной действительности они не менее важны, чем персонажи, говорящие и действующие. С каким почтением Фамусов говорит о Кузьме Петровиче, о Максиме Петровиче! Беглое упоминание — целая характеристика лица и эпохи. Как много значит для него, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна!» С каким преклонением Молчалин говорит о Татьяне Юрьевне — «чиновные и должностные все ей друзья и все родные»; Фома Фомич также заслуживает — «слог его здесь ставят в образец!» — весьма уважительного отношения Молчалина. Барон фон Клоц! С каким раздражением о нем говорит Репетилов — «приданого взял — шиш, по службе — ничего»; с восхищением он называет Чацкому ряд лиц, составляющих, по его мнению, «сок умной молодежи». Не без иронии Скалозуб отзывается о княгине Ласовой, пытающейся браком исправить свой физический недостаток; безмянный фельдфебель в его устах вырастает в фигуру какого-то всероссийского Пришибеева.

Жизнь идет вперед. Появились новые люди. С недоумением говорит Скалозуб о своем двоюродном брате:

Но крепко набрался каких-то новых правил.  
Чьи следовал ему: он службу вдруг оставил,  
В деревне книги стал читать.

Со страхом говорит княгиня Тугоуховская:

<sup>43</sup> Кузнецова Э. В. Великий исторический живописец В. И. Суриков. «Переход Суворова через Альпы» — В кн.: Голубева Э. И., Крестинский А. А., Кузнецова Э. В. Песенды о русских художниках. Вторая половина XIX века. Л., 1960, с. 187.

<sup>44</sup> Добужинский М. В. Автобиографические записки, т. II. Л., М., 1945, с. 70.

От женщин бегаёт и даже от меня!  
Чинов не хочет знать! Он химик, он ботаник —  
Князь Федор, мой племянник!

С негодованием обличает Чацкий своих врагов.  
Тут «французик из Бордо», «Нестор негодяев знатных»,

Или — вон тот еще, который для затей  
На крепостной балет согнал на многих фурах  
От матерей, отцов отторженных детей.

Нельзя не оценить «остроумия» Грибоедова, сумевшего показать в своей замечательной комедии два мира — первого и второго плана.

Из других литературных персонажей, которых нет на сцене, но которые есть в изображаемой действительности, назовем: *Протопопова*.

Ч е б у т ы к и н. ...У Наташи романчик с Протопоповым, а вы не видите... Вы вот сидите тут и ничего не видите, а у Наташи романчик с Протопоповым...<sup>45</sup>

Этот «романчик» сыграл немалую роль в опошлении обстановки дома сестер Прозоровых.

*Дичкова*.

«Это... который дерется? И насчет девиц что-то такое?..» — спрашивая, подтверждает Захар Бардин.<sup>46</sup>

Его увольнения требуют рабочие, и возникший конфликт — ближайшая причина развития последующих драматических событий.

*Сторожей*.

О л ь г а А л е к с е е в н а (*нервно*). ...Там, на воле — жутко... и кажется, что в лесу притаился кто-то... недобрый... Свистят сторожа и свист такой... насмешливо-печальный... Зачем они свистят?

В л а с. Н-да! Подозрительно! Не нас ли это они освистывают?<sup>47</sup>

Свист сторожей, неоднократно раздававшийся, символичен; этот свист — глас народа, осуждающий бытие «дачников», предупреждающий им печальную судьбу, бесславный конец.

Перейдем теперь к рассмотрению *принципа зеркальности*, использование которого требует мастерства писателя и творчества читателя художественной литературы. В статье «Принципы изображения характеров в трагедии Пушкина „Борис Годунов“» Д. И. Бернштейн пишет: «Эта особенность изображения, которую можно условно назвать „зеркальностью“, состоит в том, что судьбы героя, его душевные состояния, его движения даны у Пушкина не исключительно путем непосредственного его изображения, прямого показа, а очень часто и путем отражения в судьбах и состояниях других лиц...

<sup>45</sup> Чехов А. П. Три сестры, д. III. — Полн. собр. соч. и писем, т. 11, с. 281.

<sup>46</sup> Горький М. Враги, д. I. — Собр. соч., т. 6, с. 474.

<sup>47</sup> Горький М. Дачники, д. I — Там же, с. 189.

Бориса нет налицо в первых трех сценах, и вместе с тем все, в них происходящее, все поведение действующих в них лиц раскрывает его свойства, его логический расчет, его намерение руководить ходом событий и одновременно всю обманчивость его видимой победы. Сцена в Чудовом монастыре отражает, как в зеркале, назревающий крах Бориса. Борис и Самозванец ни разу не сталкиваются, но все время отражены друг в друге; в уверенности и стремительном взлете одного и нарастающей растерянности и стремительном крушении другого. Самозванца нет в последних сценах трагедии, но вся его судьба, вся сложная игра сил, определивших его победу, вся гибельность этой победы отчетливо видна в них. Народ непосредственно показан только в немногих сценах трагедии, но его настроения, его движения все время присутствуют в ней, отражаясь в замыслах бояр, в их надеждах на „грозу великую“, и в головокружительном успехе Самозванца, и во все усиливающемся духовном крахе царя Бориса. Метод „зеркального“ отражения одних образов в поступках и переживаниях других теснее сплетает между собой образы трагедии, сильнее подчеркивает то, что исторический процесс определяется сложным взаимоотношением различных сил...»<sup>48</sup>

Едва ли не величайшую по своей выразительности конкретизацию принципа зеркальности мы найдем у Гомера в «Илиаде». Гомеру надо дать представление об Ахилле (Ахиллесе) — могучем герое. И он добивается этого.

Греческие герои имеют какое-то значение лишь до тех пор, пока бездействует Ахилл. Стоит ему появиться, как остальные герои становятся ненужными, и троянцы не смеют выйти за стены города.

Можно ли ярче показать решительное превосходство Ахилла над всеми другими героями? Самые выразительные эпитеты, характеризующие богатырскую силу Ахилла, ничто по сравнению с этим приемом.

Как Гомеру удалось показать необыкновенную красоту Елены?

«Вспомним только о том месте, где Елена появляется на совете старейшин троянского народа. Увидев ее, почтенные старцы говорят один другому:

Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы  
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:  
Истинно, вечным богиням она красотою подобна.<sup>49</sup>

Что может дать более живое понятие об этой чарующей красоте, как не признание холодных старцев, что она достойна войны, которая стоила так много крови и слез. То, чего нельзя описать по частям и в подробностях, Гомер умеет показать нам в его воздействии на нас. Изображайте нам, поэты, удовольствие, вле-

<sup>48</sup> Литература в школе, 1947, № 1, с. 24.

<sup>49</sup> Гомер. Илиада, песнь 3-я, ст. 156—158. М., 1960, с. 58.

чение, любовь и восторг, которые возбуждает в нас красота, и тем самым вы уже изобразите нам самую красоту».<sup>50</sup>

Сравните Дидро: «Когда Елена проходит перед троянскими старцами и они испускают клики восторга, я знаю: Елена прекрасна».<sup>51</sup>

Как хороша должна быть Елена, если оправдана битва народов!

И кто это сказал?.. Старцы!

Как же должна быть хороша шамаханская царица, если

Царь умолк, ей глядя в очи,  
И забыл он перед ней  
Смерть обоих сыновей.<sup>52</sup>

Очарование Наташи Ростовской, показанное в зеркальном отражении: «Князь Андрей... пошел танцевать и выбрал Наташу... но едва он обнял этот тонкий, подвижный стан, и она зашевелилась так близко от него и улыбнулась так близко ему, вино ее прелести ударило ему в голову: он почувствовал себя ожившим и помолодевшим...»<sup>53</sup>

Нельзя сказать, чтобы Шолохов совсем избегал изображения внешности Аксиньи. Например, Григорий «вспомнил Аксиньину точеную шею с курчавыми пушистыми завитками волос».<sup>54</sup> Но это скорее «отправной пункт» для творчества читателя, чем детали, имеющие самостоятельное значение. Главное в осуществлении принципа зеркальности в том, как действует гордая, манящая, порочная красота Аксиньи на тех, кто только на нее взглянул, кто только с ней повстречался. А именно она действует так на Ольгу (кн. 3, ч. 6, гл. 5), на пехотинцев (там же, гл. 60), на посыльного (там же, гл. 64), на «молоденького паренька» (кн. 4, ч. 7, гл. 1) И не может читатель оказаться вне воздействия того, что покоряет решительно всех.

Совершенное воплощение принципа зеркальности — «Пир во время чумы» Пушкина. В маленькой трагедии нет непосредственного изображения чумы: нет ни умерших от чумы, ни чумного больного, ни показа начальных симптомов страшной болезни. Но весь фон, вся атмосфера произведения, психология персонажей, песня Мери, гимн в честь чумы Председателя (Вальсингама) — все овеяно чумой, все определяется ею, все дано в отражении.

<sup>50</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии, гл. XXI, с. 243—244.

<sup>51</sup> Дидро Д. Салон 1767 года. Рену.— Собр. соч., т. 6, с. 443.

<sup>52</sup> Пушкин А. С. Сказка о золотом петушке.— Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.: Л., 1937—1949, т. 3/1, с. 561.

<sup>53</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 2, ч. 3, гл. 16.— Полн. собр. соч., т. 10, с. 203.

<sup>54</sup> Шолохов М. Тихий Дон, кн. 1, ч. 1, гл. 21.— Собр. соч., т. 2, с. 101.

Барон (А. С. Пушкин. «Скупой рыцарь») еще не появился перед нами, но его скупостью определяется все поведение, все мысли и эмоции Альбера, весь его разговор с Иваном и с Жидом.

Онегин в «зеркальном» отражении<sup>55</sup> дал Татьяне для понимания героя ее романа гораздо больше, чем непосредственное с ним общение:

И начинает понемногу  
Моя Татьяна понимать  
Теперь яснее — слава богу —  
Того, по ком она вздыхать  
Осуждена судьбою властной...<sup>56</sup>

О дарованиях Рудина (И. С. Тургенев. «Рудин»), о его красноречии, его диалектическом уме мы узнаем не по непосредственному их проявлению (проявления показаны очень скупой), а по тому впечатлению, какое он производит на других.

О Паратове трубит весь город (А. Н. Островский. «Бесприданница», д. I, явл. 2), и мы получаем известное представление об этом персонаже до того, как он стал активным действующим лицом.

Удивительно сложная инструментовка, целая система «зеркал» предшествует непосредственному появлению Настасьи Филипповны (Ф. М. Достоевский. «Идиот»). Сначала о ней мы узнали из разговора между Рогожиным и Лебедевым в вагоне поезда, приближающегося к Петербургу. После снова разговор о ней в кабинете Епанчина между генералом и Ганей; тут же мы видим портрет Настасьи Филипповны. Вскоре этот портрет становится объектом рассмотрения и обсуждения всего семейства Епанчиных. Попутно автор романа дает различные подробности о прошлом Настасьи Филипповны. Затем портрет попадает в квартиру Иволгиных, где он опять служит поводом для разговора о Настасье Филипповне.

Вот и сама Настасья Филипповна. Наконец-то!

Теперь мы, читатели, как и князь Мышкин, с поразительной проникновенностью предвосхитивший то, что стало явью позднее, вполне подготовлены к восприятию необычайного; острый интерес, смутная тревога охватывают нас. Предчувствие не обманывает: перед нами совершенно необыкновенная женщина по своей красоте, душевным качествам, по своей трагической судьбе.

По тому, как Толстой обрисовал «совершенно особенный характер» приемной Аракчеева,<sup>57</sup> Герцен — приемной Бенкендорфа,<sup>58</sup> можно судить о том, что собою представляют эти государственные деятели. «Зеркальность» дает читателю даже больше, чем непосредственное их изображение.

<sup>55</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 7, строфы XXI—XXIII.— Олн. соч., т. 6, с. 147—149.

<sup>56</sup> Там же, строфа XXIV, с. 149.

<sup>57</sup> Толстой Л. Н. Война и мир, т. 2, ч. 3, гл. 4.— Полн. собр. соч., т. 10, с. 100.

<sup>58</sup> Герцен А. И. Былое и думы, ч. 4, гл. 26.— Полн. собр. соч., т. 9, с. 63—64.



Зловещей тенью нависли над героями «Бедных людей» Достоевского образы Анны Федоровны и господина Быкова. Их непосредственного изображения нет; они отражены в переписке — в трагической судьбе Варвары Доброселовой, в тягчайших переживаниях Макара Девушкина.

«Дух всюду суший и единый» мы ощущаем, читая «Степь» Чехова. А появляется Варламов перед нами во плоти всего только один раз, в конце шестой главы. Этого достаточно, чтобы в полной мере оценить его власть над степью, его всемогущество, его экономическую мощь.

Нила (М. Горький. «Мещане») характеризуют не только его поведение, не только его слова и действия. Нила мы познаем и в «зеркальном отражении» —

в глубокой любви Поли, девушки того же закала, натуры цельной, сильной, стойкой: «...мужчина должен знать, что ему нужно делать в жизни... Он знает!»<sup>59</sup>

в тяготении к нему, как к противоположности, Татьяны, опустошенного, никчемного, бессильного, усталого человека: «...знаешь... с тобой приятно говорить... ты такой свежий...»<sup>60</sup>

в озлоблении Петра — этого «мещанина», бывшего «гражданином полчаса», по меткому определению Тетерева<sup>61</sup>: «Нил восторгался процессом жизни... ужасно он раздражает меня... проповедью бодрости, любви к жизни... Смешно!..»<sup>62</sup>

в дружеском расположении честного, прямого, принципиального, непосредственного Шишкина: «Мне тоже нравится, как Нил Васильев нотации читает...»<sup>63</sup>

в лютой ненависти матерого мещанина Бессеменова: «Нет, ты не человек... ты — яд! Ты — зверь!»,<sup>64</sup> смешанной с невольным уважением: «...Нил... он дерзок... он — разбойник. Но — человек с лицом. Опасный... но его можно понять...»<sup>65</sup>

в панике недалекой Акулины Ивановны, для которой каждое проявление индивидуальности Нила «потрясение основ»: «Ах ты, бесстыдник!..» <...> «Нехристь ты, нехристь! Отчаянная ты голова...»<sup>66</sup>

в ликовании Перчихина, «голубиной души», при вести о замужестве Поли: «...да я бы... да будь у меня десять дочерей, я бы, закрыв глаза, всех ему отдал! Нил? Да он... он сто человек один прокормит! <...> А Польшка будет счастлива... она будет!.. Здоровый, веселый, простой... У меня даже мозги в голове пляшут... а в сердце — жаворонки поют. Ну, — везет мне. (Притоптывая.)

<sup>59</sup> Горький М. Мещане, д. I. — Собр. соч., т. 6, с. 9.

<sup>60</sup> Там же, д. II, с. 39.

<sup>61</sup> Там же, д. I, с. 26.

<sup>62</sup> Там же, с. 12.

<sup>63</sup> Там же, с. 31.

<sup>64</sup> Там же, д. IV, с. 92.

<sup>65</sup> Там же, д. II, с. 42.

<sup>66</sup> Там же, с. 38, 46.

Поля Нила подцепила, она мило поступила... Их ты! Люли-малина!»<sup>67</sup>

На использовании принципа зеркальности построена поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Непосредственно о Ленине говорится сравнительно немного. Но поэма точно отвечает своему заглавию: это поэма о Ленине от первого до последнего слова. Своей поэмой Маяковский как бы взывает к творчеству читателя, к использованию им принципа зеркальности.

Да!.. Каким был В. И. Ленин, как человек и как деятель, если

Стала  
величайшим  
коммунистом-организатором  
даже  
сама  
Ильичева смерть.

В широком плане каждое полноценное литературное произведение — зеркало, ибо оно отражает в «личном», в мыслях, эмоциях, поведении, судьбах персонажей «общественное» — те процессы, какие происходят во внешнем мире, за сценой, за пределами того уголка, который доступен живому созерцанию читателя, зрителя.

По умению Горького в конкретном показать абстрактное, в живых людях — эпоху, социальные сдвиги, обреченность одного класса, грядущее торжество другого, «зеркальность» его пьес должна быть признана классической. Отзвуки революции, трагических коллизий, возникших на почве революционной ситуации, мы слышим в «Последних». Дыхание революции, ее грозные раскаты, ее приближение, нарастание, победа доносятся до нас в «Егоре Булычове». Бородатый солдат («Достигаев и другие») на сцене *один*, но за ним миллионы трудового народа, «отражение» огромной обобщающей силы.

Благодаря гениальному воплощению принципа зеркальности «здесь» и «там», «близкое» и «далекое» — все взаимосвязано, все переплетено, все дается и воспринимается в единстве.

На основе применения принципа зеркальности М. А. Булгаков написал пьесу «Последние дни (Пушкин)», поставленную Московским Художественным театром в 1943 г. Пушкина *нет*. На сцене *только* его окружение. Эта пьеса пережила другие, где Пушкин показан непосредственно. Причина понятна. Пушкин для нас — такое огромное, близкое, необычайное, что, как бы ни было совершенно произведение, как бы совершенна ни была игра актера, между тем Пушкиным, каким мы его увидим на сцене, и тем Пушкиным, какой живет в нашей душе, всегда будет «дистанция огромного размера».

Тонко, деликатно, «по-чеховски» принцип зеркальности использовал в своих полотнах Левитан. Он изображает лишь *следы*

<sup>67</sup> Там же, д. III, с. 57.

пребывания человека; мы видим не людей, а *отражение* их присутствия, *проявление* их деятельности. Например, принцип зеркальности в деталях: «Любуясь картиной («Март». — А. Л.), мы чувствуем, как пригревает солнышко, хотя и не видим его. И не потому ли человек забыл прикрыть дверь?»<sup>68</sup>

Применение принципа зеркальности — одна из основ киноискусства: «В „Броненосце «Потемкине»» есть кадр: раскачивающееся на шнурке знакомое зрителю пенсне врача. Определенный монтажный контекст, в который включался этот кадр, давал ясное представление о том, что произошло: ненавидимый командой врач, которому принадлежало пенсне, выброшен воставшими за борт. Болтающееся пенсне заменило барахтающегося где-то в море врача и остроумно передало содержание события...»<sup>69</sup>

Исключительно велико значение принципа зеркальности в музыке. Уже первые такты аккомпанемента перед исполнением романса дают представление о том, что является содержанием вокальной партии. Ту же роль играет увертюра (музыкальное вступление к опере) или антракт (оркестровое вступление к одному из актов, кроме первого). Увертюра к «Руслану и Людмиле» Глинки носит солнечный характер; она говорит о победе добра над злом, света над тьмою, о конечном торжестве счастья, радости и справедливости. Драматическая тема и тема лирическая ясно звучат в увертюре к «Царской невесте» Римского-Корсакова; они как бы предваряют слушателя об исходе трагедии, о роковых страстях, влекущих к гибели героев оперы. Увертюра к «Евгению Онегину» Чайковского настраивает слушателя на элегический лад, подготавливая его к восприятию внутреннего мира Татьяны, подлинной героини оперы. В оркестровом вступлении к «Пиковой даме» Чайковского мы найдем музыкальные образы, связанные со злобешей тайной старой графини, и «мелодию любви»; их «существование» и столкновение составляют «нерв» дальнейшего развития драмы.

Велико значение оркестра в использовании принципа зеркальности по ходу действия оперы. Персонажа или *еще* нет на сцене, или он появился, но не издал ни звука, или его *уже* нет на сцене, а музыка (например, лейтмотив) раскрывает «суть» данного персонажа или его переживания в этот момент. Например, тема трех карт, тайны старой графини, не раз повторяется в «Пиковой даме». При первом появлении Германа на сцене оркестр сказал о нем раньше, чем рассказал о себе он сам. Просветленный, примиренный умирает Герман, и музыка, завершающая оперу, отражает последние мысли, последние эмоции ее героя.

Пути творчества писателя и читателя различны. В начале первого этапа писатель наблюдает и изучает действительность (стадия «живого созерцания»); он видит в людях «единичное», раз-

<sup>68</sup> Осokin В. Н. Рассказы о русском пейзаже. М., 1963, с. 92.

<sup>69</sup> Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга. М., 1961, с. 89.

мышляет над «особенным» и добирается до «всеобщего», до познания закономерностей социальной действительности и психики людей (стадия «абстрактного мышления»).

Вот что пишет Бальзак в Предисловии к «Человеческой комедии»: «...чтобы заслужить похвалы, которых должен добиваться великий художник, мне нужно было изучить основы или одну общую основу этих социальных явлений, уловить скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий».<sup>70</sup>

Писатель, находящийся во власти конкретного, не способный или не склонный к абстрактному мышлению, не пойдет дальше простой копии. Реалист, отойдя от конкретности, но не теряя с ней связи, сообразуясь с познанным абстрактным, создает *новую* конкретность, частично совпадающую и частично *не* совпадающую с конкретностью реальной действительности. Затем он переходит ко второму этапу, к «практике» — непосредственно к литературному творчеству. Познанное абстрактное («всеобщее») надо воплотить в конкретном («особенном» и «единичном»), создать «инобытие» действительности.

Творчество писателя начинается задолго до того, как он сел за стол; его «живое созерцание» носит специфический характер — абстрактное мышление сразу, или постепенно, или через какой-нибудь интервал вытесняется возникающими в творческом сознании образами, ситуациями воображаемого сюжета.

И забываю мир — и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем —  
И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей.<sup>71</sup>

Специфическая трудность творчества *писателя* (в отличие от творчества ученого, который, также не теряя связи с конкретным, имеет полную свободу оперировать абстракциями) заключается в том, что познанное им абстрактное должно быть *воплощено* в конкретном (персонажи, ситуации), т. е. находиться *внутри* создаваемой образной системы. Творческий процесс *читателя* идет в обратном направлении — от «живого созерцания» конкретного, «единичного» и «особенного» персонажей к познанию их абстрактного, «всеобщего», того, что составляет сущность человека и определяет его поведение, — к познанию закономерностей социального порядка (путь «от живого созерцания к абстрактному мышлению»)<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Бальзак О. Собр. соч. в 15-ти т. М., 1951—1955, т. 1, с. 7.

<sup>71</sup> Пушкин А. С. Осень. — Полн. собр. соч., т. 3/1, с. 321.

<sup>72</sup> Познанные читателем закономерности не должны, конечно, вести к отрыву абстрактного от конкретного; познанное абстрактное при новом «созерцании» конкретного придает конкретному новые краски, обогатит восприятие читателя.

Писатель «созерцает» действительность, читатель — мир, созданный творческим воображением художника.

В то же время «писатель вырастает из читателя, ибо каждый замечательный писатель был предварительно замечательным читателем и имел более или менее солидный читательский стаж».<sup>73</sup>

Те, кто, например, знаком с биографиями Пушкина и Горького, знают, какое огромное значение имела их читательская культура для художественного творчества этих великанов.

Пути творчества писателя и читателя различны, но природа их творчества имеет много общего.

Нельзя не согласиться с Д. Н. Овсяннико-Куликовским, который утверждает, что читатель, как и всякий человек, воспринимающий произведение искусства, должен быть своего рода «художником в миниатюре». Далее он пишет: «Давно известно, что понимание художественного произведения есть в некоторой мере повторение творчества художника. Если я понял... „Евг. Онегина“, „Отцы и дети“, „Войну и мир“, картину Репина, статую Аятокольского, это значит, что я, не будучи ни поэтом, ни живописцем, ни скульптором, способен, однако, воссоздать в своей мысли, силами своего воображения, художественные образы, данные в этих произведениях. Я не просто воспринимаю их как готовый продукт мысли, а отвечаю на художественную мысль поэта, живописца, скульптора аналогичными движениями моей художественной мысли, которая, при всей своей слабости или незначительности, все-таки соответствует мысли художника... Усвоение и понимание художественного произведения — это процессы мысли далеко не пассивные: они требуют известного творчества. Это „творчество“ было бы невозможно, если бы наша психика была лишена художественных элементов».<sup>74</sup>

«...Понимать совершенное произведение искусства — значит, в общем, заново создавать его в своем внутреннем мире», — пишет Анатолий Франс.<sup>75</sup>

Писатель («поэтический гений»), по Чернышевскому, должен: (1) «уметь понимать сущность характера в действительном человеке, смотреть на него проницательными глазами»; (2) «понимать или чувствовать, как стал бы действовать и говорить этот человек в тех обстоятельствах, среди которых он будет поставлен поэтом»; (3) «уметь изобразить его, уметь передать его таким, каким понимает его поэт».<sup>76</sup> Третье обязательно только для писателя; первое и второе (назовем это «психологической зоркостью») в равной мере необходимы и писателю и читателю художественной литературы.

<sup>73</sup> Прянишников Н. Е. Рассуждение о читателе и писателе. — В кн.: Записки словесника. Оренбург, 1963, с. 122.

<sup>74</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве, гл. III. — Собр. соч. в 9-ти т. СПб., 1912—1914, т. 6, с. 79.

<sup>75</sup> Франс А. Сад Эпикура. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1957—1960, т. 3, с. 296.

<sup>76</sup> Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. — Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953, т. 2, с. 66.

Добролюбов пишет: «С поэтическим воображением автор его (романа. — А. Л.) должен соединять философское мышление и психологическую наблюдательность».<sup>77</sup>

Все, чем должен владеть писатель, обязательно и для читателя художественной литературы. Все, кроме одного: дара воплощения. Этот дар обязателен лишь для того читателя, который берется воплотить в изобразительном искусстве образ, созданный писателем. Пользуются заслуженной известностью иллюстрации А. А. Агина и П. М. Боклевского к «Мертвым душам» Гоголя, В. А. Серова — к басням Крылова, М. А. Врубеля — к «Демону» Лермонтова, Л. О. Пастернака — к «Воскресению» Л. Толстого, А. Н. Бенуа — к «Медному Всаднику» Пушкина, Д. Н. Кардовского — к «Горю от ума» Грибоедова. Тонко почувствовал М. В. Добужинский Петербург Достоевского и проникновенно изобразил его в своих рисунках. К сожалению, иногда иллюстрации дают читателю, наделенному поэтическим воображением, гораздо меньше, чем то, что рисует его собственная творческая фантазия.

Произведение искусства имеет часто самое прямое отношение к современности, к сегодняшнему и завтрашнему дню, к жизненной практике читателя. Оно оказывает положительное или отрицательное воздействие на читателя, формируя его сознание, окрашивая его эмоции, направляя его волю.

Появившись на свет, произведение искусства начинает жить своею жизнью независимо от автора. Судьба книги, история социального потребления литературного произведения представляет огромный интерес. Каждая эпоха, каждая общественная прослойка, каждый читатель в зависимости от пола, возраста, интеллекта, культуры, социального положения — все они в совокупности и каждый в отдельности говорят свое слово.

«Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: наши, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть. И — как орган определяется функцией, которую он выполняет, — так смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют вечно новые, бесконечно разнообразные его читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель „Гамлета“ есть как бы его новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения».<sup>78</sup>

«Дон-Кихот» был задуман Сервантесом как сатира на рыцарские романы. Развернутая в романе тема, однако, давным-давно переросла замысел автора.

Отсюда значение истории социального потребления литературного произведения.

<sup>77</sup> Добролюбов Н. А. О русском историческом романе. — Собр. соч., т. 1, с. 92.

<sup>78</sup> Гарифельд А. Г. О толковании художественного произведения. СПб., 1912, с. 9—10.

«К сожалению, — пишет Горнфельд дальше, — эта история еще не написана. Научкой до сих пор сделано очень мало в области изучения судьбы художественных произведений *после* их создания. Мы имеем многочисленные генеалогии произведений, но не имеем их биографий, знаем их предков, но не знаем их собственной жизни». <sup>79</sup>

«История литературы не есть только история писателей и их произведений, несущих в общество те или иные идеи, но и история читателей этих произведений», — пишет Н. А. Рубакин. <sup>80</sup>

В. И. Ленин придавал исключительное значение функции произведения искусства. Однажды он спросил: «— А скажите, товарищ, как у вас учитывается на агитпоездах действие каждой киноленты на зрителей?» <sup>81</sup>

Воспоминания А. И. Ульяновой-Елизаровой сохранили для нас памятный случай. В. И. Ленин, окончив чтение повести Чехова «Палата № 6», поделился своим впечатлением: «Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6». <sup>82</sup> Какая сила воображения, какая мощь сотворчества читателя сказались в его словах!

Главе «Творчество писателя и творчество читателя» подводит итог мысль Маршака: «Литературе так же нужны талантливые читатели, как и талантливые писатели. Именно на них, на этих талантливых, чутких, обладающих творческим воображением читателей, и рассчитывает автор, когда напрягает все свои душевные силы в поисках верного образа, верного поворота действия, верного слова. Художник-автор берет на себя только часть работы. Остальное должен дополнить своим воображением художник-читатель». <sup>83</sup>

И, добавим, художник-зритель: «На одной из репетиций он [Станиславский] выразил мысль, нигде больше им не высказываемую, о том, что в той точно мере, с какой актер отходит от себя и близится к образу, и человек в театральном кресле отходит от себя и близится к образу. И уже живет в образе, забывая на это время себя. Подлинное сценическое перевоплощение актера вызывает перевоплощение зрителя». <sup>84</sup> Поразительное по своей тонкости сближение!

<sup>79</sup> Там же, с. 10.

<sup>80</sup> Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895, с. 1.

<sup>81</sup> Буров Я. И. Он говорил о важности кино. — В кн.: Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., 1973, с. 123.

<sup>82</sup> Ульянова-Елизарова А. И. Из «Воспоминаний об Ильиче». — В кн. В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, с. 615.

<sup>83</sup> Маршак С. О талантливом читателе. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1968—1972, т. 7, с. 87.

<sup>84</sup> Ермаков С. Живой навсегда. — Театр, 1962, № 12, с. 93.

Почувствовать, что *цепь замкнута*, великое счастье для актера, режиссера. К. С. Станиславский пишет: «Сегодня 16 дек. 1912 г. утром, после вчерашнего спектакля и утомления, как не хотелось играть „Дядю Ваню“. Мучение! Но публика так слушала, что настаивала играть, и к середине первого акта я подчинился прекрасному настроению, создавшемуся в зале, и заиграл с удовольствием точно новую хорошую налаженную роль. Как же не признать зрителей третьим творцом спектакля». <sup>85</sup>

Пример «треугольника», созданного Шаляпиным: «Не так давно в „Олоферне“ я слышал и видел Шаляпина. Это был верх гениальности... Как он лежал на софе!.. Архивосточный деспот, завоеватель в дурном настроении!.. Предстоящие *цепенеют*, со всеми одалисками. Цепенеет весь театр, так глубока и убийственно могуча хандра неограниченного владыки...» <sup>86</sup>

В статье «Что такое искусство?» (гл. 5) этому вопросу Л. Толстой посвящает специальный абзац и выделяет его курсивом: «*Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.*» <sup>87</sup>

Три «точки» — автор, образ и читатель (зритель, слушатель) — должны «замкнуться». Слова Толстого — своего рода гимн «треугольнику».

<sup>85</sup> Цит. по: Калашников Ю. Третий творец спектакля. К. С. Станиславский о зрителе. — Театр, 1963, № 2, с. 53.

<sup>86</sup> Рубин И. Е. Письмо к И. С. Остроухову от 19 января 1909 г. [Опера А. И. Серова «Юдифь»]. — Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1963, с. 186.

<sup>87</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 30, с. 65.

## ЧТЕНИЕ И ПЕРЕЧИТЫВАНИЕ

«Haben! sua fata libelli» — «и книги имеют свою судьбу». Иногда автор, предвидя неминуемую конфискацию произведения и все вытекающие отсюда последствия, вынужден пойти на уничтожение своей книги. Так было с «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева. Иногда автор решается уничтожить свою книгу, с прискорбием осознав ее неполноценность. Так Гоголь уничтожил «Ганца Кюхельгартена». Некрасов — «Мечты и звуки».

Наконец, книга дошла до читателя. Здесь немаловажное значение приобретают такие моменты, как актуальность темы, талант автора, прогрессивная или реакционная тенденция книги, социальное положение читателя, его интеллект, возраст, образование, жизненный опыт, культура мышления и т. д.

Мы различаем *интенсивное* чтение литературного произведения, когда книга много раз берется с полки и перечитывается, и *экстенсивное* чтение, которое означает не качественное, а количественное (в противоположность интенсивному) чтение, т. е. увеличение, распространение, расширение круга читателей.

Для романов Вербицкой, Нагродской, Арцыбашева, для стихов Игоря Северянина, — теперь эти имена справедливо забыты, — характерно экстенсивное потребление, которое продолжалось ограниченный отрезок времени. Белинский отметил «чрезвычайный, хотя и мгновенный, успех Марлинского»<sup>1</sup>, если обратиться к первым десятилетиям XIX в. Такова же была участь драм Кукольника, стихотворений Бенедиктова.

Мы наблюдаем длительное экстенсивное чтение романов, отличающихся занимательностью сюжета. Читатель с тонким вкусом и навыками к чтению серьезной литературы не откажется взять иной раз для отдыха неизвестную ему книжку Конан Дойля. Лафарг свидетельствует,<sup>2</sup> что Марксу нравились романы Дюма-отца.

Жизнь классиков — в перечитывании. Белинский пишет: «Сверх того, как всякое глубокое создание, „Мертвые души“ не раскрываются вполне с первого чтения даже для людей мысля-

щих: читая их во второй раз, точно читаешь новое, никогда не виданное произведение. „Мертвые души“ требуют изучения».<sup>3</sup> И мыслящая молодежь изучала Гоголя именно так, как того требовал Белинский: «Вечером... я пошел куда-то далеко к одному из прежних товарищей; мы всю ночь проговорили с ним о „Мертвых душах“ и читали их, в который раз не помню. Тогда это бывало между молодежью; сойдутся двое или трое: „а не почитать ли нам, господа, Гоголя!“ — садятся и читают, и, пожалуй, всю ночь».<sup>4</sup>

Чернышевский записывает в дневнике: «Вчера дочитал до Плюшкина, ныне утром до визита дамы, приятной во всех отношениях; характера Коробочки не понял с первого раза, теперь довольно хорошо понимаю; связь между медвежьим видом и умом Собакевича и теперь не так ясна, но утром нынче... прояснилась несколько более, чем раньше... Чувствую, что до этого я дорос менее, чем до „Шинели“ его и „Героя нашего времени“: это требует большего развития. Дивился глубокому взгляду Гоголя на Чичикова; как он видит поэтическое или гусарское движение его души (встреча с губернаторскою дочкою на дороге и бале и другие размышления), но это характер самый трудный, и я не совсем хорошо постиг его, однако чувствую, что когда подумаю и почи-таю еще, может быть пойму. Велико, истинно велико! ни одного слова лишнего, одно удивительно! вся жизнь русская, во всех ее различных сферах, исчерпывается ими, как, говорят (хотя я это принимаю на веру), Гомером греческая и верно; это поэтому эпос. Но понимаю еще не так хорошо, как „Шинель“ и проч., это глубже и м у д р е н е е, главное мудренее...»<sup>5</sup> Запись, сделанная наскоро, для себя, во всех отношениях замечательна. Какая вдумчивость, самокритичность, какое глубокое понимание сложности проблемы познания литературного произведения и действительности.

«Напрасно думают иные, — пишет Тургенев, — что для того, чтобы наслаждаться искусством, достаточно одного врожденного чувства красоты; без уразумения нет и полного наслаждения; и самое чувство красоты также способно постепенно уясняться и созревать под влиянием предварительных трудов, размышления и изучения великих образцов...»<sup>6</sup>

«Художественное произведение, — замечает Белинский, — редко поражает душу читателя сильным впечатлением с первого раза: чаще оно требует, чтобы в него постепенно вглядывались

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Похождения Чичикова, или Мертвые души. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 220.

<sup>2</sup> Лафарг Ф. М. Дневник писателя за 1877 г. Январь, гл. II. Берлин, 1909, с. 30.

<sup>3</sup> Чернышевский Н. Г. Дневник второй половины 1848 года и первой половины 1849 года. Запись от 5 авг. 1848 г. — Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939 — 1953, т. 1, с. 68—69.

<sup>4</sup> Тургенев И. С. Из-за границы. Письмо первое. — Собр. соч. в 12-ти т. М., 1903—1958, т. 11, с. 317.

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959, т. 9, с. 545.

<sup>2</sup> Лафарг П. Воспоминания о Марксе. — В кн.: Воспоминания о Марксе и Энгельсе. М., 1956, с. 65.

и вдумывались; оно открывается не вдруг, так что чем больше его перечитываешь, тем дальше углубляешься в его организацию, открываешь новые, незамеченные прежде черты, открываешь новые красоты и тем больше ими наслаждаешься».<sup>7</sup>

Мысль Белинского находит новое подтверждение в признании кинорежиссера В. И. Пудовкина:

«Я перечитывал „Войну и мир“ больше тридцати раз для того, чтобы снова пожить жизнью людей, описанных в романе. Каждый раз видишь то, чего раньше не замечал, подслушиваешь и понимаешь то, чего раньше не умел различать. Выходишь из романа обогащенный, полный мыслей, ощущений и желаний, не взятых у кого-то в готовом виде, но рожденных в тебе самом в результате глубокого общения с великолепно цветущей жизнью».<sup>8</sup> Многие мелочи неизбежно ускользают от внимания при первом чтении; они обычно начинают «говорить» при чтении повторном.

«„Сон Обломова“ и некоторые отдельные сцены, — пишет Добролюбов, — мы прочли по несколько раз; весь роман почти сплошь прочитали мы два раза, и во второй раз он нам понравился едва ли не более, чем в первый. Такое обаятельное значение имеют эти подробности, которыми автор обставляет ход действия и которые, по мнению некоторых, *растягивают* роман!»<sup>9</sup>

В качестве дополнительного комментария приведем высказывание Гёте: «Со мной случалось и случается до сих пор, что произведение изобразительного искусства с первого взгляда не нравится мне потому, что я не дорос до него; но, если я надеюсь извлечь из этого пользу, я стараюсь приблизиться к нему, и тогда не бывает недостатка в радостнейших открытиях; я познаю в предметах новые свойства, а в себе — новые способности».<sup>10</sup>

«Сразу понимаются только явления обыкновенные, посредственность, пошлость. Едва ли кто оценил бы Гомера, Шекспира, Бетховена, Пушкина, — читаем мы в «Сочинениях Козьмы Пруtkова», — если бы произведения их было воспрещено прослушать более одного раза!»<sup>11</sup>

«Условие художественного произведения есть несомненно умственная работа: оно, в известных границах, является повторением творчества автора», — справедливо заметил Д. Н. Овсянко-Куликовский.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений А. Марлинского. — Полн. собр. соч., т. 4, с. 35.

<sup>8</sup> Пудовкин В. Работа актера в кино и «система» Станиславского. — В кн.: Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 211—212.

<sup>9</sup> Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? — Собр. соч. в 9-ти т. М.; Л., 1961—1964, т. 4, с. 312.

<sup>10</sup> Гёте И.-В. Изречения и размышления об искусстве. — В кн.: Статьи и мысли об искусстве. Л.; М., 1936, с. 328—329.

<sup>11</sup> Сочинения Козьмы Пруtkова. М., 1965, с. 190—191.

<sup>12</sup> Овсянко-Куликовский Д. Н. И. С. Тургенев, гл. III. — Собр. соч. в 9-ти т. СПб., 1912—1914, т. 2, с. 98.

Меняется человек — меняется восприятие литературного произведения. «У меня страсть перечитывать поэмы великих *maestri*: Гёте, Шекспира, Пушкина, Вальтера Скотта, — отмечал Герцен. — Казалось бы, зачем читать одно и то же, когда в это время можно „украсить“ свой ум произведениями гг. А., В., С.? Да в том-то и дело, что это не одно и то же; в промежутки какой-то дух меняет очень много в вечно живых произведениях мастеров. Как Гамлет, Фауст прежде были шире меня, так и теперь шире, несмотря на то, что я убежден в своем расширении. Нет, я не оставлю привычки перечитывать, по этому я наглядно измеряю свое возрастание, улучшение, падение, направление... Места, приводившие меня, пятнадцатилетнего, в восторг, поблекли... а те, которые едва обращали внимание, захватывают душу. Да, надобно перечитывать великих поэтов... Человечество своим образом перечитывает целые тысячелетия Гомера, и это для него оселок, на котором оно пробует силу возраста».<sup>13</sup>

Свидетельство другого читателя: «При первом чтении мы беззащитно отдавались обаянию стиха, описаний природы, задушевности лирических отступлений, любовались подробностями, составлявшими декорации драмы, разыгранной в романе, не обращая особенного внимания на самую драму. Потом, перечитывая роман, мы стали вдумываться и в эту драму... мы впервые учились наблюдать и понимать житейские явления, формулировать свои неясные чувства, разбираться в беспорядочных порывах и стремлениях. Это был для нас первый житейский учебник, который мы робкою рукой начинали листовать, доучивая свои школьные учебники; он послужил нам „дрожащим, гибельным мостком“, по которому мы переходили через кипучий темный поток, отделявший наши школьные уроки от первых житейских опытов».<sup>15</sup>

Прекрасно сказал по этому вопросу И. Н. Певцов: «Мне всегда казалось, что, когда мы что-нибудь читаем, мы понимаем только то в читаемом, что составляет комплекс наших собственных (для данного периода) чувств, мыслей и знаний, или то, что составляет уже канун наших познавательных способностей, все же остальное проходит, как бы не задевая нашего существа. Читая Пушкина в 14 лет, я читал себя четырнадцатилетним; читая, скажем, в 30 лет, — себя в 30 лет; и, наконец, читая теперь, читаю себя, едущего из Фрунзе в Ленинград и пишущего эти строки».<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Герцен А. И. Записки одного молодого человека, гл. II. Юность. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1966, т. 1, с. 279.

<sup>14</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 5, строфа XI. — Полн. собр. соч. в 10-ти т. М.; Л., 1937—1949, т. 6, с. 102.

<sup>15</sup> Кашчевский В. О. Евгений Онегин и его предки. — Соч. в 8-ми т. М. 1960—1969, т. 7, с. 404.

<sup>16</sup> Певцов И. Н. Из писем и записных книжек. — В кн.: Илларион Николаевич Певцов. Л., 1935, с. 87—88.

Несколько иначе, но о том же говорит С. М. Михозлс: «...весь опыт — весь запас накопленных впечатлений, знаний и вся дисциплина мысли идут на разработку образа». <sup>17</sup> «Умение по-настоящему читать, — утверждает Михозлс, — приобретается людьми с большим трудом; это граничит с дарованием. <...> Умение вычитывать основное и центральное, находящееся иногда где-то в кажущемся внешним, придаточным и второстепенным, бесконечно важно. При этом накопление знаний должно идти не столько по пути количества, сколько качества. Можно за год прочесть только две книги и из них извлечь такой запас знаний, который иногда превзойдет запас того, кто прочел пятьдесят книг. Но над этим вспахиванием и усвоением материала нужно трудиться, думать, мыслить всю жизнь». <sup>18</sup>

Артистам часто приходится переигрывать свою роль, следовательно, так или иначе «перечитывать» все произведение; их свидетельства вполне авторитетны. «Мне пришлось играть в пьесах Чехова одну и ту же роль по нескольку сот раз, — пишет Станиславский, — но я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в моей душе новые ощущения, а в самом произведении — новые глубины или тонкости, которые не были мною раньше замечены». <sup>19</sup>

Ю. М. Юрьев играл роль Арбенина 800—900 раз; и все же он пишет: «...всегда чувствуешь такую сокровищницу, такое богатство, до которого еще не докопался...» <sup>20</sup> Та же мысль несколько подробнее: «Однажды во время гастролей Муизэ Сюдли я зашел к нему в уборную. В этот день он играл Отелло. «Вы напрасно пришли на этот спектакль, — встретил меня Муизэ Сюдли. — Я еще не вполне освоился с этой ролью, я сыграл ее не больше ста раз...» <sup>21</sup>

О сложности процесса познания литературного произведения, о длительности этого процесса говорит В. Сахновский, режиссер-постановщик «Анны Карениной» в Московском Художественном театре: «Я, например, искал ключ к взаимоотношениям действующих лиц в „Анне Карениной“ (вопреки тому, что у Л. Толстого, как будто бы, все это рассказано с абсолютной ясностью) целых пять месяцев». <sup>22</sup>

Игорь Ильинский: «В его [Гоголя] пьесах все, что требуется актеру, написано, и потому там все, без исключения, важно, начиная от выразительнейших гоголевских ремарок и кончая знаками препинания, последовательностью слов в фразе, каждым

<sup>17</sup> Михозлс С. М. Об образе вообще и Лире в частности. — В кн.: Статьи, беседы, речи. М., 1964, с. 137—138.

<sup>18</sup> Там же, с. 137.

<sup>19</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Личная интуиция и чувства. «Чайка». — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961, т. 1, с. 221.

<sup>20</sup> Юрьев Ю. М. Работа над образом Арбенина. — В кн.: Записки, т. 2, Л., М., 1963, с. 432.

<sup>21</sup> Юрьев Ю. Мой путь к Шекспиру. — Театр, 1939, № 4, с. 79.

<sup>22</sup> Сахновский В. О творческой свободе. — Театр, 1938, № 1, с. 121.

многоточием, каждой паузой. Словом, нужно лишь правильно прочесть Гоголя — но какая бездна творческих барьеров заключается в этом „лишь“! <sup>23</sup> «Я прожил целую жизнь бок о бок с «Ревизором», играя на сцене Малого театра Хлестакова с 1938 года, а городничего — с 1952, — пишет он в той же главе, и по опыту могу сказать, что Гоголь — драматург столь же трудный, сколь и неисчерпаемый. Работа над гоголевским образом никогда не может считаться завершённой вполне. Сколько бы ни играл Хлестакова, я все еще ощущаю в роли кладезь неиспользованных возможностей». <sup>24</sup>

Проблема познания художественной литературы так трудна, что иногда, несмотря на многолетнее знакомство с литературным произведением, без посторонней помощи не добраться до сложной сути образа даже читателю высокой квалификации. «Недавно как-то мне случилось, — пишет Достоевский, — говорить с одним из наших писателей (большим художником)... Я именно заметил ему перед этим, что я, чуть не сорок лет знающий „Горе от ума“, только в этом году понял как следует один из самых ярких типов этой комедии, Молчалина, и понял именно, когда он же, т. е. этот самый писатель... разъяснил мне Молчалина, вдруг выведя его в одном из своих сатирических очерков». <sup>25</sup>

«Если Пушкин приходит к нам с детства, — пишет А. Твардовский, — то мы по-настоящему приходим к нему лишь с годами». <sup>26</sup>

Перечитывание может быть «онтогенетическим» и «филогенетическим».

Под «онтогенетическим» перечитыванием мы понимаем перечитывание какого-либо *одного* произведения *одним* человеком в различном его возрасте.

Возраст, жизненный опыт, образование, умственное развитие, политический кругозор, классовая принадлежность — все это так или иначе сказывается на восприятии литературного произведения, на полноценности его чтения.

«Филогенетическое» перечитывание — перечитывание какого-либо *одного* произведения *различными поколениями*. «Известно, — пишет Плеханов, — что Писарев отнесся к Татьяне совсем отрицательно и удивлялся, каким образом в сердце Белинского нашлась симпатия к неразвитой „мечтательной девице“. Эта разница в отношении двух просветителей к одному и тому же женскому типу чрезвычайно замечательна. Дело в том, что взгляд Белинского на женщину существенно отличался от взгляда на нее просветителей шестидесятых годов. Татьяна подкупала его силой любви,

<sup>23</sup> Ильинский И. Сам о себе. М., 1961, гл. XXIX, с. 308.

<sup>24</sup> Там же, с. 313.

<sup>25</sup> Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 г. Октябрь, гл. 1, с. 438—439. («Писатель», «большой художник» — М. Е. Салтыков-Щедрин; его «сатирический очерк» — «В среде умеренности и аккуратности». — А. П.)

<sup>26</sup> Твардовский А. Т. Пушкин. — Собр. соч. в 5-ти т. М., 1966—1971, т. 5, с. 19.

а он продолжал думать, что в любви главное назначение женщины. В шестидесятых годах так уже не думали, и потому для тогдашних просветителей перестало существовать смягчающее обстоятельство, в значительной степени мирившее Белинского с Татьяной». <sup>27</sup>

Короленко — читатель другого поколения — по поводу стихотворения Лермонтова, начинающегося словами «Прощай, немытая Россия!», пишет в своем дневнике: «В наше время — это уже анахронизм, этого уже не бывает!.. Теперь уже и за стеной Кавказа от всевидящих глаз не скроешься!» <sup>28</sup>

На одном из моментов, влиявших на качество «филогенетического» перечитывания, остановился Горький: «Все, что до сего дня писалось о Толстом, писалось глупо и неверно, потому что писалось слишком *вблизи*, а ведь огромное здание *вблизи* не видно целиком, детали видно только. Пушкина начали видеть спустя 70 лет после его смерти, 20 лет изумленно рассматривают, а он все еще не весь. Толстой, конечно, меньше Пушкина, но тоже — огромен и не скоро удастся разглядеть его». <sup>29</sup>

Текст произведений Шекспира *один*, но, входя в кажущееся противоречие с очевидным фактом, Зденек Неедлы имел все основания сказать: «Существует не один Шекспир, но каждая эпоха имеет *своего* Шекспира, в полном смысле своего, целиком отличного от Шекспира прошлых и последующих времен!» <sup>30</sup>

Если «онтогенетическое» перечитывание характеризует культурный уровень читателя, его кругозор, степень его эстетического развития, а в итоге — читателей, страну, эпоху, то перечитывание «филогенетическое», помимо этого, выполняет «резолютивную» функцию: каждый писатель в конце концов занимает то место, какое ему надлежит; незначительное или ничтожное отсвевается, а значительное или великое *живет*; живет не только на полках библиотек или в исследованиях специалистов, а в сознании нового поколения, в мыслях и эмоциях читательских масс, в жизни народа, в его борьбе за лучшее, счастливое будущее.

«Филогенетическое» перечитывание помогает преодолеть недостатки перечитывания «онтогенетического». Понимание Пушкина его современниками во многом не удовлетворяло Белинского. Но он твердо верил, что настанет час, когда создания великого поэта получат должную оценку. Заканчивая последнюю статью о творчестве Пушкина, Белинский писал: «Придет время, когда он будет в России поэтом *классическим*, по творениям которого будут образовывать и развиваться не только эстетическое, но и

правственное чувство... Конечно, придет время, когда потомство воздвигнет ему вековечный памятник...» <sup>31</sup>

Длительность процесса ознакомления с литературным произведением и качество его восприятия не есть величина постоянная. Многое зависит от того, что ищет читатель в художественной литературе, чего он ждет.

Мнение Мопассана:

«В сущности, публика состоит из множества групп, которые кричат нам:

- Утешьте меня.
- Позабавьте меня.
- Дайте мне погрузиться.
- Растрогайте меня.
- Дайте мне помечтать.
- Рассмешите меня.
- Заставьте меня содрогнуться.
- Заставьте меня плакать.
- Заставьте меня размышлять.

И только немногие избранные умы просят художника:

— создайте нам что-нибудь прекрасное, в той форме, которая всего более присуща вашему темпераменту». <sup>32</sup>

О различном подходе к одному и тому же литературному произведению говорит Добролюбов: «Например, для людей, специально занимающихся педагогическими вопросами, будут, вероятно, интересны в „Детских годах“ (С. Т. Аксаков. «Детские годы Багрова-внука». — А. Л.) многие мелочи, которые могут показаться скучными для охотников и рыболовов; а эти последние, в свою очередь, найдут здесь много частных заметок о птицах и рыбах, лещах, поплавках и удочках, — заметок, неинтересных для большинства, но для них, может быть, очень важных. Точно так — для прачей могут быть не лишены любознательности многие подробности о болезнях и о нервных раздражениях Сережи, для психологов — его субъективные наблюдения, для историков литературы — замечания о книжках, какие он читал и какие были тогда в ходу, и пр., и пр. Так точно для нас показались особенно интересными те части воспоминаний, в которых рисуется деревенская жизнь наших старинных помещиков...» <sup>33</sup>

Пушкин, прощаясь с читателем, в своем «Евгении Онегине» пишет:

Кто б ни был ты, о мой читатель,  
Друг, недруг, я хочу с тобой  
Расстаться нынче как приятель.  
Прости. Чего бы ты за мной

<sup>27</sup> Плеханов Г. В. Литературные взгляды В. Г. Белинского. — Избр. филос. соч. в 5-ти т. М., 1956—1958, т. 5, с. 226—227.

<sup>28</sup> Короленко В. Дневник (1881—93) Запись от 7 ноября 1890 г. — Полн. посм. собр. соч. Харьков, 1922—1929, т. 1, с. 219.

<sup>29</sup> Горький М. Письмо к С. Н. Сергееву-Ценскому от 15 июля 1927 г. — Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955, т. 30, с. 30.

<sup>30</sup> Неедлы З. Старое и новое искусство. — В кн.: Статьи об искусстве, Л.; М., 1960, с. 97.

<sup>31</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя — Полн. собр. соч., т. 7, с. 579.

<sup>32</sup> Мопассан Ги де. Пьер и Жан. О романе. — Полн. собр. соч. в 12-ти т. М. 1960, т. 8, с. 7—8.

<sup>33</sup> Добролюбов Н. А. Деревенская жизнь помещика в старые годы. — Собр. соч., т. 2, с. 296.



Здесь ни искал в строфах небрежных,  
 Воспоминаний ли мятежных,  
 Отдохновения ль от трудов,  
 Живых картин, иль острых слов,  
 Иль грамматических ошибок,  
 Дай бог, чтоб в этой книжке ты  
 Для развлечения, для мечты,  
 Для сердца, для журнальных ошибок,  
 Хотя крупницу мог найти.  
 За сим расстанемся, прости!<sup>34</sup>

Самый факт различного подхода к литературному произведению устанавливается с полной очевидностью. Читая, скажем, «Войну и мир», можно сделать множество самых различных наблюдений. Например, врач Чехов по поводу одного места эпоса Толстого (гл. 32, ч. 3, т. 3) писал: «Странно читать, что рана князя, богатого человека, проводившего дни и ночи с доктором, пользовавшегося уходом Наташи и Сони, издавала трупный запах. Какая паршивая была тогда медицина!»<sup>35</sup>

Реакция читателя на литературное произведение является до известной степени характеристикой человека. Татьяна Бессемёнова, с ее «приземленным» мироощущением, с ее тусклым, будничным восприятием действительности, говорит: «...а меня — раздражает вся эта история! Не было такой девушки! И усадьбы, и реки, и луны, ничего такого не было! Все это выдуманно. И всегда в книгах описывают жизнь не такой, какая она на самом деле...»<sup>36</sup>

Поля ждет от жизни больших дел, больших людей, она и сама готова ответить тем же, и ее отношение к роману другое: «А я бы такого не полюбила... нет! (<...> Скучный он... И все жалуется... Неуверенный, потому что... Мужчина должен знать, что ему нужно делать в жизни... (<...>»<sup>37</sup>

Великие русские писатели знали о «реактивных» свойствах книги, выбранной для чтения, и пользовались ею для характеристики своих персонажей. Особую славу в этом отношении стяжал Поль де Кок. Влечение к Поль де Коку, предпочтение его романов другим, более серьезным, содержательным произведениям, подрывало репутацию читателя. В этом и Салтыков-Щедрин, и Тургенев, и Достоевский — все единодушны. «Я застал его (полковника Стопашовского. — А. Л.) за чтением нового обширного трактата о любви к отечеству; неподалеку, на случай отдохновения, валялся новый роман Поль де Кока».<sup>38</sup> «...В душе она (Варвара Павловна Лаврецкая. — А. Л.) им всем (французским романистам, в числе

которых были Жорж Санд и Бальзак. — А. Л.) предпочитала Поль де Кока, но, разумеется, даже имени его не упоминала».<sup>39</sup> «Бывало и то: возьмет (Степан Трофимович Верховенский. — А. Л.) с собою в сад Токевила,<sup>40</sup> а в кармашке несет спрятанного Поль де Кока».<sup>41</sup> Характерно, что Макар Девушкин считает своим долгом предостеречь Варвару Доброселову: «Книжечек пришло, непременно пришло... Ходит здесь по рукам Поль де Кока одно сочинение, только Поль де Кока-то вам, маточка, и не будет... Ни-ни! для вас Поль де Кок не годится».<sup>42</sup> Нежная, чистая, голубиная душа героя «Бедных людей» чувствует в трогательной заботе о нравственности своего адресата.

Среди великих писателей, высоко ценивших «реактивное» значение книги, первое место принадлежит Пушкину. Он не забывает сказать: что читает данный персонаж, как читает, когда читает, какое действие оказывает чтение, какие мысли и эмоции вызывает книга и т. д. Собранные данные могли бы явиться материалом для большого специального исследования.

Рассмотрим теперь некоторые особенности *возрастного* восприятия литературного произведения.

Ребенок находится во власти конкретного; навыков к абстрактному мышлению у него нет. Вот почему в безвыходном положении оказывается подросток в том случае, когда писатель отражает в образах не конкретную действительность, а «зерно» ее (абстракцию). Тогда читателю надо не только представлять, а «подставлять», т. е. на основе определенной закономерности данный образ заменить другим, известным ему на основании личного опыта или из книг.

Читая «Евгения Онегина», подросток может довольно живо мысленно представить себе героя романа, Татьяну, Ольгу, Ленского и других. Но как он поймет следующее место:

И отставной советник Флянов,  
 Тяжелый сплетник, старый плут,  
 Обжора, взяточник и шут.<sup>43</sup>

Надо думать, — позволим себе полемическое заострение, — что слова «тяжелый сплетник» будут поняты в буквальном смысле, и Флянов в его воображении предстанет в виде грузного мужикши, имеющего достаточный солидный вес. Такому читателю «тяжелый сплетник» ничего не говорит, — для этого надо жизнь прожить. Тогда мысль быстро «подставит», быть может, тшедуш-

<sup>34</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 8, строфа XLIX. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 189.

<sup>35</sup> Чехов А. П. Письмо к А. С. Суворину от 25 окт. 1891 г. — Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. М., 1944—1951, т. 15, с. 260.

<sup>36</sup> Горький М. Мещане, д. I. — Собр. соч., т. 6, с. 10.

<sup>37</sup> Там же, с. 9—10.

<sup>38</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Сатиры в прозе. Наш губернский день. Собр. соч. в 20-ти т. М., 1965—1977, т. 3, с. 407.

<sup>39</sup> Тургенев И. С. Дворянское гнездо, гл. XL. — Собр. соч., т. 2, с. 277.

<sup>40</sup> Токевиль А. (1805—1859) — французский буржуазный историк и политический деятель.

<sup>41</sup> Достоевский Ф. М. Бесы, ч. 1, гл. I, V. — Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1974, т. 10, с. 19.

<sup>42</sup> Достоевский Ф. М. Бедные люди. Письмо от 26 июня. — Полн. собр. соч., т. 1, с. 54.

<sup>43</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 5, строфа XXVI. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 109.

ного человека, к которому в полной мере приложима приведенная характеристика.

Что читатель, вступающий в жизнь, поймет в строке:

Жизни мышья беготня...? <sup>44</sup>

Ничего. А как много эти слова говорят тому, кто имеет многолетний жизненный опыт! Без «подстановки» они — звук пустой, с «подстановкой» — подлинная трагедия.

Несчастью верная сестра,  
Надежда в мрачном подземелье  
Разбудит бодрость и веселье... <sup>45</sup>

Как «сестра»?.. Почему «сестра»?.. В этом слове для ребенка смысла мало. Но тот, кто сам несчастье пережил, повторит вслед за Гоголем: «Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт». <sup>46</sup>

Для читателя, умудренного годами испытаний, «необъятны» следующие поэтические абстракции:

Жрещи минутного, поклонники успеха! <sup>47</sup>

Он чином от ума избавлен. <sup>48</sup>

Неотразимые обиды... <sup>49</sup>

Сказка потому и является незаменимым чтением для ребенка, что все, о чем в ней говорится, надо только *представлять*, а не «подставлять».

Взрослый находит сказке соответствующую «подстановку».

Сказка ложь, да в ней намек!  
Добрым молодцам урок. <sup>50</sup>

Возьмем «Сказку о рыбаке и рыбке». Одни аппетиты старухи, растущие по мере их удовлетворения, дают достаточный материал для конкретизации.

Ребенок дальше изображенной в сказке ситуации не идет. В равной мере это относится и к басням.

Богатство конкретного помогает постичь глубину абстрактного; глубина абстрактного развивает вкус к конкретному. Вот почему,

<sup>44</sup> Пушкин А. С. Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы.— Полн. собр. соч., т. 3/1, с. 250.

<sup>45</sup> Пушкин А. С. В Сибирь.— Там же, с. 49.

<sup>46</sup> Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине.— Полн. собр. соч. в 14-ти т. М., Л., 1940—1952, т. 8, с. 55.

<sup>47</sup> Пушкин А. С. Полководец.— Полн. собр. соч., т. 3/1, с. 380.

<sup>48</sup> Пушкин А. С. Альбом Онегина.— Там же, т. 6, с. 617.

<sup>49</sup> Пушкин А. С. Воспоминание («Когда для смертного умолкнет шумный день»). Черновой текст второй половины стихотворения.— Там же, т. 3/2, с. 651, 654.

<sup>50</sup> Пушкин А. С. Сказка о золотом петушке.— Там же, т. 3/1, с. 563.

если говорить о перечитывании литературных произведений, не все жанры пользуются равным успехом.

Понимание глубины абстрактного и развитой вкус к конкретному приходят с возрастом, по мере накопления жизненного опыта, роста интеллекта. Поэтому в детстве мы предпочитаем одних писателей, в более позднем возрасте — других. Герцен так объясняет особенности своего возрастного восприятия классиков: «Шиллер! Благословляю тебя, тебе обязан я святыми минутами начальной юности! Сколько слез лилось из глаз моих на твои поэмы! Какой алтарь я воздвигнул тебе в душе моей! Ты — по превосходству поэт юности. Тот же мечтательный взор, обращенный на одно будущее, — „туда, туда!“; те же чувства благородные, энергические увлекательные; та же любовь к людям и та же симпатия к современности... Однажды взяв Шиллера в руки, я не покидал его, и теперь, в грустные минуты, его чистая песнь врачует меня. Долго ставил я Гёте ниже его. Для того, чтоб уметь понимать Гёте и Шекспира, надобно, чтоб все способности развернулись, надобно познакомиться с жизнью, надобно грозные опыты, надобно пережить долю страданий Фауста, Гамлета, Отелло...» <sup>51</sup>

У писателя-классика конкретное особенно богато, абстрактное — глубоко. Все это в единстве *дано* и в единстве *должно быть воспринято*. Чем взрослее читатель, чем полнее его жизненный опыт, чем шире кругозор, тем больше предпосылок к тому, что единство конкретного и абстрактного будет должным образом понято, усвоено, оценено.

Эрудияция в любой специальной области, если она находит соответствие в картине, нарисованной писателем-художником, обогащая «подстановкой», повышает степень идейного и эмоционального воздействия литературного произведения.

Ряд строф незаконченного произведения Пушкина «Осень» представляет иллюстрацию влияния среды и жизненного режима на психофизиологию человека. Поэт перечисляет причины, неблагоприятно влияющие на его самочувствие (весной — вонь, грязь; летом — пыль, зной, комары, мухи; зимой — однообразие впечатлений).

Осенью:

Чредой слетает сон, чредой находит голод;  
Легко и радостно играет в сердце кровь,  
Желания кипят... <sup>52</sup>

Специалист не может не оценить материалистической трактовки зависимости самочувствия человека, физического состояния организма, его работоспособности от нормального жизненного режима и условий окружающей среды.

<sup>51</sup> Герцен А. И. Записки одного молодого человека, гл. II. Юность.— Собр. соч., т. I, с. 279.

<sup>52</sup> Пушкин А. С. Осень.— Полн. собр. соч., т. 3/1, с. 320.

Да, мне удавалось  
Сегодня каждое движение, слово.  
Я полно предавалась вдохновенью,  
Слова лились, как будто их рождала  
Не память рабская, но сердце...<sup>53</sup>

Реплика Лауры примечательна для вокалиста. Певцу знакомо чувство скованности во время исполнения, когда едва ли не единственной опорой зыбкого вокального настроения является «память рабская»; но певцу, если только он не бездарность, знакомо и другое чувство, чувство свободы, когда — в минуту вдохновения — память, выполняя свою функцию, уступает место творческой индивидуальности исполнителя, обуславливая возникновение искусства.

Когда Лаура говорит:

Эх, Дон Гуан,  
Досадно, право. Вечные проказы —  
А все не виноват... Откуда ты?  
Давно ли здесь? <sup>54</sup>—

нельзя не подивиться чувству *историзма*, которое творческой волей поэта определило ее реплику. Историк оценит это место. Совсем другая эпоха, другой быт, другие нравы далекой страны. Для Лауры убийство гостя на дуэли даже у себя в комнате — не трагедия, не чрезвычайное событие, а нечто заурядное, повседневное, обыденное...

А вот иная страна — наша страна, иная эпоха — эпоха близкая, но для нас уже «пройденный этап», носящий черты, неповторимые по своеобразию, психологическому содержанию, быту. И здесь нельзя не подивиться чувству *историзма* автора, определившему слова Григория Мелехова.

Григорий встречает подводу; на ней лежат зарубленные красноармейцами казаки — Алешка Шамиль, Иван Томилин и Яков Подкова, свои хуторяне, товарищи по оружию. Эмоциональная реакция — вполне естественное предположение — должна быть сильной. Наши ожидания не оправдались. «Ну что же, братцы, давайте помянем своих хуторян, покурим за упокой их, — предложил Григорий...»<sup>55</sup> «Покурим»... Это слово — по историзму, по точности соответствия эпохе, быту и нравам определенной среды, определенного исторического момента, по точности выражения психологии персонажа — сродни слову «досадно» в устах Лауры. Дело не только в том, что религиозность давно «перегорела» в пламени революции и гражданской войны. Но кровь и смерть для Григория так же обыденны, так же привычны, как обыденны и привычны дуэли для Лауры. Притерпелась душа

ко всему, и реакция на гибель своих звучит в равнодушном «покурим».

На каком основании «Утопленник» Пушкина мы можем признать произведением, в котором, несмотря на фантастику, нашла яркое выражение реалистическая манера поэта.

Все, что нам известно о современном Пушкину крестьянстве, свидетельствует, что поэт верно отразил действительность, рисуя недоверие крестьянина к суду (суд в его представлении пристрастен и полон волокиты — «Суд наедет, отвечай-ка; с ним я век не разберусь...»)<sup>56</sup>. Знание эпохи подсказывает нам, что такое отношение явилось естественным следствием бытия крестьянина, объекта эксплуатации со стороны властей феодально-крепостнической России. Эта мысль станет более рельефной, если обратить внимание на то, что случилось после. Явление утопленника есть мера возмущенной совести крестьянина. Вера, суеверие и гражданский долг неукоснительно требовали погребения мертвого тела. Он *знал*, какую общеобязательную норму нарушает, смутно *предвидел* грядущую кару, но тем не менее *пошел* на преступление. Какова же была в то время острота классовых противоречий, социальных конфликтов, степень разобщенности между всей системой государственного аппарата, с одной стороны, и личными интересами крестьянина, с другой, если страшную кару небесную он предпочел каре земной!

Стихотворение Пушкина «К вельможе»<sup>57</sup> исключительно многогранно. Читатель, знающий *Вольтера* и его биографию, оценит характеристику, в которой не только выявлена двойственность этой выдающейся натуры (он и смелый вождь умов, и человек, у которого, как известно, было слишком много «человеческого»), но отмечено его влияние на русское и европейское общество и даже прослежена судьба его останков. Интересующийся *философией* заметит эпитет «скептический» («энциклопедии скептический причет»), который лаконично и верно раскрывает роль французских энциклопедистов-материалистов XVIII в., неустанных борцов против различных идеалистических, богословских учений. *Географ* воспримет мастерство зарисовки испанского пейзажа и картину специфического быта этой страны (в ткань стихотворения включены слова, придающие описанию *couleur locale*<sup>58</sup> — балкон, Севилля, лавры, апельсины, мантилья, решетка). Но особенно широкое поле для «подстановки» предоставлено *историку*. Мимолетный отблеск —

Здесь пыток пламенный, а там отпор суровый,  
Пружина смелые гражданственности новой,—

<sup>53</sup> Сравнийте «Яков беспорядок, зверство, своеволие и разврат русского суда и дуэлей вонзился, что простой человек, попавший под суд, боится не наказания по суду, а саморазоблачения» (Герцен А. И. Былое и думы, ч. 2, гл. 10. — Собр. соч., т. 6, с. 192).

<sup>54</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 3/1, с. 217—220.

<sup>55</sup> Местный колорит, характер, оттенок, свежееобразие (франц.).

<sup>53</sup> Пушкин А. С. Каменный гость, сц. 2. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 144.

<sup>54</sup> Там же, с. 151.

<sup>55</sup> Шолохов М. Тихий Дон, кн. 3, ч. VI, гл. 51. — Собр. соч. в 9-ти т. М., 1955—1969, т. 4, с. 329.

заставляет вспомнить определенный исторический момент в развитии общественного и государственного строя Англии: в это время назревали события, которые впоследствии привели к парламентской реформе 1832 г. Обращает внимание трезвая, реалистическая оценка экономики послереволюционной Франции:

Едва опомнились молодые поколения,  
Жестоких опытов собирая поздний плод,  
Они торопятся с расходом свести приход,—

свидетельствующая о большой вдумчивости и ясности ума поэта. Что касается определения революции как «союза ума и фурий», то каждый из двух вариантов его толкования (начало созидательное и разрушительное, подлинные революционеры и «примазавшиеся») дает такой богатый материал для историка, что суммарно он мог бы представить собою целое исследование, если бы специалист пожелал абстрактность цитируемого куска наполнить конкретным содержанием.

Степан Аркадьевич Облонский был уличен Долли в нарушении супружеской верности. «Вместо того чтоб оскорбиться, отречься, оправдываться, просить прощения, оставаться даже равнодушным — все было бы лучше того, что он сделал! — его лицо совершенно невольво („рефлексы головного мозга“, подумал Степан Аркадьевич, который любил физиологию), совершенно невольво вдруг улыбнулось привычною, доброю и потому глупою улыбкой».<sup>59</sup>

Разумеется, в приведенном отрывке самая суть в психологии персонажей, в проблеме семьи и брака, в эпохе, в которой она находила свое конкретное выражение. Но читателю надо или не надо знать, что такое рефлексы? Правда, можно и без них обойтись — от этого восприятие литературного произведения на первый взгляд не очень пострадает. И все же, если знать, — будет несомненный выигрыш. Особенно, если вспомнить, что в 60-х годах вышла замечательная книга И. М. Сеченова «Рефлексы головного мозга», о которой тогда много говорили. Говорили так много, что «волны» докатились и до Стивы, — человека очень далекого от научного изучения высшей нервной деятельности, ее материалистической трактовки. Вот и эпоха стала ближе.

«Алексей Александрович велел подать чай в кабинет и, играя массивным ножом, пошел к креслу, у которого была приготовлена лампа и начатая французская книга о египтологических надписях».<sup>60</sup> У него был живой интерес к египтологическим надписям. Мы уже не говорим о том, каким образованным человеком должен быть сам автор, если он хочет дать представление о специальных интересах своего персонажа в какой-либо области. Речь идет о египтологических

надписях, сохранившихся на семи медных досках, найденных в 1444 г. в древнем городе Игувиуме, в Италии. Вопрос, важный для специалиста-лингвиста. Но может ли читатель оставаться к нему совершенно безразличным, если им интересовался один из персонажей романа? Или наше требование чрезмерно?.. Французская книга, которую читает Каренин, — это, по-видимому, М. Вгéal. «Les tables Eugubines», вышедшая в Париже в 1875 г. Знание года выхода книги позволяет точнее датировать ситуацию, описанную в романе. Книжная новинка по вопросу, интересующему Каренина, вскоре была у него на столе.

Все повторяют слова Беллинского, что «Евгений Онегин» «энциклопедия русской жизни». Пушкин обладал, поистине, энциклопедическим образованием и способностью глубоко проникать в самую суть самых различных вопросов. Но ведь это требует энциклопедического образования и от читателя! Приведем подряд собственные имена, упоминаемые Пушкиным в строфах XVII и XVIII главы первой «Евгения Онегина»: Федра, Клеопатра, Мойна, Фонвизин, Княжичи, Озеров, Семенова, Катенин, Корнель, Шаховской, Дидло.<sup>61</sup>

В те дни, когда в садах Лицея  
Я безмятежно расцветал,  
Читал охотно Апулея,  
А Цицерона не читал...<sup>62</sup>

Надо иметь представление о Цицероне, хотя бы о его речах против Катилины — литературном памятнике политической жизни Рима, а также прочитать «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея, насыщенные авантюрами и эротическими эпизодами, чтобы понять, почему Лиценет Пушкин предпочитал Апулея Цицерону.

В счастливым положении оказывается читатель, если он, обладая эстетическим чутьем, к тому же владеет большими знаниями в какой-либо области, имеющей прямое или косвенное отношение к тому, о чем говорит писатель в своем произведении.

Квалифицированный музыкант оценит точность пушкинских слов в обращении Моцарта к Сальери:

Когда бы все так чувствовали силу  
Гармонии! но нет: тогда б не мог  
И мир существовать; никто б не стал  
Заботиться о нуждах низкой жизни...<sup>63</sup>

Гениальный поэт глубоко понял другого гения — гения музыки. Не «силу мелодии», а «силу гармонии» сказал Пушкин устами Моцарта.

<sup>59</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина, ч. 1, гл. 1. — Полн. собр. соч. в 90-та т М., 1928—1953, т. 18, с. 5.

<sup>60</sup> Там же, ч. 3, гл. 14, с. 300.

<sup>61</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 8, строфа 1. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 100.

<sup>62</sup> Пушкин А. С. Моцарт и Сальери. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 133.

Эрудиция помогла историку В. Ключевскому выделить основное звено комедии Фонвизина «Недоросль»: «Не волен! Дворянин, когда захочет, и слуги высечь не волен; да на что ж дан нам указ-от о вольности дворянства?»<sup>64</sup> Приведя «знаменитое возражение» Простаковой, Ключевский пишет: «„Мастерица толковать указы!“ — повторим и мы вслед за Стародумом. Все дело в последних словах госпожи Простаковой; в них весь смысл драмы и драма в них же. Все остальное — ее сценическая или литературная обстановка, не более...»<sup>65</sup>

Одна строка из стихотворения Пушкина<sup>66</sup>

Мятежной Вольности наследник и убийца —

вызвала богатый по содержанию и значительный по объему комментарий академика Е. В. Тарле: «Недаром Пушкин вслед за многими публицистами и историками своего времени назвал Наполеона „наследником и убийцей“ революции. Не только „убийцей“, но и наследником. Конечно, Наполеон уничтожил все ростки политической свободы, которые начали было всходить при революции. Он круто оборвал начавшееся было движение, которое, хотя с большими перебоями и отклонениями, все-таки устремлялось в сторону установления буржуазно-конституционного режима. Наполеон задавил во Франции всякое воспоминание, всякий намек на политическую свободу. На малейшее противоречие своей воле, своим предначертаниям он смотрел как на государственное преступление. Ни свободы слова, ни свободы печати, ни свободы собраний при нем не было и следа. Никакого участия граждан в государственном управлении, в законодательстве, в направлении текущей политики он не допускал. Всюду должна была царить его ничем не стесняемая воля. Законодательство, касающееся рабочего класса, затрагивающее отношения между рабочим и работодателем, уже при революции отличалось вопиюще несправедливым характером и отдавало рабочего в жертву хозяйской эксплуатации. При Наполеоне были введены новые постановления, еще более ухудшающие юридическое положение рабочего класса.

Но наряду с этими явлениями были налицо и другие.

Наполеон с самого начала своей государственной деятельности ясно сознавал и неоднократно провозглашал, что разрушенный Великой буржуазной революцией феодальный строй никогда уже не воскреснет и не должен воскреснуть. Наполеон своим светлым, трезвым умом сразу же увидел, что дворянские реакционеры, эмигранты, ни за что не желющие примириться с победой буржуазной революции, осуждены на полную неудачу, потому что

<sup>64</sup> Фонвизин Д. И. Недоросль, д. V, ява. 4. — Собр. соч. в 2-х т. М.; Л., 1959, т. 1, с. 172.

<sup>65</sup> Ключевский В. О. Недоросль Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы). — Соч. в 8-ми т. М., 1956—1959, т. 8, с. 274—275.

<sup>66</sup> Стихотворение начинается словами: «Недвижный страж дремал на царственном пороге». — Полн. собр. соч., т. 2/1, с. 310.

как нельзя реку заставить течь в обратном направлении, от устья к истокам, точно так же невозможно повернуть вспять всемирную историю. Поэтому он создал обширную, всеобъемлющую систему гражданского права, кодекс уголовного права, стройную, глубоко продуманную сеть административных, судебных, финансовых учреждений, которые навсегда уничтожили возможность каких бы то ни было поползновений вернуть старый феодальный строй. Отняв у буржуазии право на прямое вмешательство в государственное управление и законодательство, Наполеон тем не менее вполне сознательно и планомерно производил своей единоличной, самодержавной волей те глубокие и очень прочные преобразования во французском государственном и общественном строе, которые соответствовали социально-экономическим интересам и потребностям буржуазного класса, в особенности буржуазии крупной. <...>

Мало того, когда Наполеон в завоеванных им странах беспощадно сокрушал феодальный строй, освобождал миллионы крестьян от крепостного рабства, провозглашал полное равенство всех сословий перед лицом гражданского и уголовного закона, он тем самым значительно повышал благосостояние населения этих стран, емкость и покупательную способность нового рынка сбыта для французской индустрии. Таким образом, разрывая всякие феодальные пути и ломая перегородки, ускоряя процесс включения Европы в развивающуюся систему капитализма, Наполеон, движимый прежде всего интересами французской буржуазной экономики, вместе с тем объективно служил делу экономического и социального прогресса, способствовал ускорению ликвидации старых, обветшалых форм быта. Таким образом, по своим последствиям его грандиозная историческая роль явилась в общем ролью прогрессивной».<sup>67</sup>

Сколько мыслей, подкрепленных историческими фактами, возникает у знатока при немногих словах Пушкина, мимо которых равнодушно проходит неосведомленный читатель!

Возьмем «Горе от ума» Грибоедова. Дано автором: «Гостиная; в ней большие часы; справа дверь в спальню Софьи, откуда слышно фортепьяно с флейтой, которые потом умолкают; Лиза среди комнаты спит, свесившись с кресел (Утро; чуть день брезжится)». <sup>68</sup> На почве высокой театральной культуры вырастает целая картина: «Лиза заснула на кресле. Вот служба сервантки: оберегать ночное свидание барышни с любовником... Роман Софьи с Молчалиным еще внове; однако это свидание, конечно, не первое... Лиза — трусиха и зорко сторожит, но уже знает, что успеет подремать. С вечера, может быть, пробовала и работать — вязание какой-нибудь косынки большой костяной спицей, гарусом. Заснула; сальная свеча догорает. Во сне примостилась как-нибудь

<sup>67</sup> Тарле Е. В. Наполеон. — Соч. в 12-ти т. М., 1957—1962, т. 7, с. 14—16.

<sup>68</sup> Грибоедов А. С. Соч. М., 1953, с. 4.

поудобнее, положила ноги на ближайшее кресло или стоящий у стены сундучок. Чепчик сдвинулся. Проснулась... от какого-нибудь стука в коридоре: источник принес вязанку и с шумом опустил ее на пол... Увидев свет, проникающий через щели ставней, крихтит, ежится, зеваает попросту, во весь рот. Поводит плечами, недовольная, ворчливая: «не спи, покудова не скатишься со стула». Поднимается, собирает свалившуюся работу. В утренней зябкости, не дославши, стоит, плотно охватив себя руками и потирая их. Оправила чепчик, пошла к двери в комнату Софьи, приложила к шелке ухо, тихо постучала, прислушивается, говорит шепотом: „Господа!“»<sup>69</sup> Творческая фантазия замечательного режиссера из краткой ремарки автора создала целую ситуацию, доведя ее почти до зрительной и слуховой осязаемости.

О визите Чичикова к губернатору<sup>70</sup> Гоголь сказал всего несколько слов («Был с почтением у губернатора...»; губернатор «вышивал иногда по тюлю»; Чичиков «очень искусно умел польстить каждому»; «губернатор сделал ему приглашение пожаловать к нему того же дня на домашнюю вечеринку...»). Творческое видение К. С. Станиславского намного богаче: «У себя в кабинете в праздничный день, после обеда, сидит губернатор за пальцами и с наслаждением вышивает узор для кошелька. Он упоен своей работой и фальшиво орет на всю квартиру шансонетку, которую накануне где-то слышал, и она привязалась к нему. Вдруг камердинер докладывает о приходе какого-то Чичикова. Доклад повергает губернатора в полную растерянность: он не хочет прерывать любимое занятие.

Отказать? Но кто его знает, что это за Чичиков. Придется снимать халат, надевать фрак... Но что делать, черт бы его побрал!

— Давай фрак!

Губернатор уже возненавидел неизвестного ему Чичикова и решает принять его возможно строже и суше. Он надевает фрак, становится у стола, принимает величественную позу.

— Преси!

Входит Чичиков. Губернаторский и чичиковский взгляды скрещиваются, как две рапиры. Вот момент обоюдоострой ориентации. „Э... этот шутить не будет, сразу вышвырнет за дверь! — мелькнуло у Чичикова в голове.— С ним не иначе, как по-военному“. Чичиковский поклон, особо четкий, подчеркнута преданный, и затем, как рапорт: „Прибывши в город, почел...“ и т. д.

Дебют, кажется, удачен. Чичиков удостоен приглашения сесть, но он еще осторожен в своих движениях: осторожно подходит к столу, отодвигает стул, так как недостойно слишком близко сидеть около такой персоны, несколько мгновений колеблется, сесть ли вообще на это „музейное“ кресло. Наконец садится на самый

<sup>69</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Горе от ума в постановке Московского Художественного театра. М.: Пб., 1923, с. 44.

<sup>70</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души, т. 1, гл. 1.— Полн. собр. соч., т. 6, с. 12.

краешек. Несколько вопросов губернатора, на которые следуют очень скромные, внятные и почтительные, без всякого подхалимства ответы Чичикова, во время которых идет изучение и прощупывание друг друга. У каждого из них есть к этому очень важные мотивы, у Чичикова особенно: это его судьба. Для губернатора выясняется, что Чичиков — благонамеренный и ученый человек, а Чичиков понял, что губернатор — дурак, и оба стали вести себя по отношению друг к другу соответственно своим заключениям: губернатор уже с некоторой лаской и уважением, Чичиков беспардонно кадя фимнам. Пробыли часы. Это напомнило Чичикову, что больше отнимать время у государственного деятеля нельзя. Он быстро встает, раскланивается с особо подчеркнутой благодарностью за доставленное счастье. Получив же приглашение на вечеринку, Чичиков, искренне обрадованный, легко, конечно, разыгрывает сцену подавленности губернаторским великодушием и, еще раз откланявшись, направляется к двери, но по пути в его поле зрения попадают пальцы с вышивкой. Он сразу понимает, чья это работа, и задерживается у палец сначала как бы между прочим; идет целая пантомимическая сцена. Потом, немного заинтересованный, подходит к пальцам, и пораженный этим художественным произведением, он уже не может оторвать от него глаз. Он забыл о присутствии губернатора, забыл все приличия, он ошеломлен, замер. Наконец после большой паузы оторвал глаза от вышивки и непонимающе смотрит на губернатора...

— Кто это так искусно вышил каемку?

— Это я... вышиваю кошелек...

Чичиков остолбенел, раскрыл рот и, растерянный, подавленный, неловко выходит из двери, все время поглядывая то на рисунок, то на геня, его выполинившего.

— Какой обходительный человек! — решает губернатор и вновь принимается за вышивание и шансонетку.<sup>71</sup>

Взглянув глазами кинорежиссера на описание выхода Петра в «Полтаве» Пушкина, С. М. Эйзенштейн восклицает: «Как совершенно точно даны все планы, даны все сцены!» И объясняет:

«Тогда-то свыше вдохновенный  
Раздался звучный глас Петра:  
„За дело, с богом!“

Значит, шатер, круг людей, и слышен голос из шатра, то есть дана подача сначала звуком.

Из шатра,  
Толпой любимцев окруженный...

Кто-то выходит в середине толпы, но кто — еще неизвестно.

Выходит Петр.

<sup>71</sup> Тоборков В. К. С. Станиславский на репетиции. М., 1950, с. 81—82 («Мертвые души» — автор инсценировки М. А. Булгаков)

Петр на фоне любимцев, которые окружают его. И сразу же дается характеристика Петра:

„Его глаза сияют“ — крупно: резанное лицо.

„Лик его ужасен“ — план расширяется на все лицо.

„Движенья быстры“ — ясно, что дана фигура.

„Он прекрасен, он весь, как божия гроза“ — здесь дан образный кадр, где размещена вся подвижная фигура Петра. Он стоит, как грозовая туча, и, после того как он показан статически, дается одно слово:

„Идет“ — это значит, что он, выйдя из шатра, остановился, затем повернулся, и в этом мощном повороте дан образ „божией грозы“...»<sup>72</sup>

В заключение сошлемся на книгу генерал-лейтенанта инженерно-технической службы проф. В. Г. Федорова «Кто был автором „Слова о полку Игореве“ и где расположена река Каяла», в которой автор, изучая замечательный памятник древнерусской литературы, обратил внимание на многое, мимо чего прошли специалисты-филологи; в его книге ценитель «Слова» найдет и новое, и интересное, и поучительное. «„Слово“ могло бы служить учебным пособием при определении всего комплекса применявшегося в то время оружия как для нападения, так и для защиты (доспехов), как рукопашного, так и метательного и — что самое главное — огнеметного (...): эти средства имели широчайшее применение у народов Востока перед эпохой появления огнестрельных орудий».<sup>73</sup> «„Когда Игорь соколом полетел, тогда Овлур волком побежал, страшивая собою студеную росу: оба ведь надорвали своих борзых коней“. Скрываясь от погони, беглецы могли двигаться только в сумерки, ночью или на рассвете по степной траве, покрытой обильной росой. Только человек, бывший вместе с беглецами, мог отметить такую подробность, как обильная роса на степной траве. Беглецам приходилось самим добывать пищу, и автор „Слова“ подробно описывает, как охотился Игорь: „Игорь полетел соколом над туманами, избивая гусей и лебедей к завтраку, обеду и ужину“». <sup>74</sup> Толкование отрывка, приведенное выше, раскрывает мудрую экономию художника, показывает то, что скрыто в немногих словах, дает ясное представление об условиях бегства Игоря из плена и даже позволяет судить о возможном местопребывании автора «Слова» в этот момент.

Восприятие литературного произведения *меняется* под воздействием различных факторов.

<sup>72</sup> Эйзенштейн С. Примеры изучения монтажного письма. — Искусство кино, 1955, № 4, с. 79; см. также статью М. Ромма «Литература и кино» (Вопросы киносценария, вып. 1. М., 1954, с. 54—69), в которой, с точки зрения кинорежиссера, дано толкование «Пиковой дамы» Пушкина, «Войны и мира», «Анны Карениной», «Воскресения» Л. Н. Толстого, романа Флобера «Госпожа Бовари».

<sup>73</sup> Федоров В. Г. Кто был автором «Слова о полку Игореве» и где расположена река Каяла. М., 1956, с. 171.

<sup>74</sup> Там же, с. 135.

*Изменение социальной действительности.* Каждая эпоха имеет свое господствующее идейное настроение, свои влияния, свой «аромат», свою специфику, и все это так или иначе не может не сказаться на восприятии литературного произведения, на его оценке.

«В первый раз „Снегурочка“ была прочитана мной около 1874 года, когда она только что появилась в печати, — вспоминал Римский-Корсаков. — В чтении она тогда мне мало понравилась; царство Берендеев мне показалось странным. Почему? Были ли во мне еще живы идеи 60-х годов, или требования сюжетов из так называемой *жизни*, бывшие в ходу в 70-х годах, держали меня в путях? Или захватил меня в свое течение натурализм Мусоргского? Вероятно и то, и другое, и третье. Словом — чудная, поэтическая сказка Островского не произвела на меня впечатления. В зиму 1879—80 годов я снова прочитал „Снегурочку“ и точно прозрел на ее удивительную поэтическую красоту».<sup>75</sup>

Исторический момент, революционная ситуация эпохи особенно обостряет восприятие некоторых литературных произведений. «Я был тогда в последнем классе военной гимназии, — пишет Плеханов. — Мы сидели после обеда группой в несколько человек и читали Некрасова. Едва мы кончили „Железную дорогу“, раздался сигнал, звавший нас на фронтное учение. Мы спрятали книгу и пошли в цейхгауз за ружьями, находясь под сильнейшим впечатлением всего только что прочитанного нами. Когда мы стали строиться, мой приятель С. подошел ко мне и, сжимая в руке ружейный ствол, прошептал: „Эх, взял бы я это ружье и пошел бы сражаться за русский народ!“»<sup>76</sup>

Все знают, какое влияние оказал «Овод» Войнич на Павла Корчагина, героя романа Н. Островского «Как закалялась сталь».

В каждой эпохе есть определенные факты, и они невольно вторгаются в процесс восприятия произведения искусства.

Дуэль Онегина с Ленским. Завершение:

Пробили  
Часы урочные: поэт  
Роняет, молча, пистолет...<sup>77</sup>

Разве в этот момент мы думаем только о Ленском? Нет. Чтение отрывка осложняется мыслями и эмоциями, связанными с гибелью самого Пушкина, и поэтическая грусть приобретает остроту в той степени, в какой его смерть является для каждого из нас личной потерей.

<sup>75</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни (1844—1906), т. XVI (1879—80), М., 1926 (1928), с. 234.

<sup>76</sup> Плеханов Г. В. Н. А. Некрасов. — В кн.: Литература и эстетика, т. 2, М., 1958, с. 199.

<sup>77</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 6, строфа XXX. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 130.

Факты меняющейся действительности привели Герцена к широкому обобщению: «Пушкин в „Онегине“ представил отрядное, человеческое явление в Владимире Ленском — да и расстрелял его... Да и в самой жизни у нас так, все выходящее из обыкновенного порядка гибнет — Пушкин, Лермонтов впереди, а потом от А до Z многое множество, оттого что они не дома в мире мертвых душ». <sup>78</sup> У читателей, современников Пушкина, не могло быть «подстановок», взятых из социальной действительности более поздней эпохи.

Некрасов, современник героической обороны Севастополя, пишет:

«Мы решительно утверждаем, что только одна книга в целом мире соответствует величю настоящих событий — и эта книга „Илиада“. В обыкновенное, так сказать будничное время не всегда и не вдруг возбуждает она в читателе сочувствие к своим воинственным событиям; но теперь, когда внимание всех трепетно приковано к театру войны, когда каждая удача, каждая неудача отзываются во всех сердцах радостью или скорбью, в это великое время „Илиада“, как полнейшее выражение героического настроения, читается с наслаждением и сочувствием невыразимым». <sup>79</sup>

Из истории московского Малого театра после революции: «Реакция нового зрителя свидетельствовала о резкой перемене оценки... тех или иных событий и персонажей пьесы. Так, в возобновленных „Бешеных деньгах“ реплика Телятева Лидии: „Знаете ли, я недавно догадался, отчего у нас с вами бешеные деньги? Оттого, что не мы сами их наживали. Деньги, нажитые трудом, — деньги умные“, <sup>80</sup> — реплика, прежде проходившая бесследно, теперь вызвала взрыв рукоплесканий».

Иногда восприятие происходящего на сцене *окрашивается* задачами сегодняшнего дня: «Как-то в эвакуации в одном из узбекских городов шел спектакль „Вассы“. Смотрели хозяйственники. Один из них (мне передавали) сказал: „Вот бы эту бабу к нам на завод! На прорыв! Живо бы все на ноги поставила!“» <sup>82</sup> Верно и другое: происходящее на сцене *окрашивает* задачи сегодняшнего дня.

И. А. Новиков в своей книге приводит рассказ А. Д. Кушнирова, очевидца такого эпизода. «В первые дни нашего наступления под Москвой в декабре 1941 года, числа одиннадцатого-двенадцатого,

<sup>78</sup> Герцен А. И. Дневник. Запись от 29 июля 1842 г. — Собр. соч., т. 2, с. 220—221.

<sup>79</sup> Некрасов Н. А. Осада Севастополя, или таковы русские. Москва. 1855. — Полн. собр. соч. и писем в 12-ти т. М., 1948—1953, т. 9, с. 264.

<sup>80</sup> Островский А. Н. Бешеные деньги, д. V, явл. 3. — Полн. собр. соч., в 16-ти т. М., 1949—1953, т. 5, с. 331.

<sup>81</sup> Дурылин С. Н. Малый театр. — В кн.: Очерки истории русского советского драматического театра, т. 1, 1917—1934, гл. III. М., 1954, с. 90.

<sup>82</sup> Бирман С. Жизнь — Горькому! — В кн.: Горьковский альманах, 1946. М., с. 240.

наша часть, преследуя отступающих немцев, стремительно заняла одно из селений. Едва светало, деревня горела, тени прыгали по сугробам. От здания школы остался только каменный остов; книги, тетради были разбросаны там и сям. Но вот молодой лейтенант на ходу поднял одну раскрытую ветром книгу... Хрестоматия. „Слово“. Он поднес ее ближе к глазам и вдруг громко воскликнул эти знакомые, но каким новым огнем загоревшиеся слова: — Загородите полю ворота своими острыми стрелами за землю Русскую, за раны Игорева — буюго Святославича! <...> С этим новым огнем, вспыхнувшим в сердце, и двинулся дальше отряд». <sup>83</sup>

Еще одно свидетельство: «Я и до войны слышала в исполнении Шварца Вступление к „Медному всаднику“. Но когда из Урале, особенно в аудитории, где бывало много ленинградцев, раздавался в тишине зала сильный, глубокий голос:

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид...—

тут было не только описание прекрасного города, но и боль за него; не только сладкая горечь воспоминаний, любовь к Пушкину, но и вера, что город, „полночных стран краса и диво“, останется несокрушимым, несмотря на все свои безмерные страдания. А что творилось в зрительном зале, когда звучали последние повелительные строки!

...и стой

Неколебимо, как Россия...

Люди вскакивали с мест, бросались за кулисы, и там, в дружеских, жарких разговорах и воспоминаниях, оканчивался концерт». <sup>84</sup>

В «Судьбе человека» Шолохова есть такие слова: «Били за то, что ты — русский, за то, что на белый свет еще смотришь, за то, что на них, сволочей, работаешь. Били и за то, что не так взглянешь, не так ступнешь, не так повернешься. Били запросто, для того, чтобы когда-нибудь да убить до смерти, чтобы захлебнулся своей последней кровью и подох от побоев. Печей-то, наверно, на всех нас не хватало в Германии». <sup>85</sup>

Войны были всегда, смерти были всегда. Все понял бы читатель в этом отрывке до Великой Отечественной войны. Но он стал бы в тупик перед фразой: «Печей-то, наверно, на всех нас не хватало в Германии». Что за «печи»? Какие «печи»? — недоумевал бы он, зная только, что печи служат для отопления. А как мы читаем это место *теперь?*..

<sup>84</sup> Новиков И. «Слово о полку Игорева» как элемент русской культуры. — В кн.: Новиков И. Писатель и его творчество. М., 1956, с. 54—55.

<sup>85</sup> Гринев Н. Воспоминания. — В кн.: Шварц А. В лаборатории чтеца М., 1960, с. 187.

<sup>86</sup> Шолохов М. Собр. соч., т. 8, с. 42.



Четырехсотлетие со дня рождения Шекспира послужило поводом С. Маршаку написать: «Если многим людям прошлого и начала нынешнего века казались преувеличенными и неправдоподобными характеры шекспировских трагедий и хроник — Калибан (В. Шекспир, «Буря». — А. Л.), Макбет, леди Макбет, Ричард III, Клавдий, Яго и другие, то последние десятилетия полностью оправдали самую мрачную фантазию великого драматурга. И тем дороже стали человечеству образы Гамлета, Ромео, Джульетты, Корделии — всех тех, кто противостоит людям низменных страстей и темных предубеждений... Революционные эпохи резко отличаются от тех, когда люди едва замечают замедленный ход истории, не чувствуя подземных толчков и забывая, что эволюция неизбежно прерывается время от времени взрывами революций. Вот почему нам легче понять Шекспира, чем нашим отцам и дедам. Нам довелось увидеть собственными глазами и ощутить всем своим существом крутые повороты истории».<sup>86</sup>

Меняется действительность, меняются читатели, их восприятие литературного произведения, меняются и писатели: некоторые становятся властителями дум, другие, теряя своих читателей, теряют и популярность. Последнее изображено, например, в «Дачниках» М. Горького (1904).

Шалимов в (...) надо писать. А для кого? Не понимаю... Нужно ясно представить себе читателя, какой он? Кто он? Лет пять назад я был уверен, что знаю читателя... и знаю, чего он хочет от меня... И вдруг, незаметно для себя, потерял я его... В этом драма, пойми! Теперь вот, говорят, родился новый читатель...<sup>87</sup>

Восприятие прочитанного зависит от настроения, психофизиологии читателя. «Немногие романы читаются с таким веселым чувством, как „Три мушкетера“ Дюма. А между тем я могу засвидетельствовать, что, читая этот роман во время морской болезни, я почерпнул из него только чувство глубочайшего отвращения к той жестокости и резне, виновниками которой были герои романа — Атос, Портос и Арамис».<sup>88</sup>

Сколько искрящегося остроумия, сколько понимания значения различных привходящих моментов, влияющих на восприятие литературного произведения, в соображениях Бомарше: «Скромно одетый автор с поклоном подносит читателю свою пьесу. Милостивый государь, имею честь предложить вашему вниманию новую мою вещь. Хорошо, если бы я попал к вам в одно из тех счастливых мгновений, когда свободный от забот, довольный состоянием своего здоровья, состоянием своих дел, своею возлюбленною, своим обедом, своим желудком, вы могли бы доставить себе минутное удовольствие и прочитать моего Севильского цирюльника, так как без этих условий человек не способен быть любителем

развлечений и снисходительным читателем. Но если, паче чаяния, ваше здоровье подорвано, ваши дела запутаны, ваша красавица нарушила свои клятвы, ваш обед оказался невкусным, а пищеварение ваше расстроено, — о, тогда оставьте моего Цирюльника, вам сейчас не до него!»<sup>89</sup>

Возможна, однако, и обратная зависимость: само литературное произведение способно воздействовать на читателя, изменить его настроение.

#### Сальери

И, полно! что за страх ребячий?  
 Рассей пустую думу. Бомарше  
 Говаривал мне: „Слушай, брат Сальери,  
 Как мысли черные к тебе придут,  
 Откупори шампанского бутылку.  
 Иль перечти Женитьбу Фигаро“.<sup>90</sup>

Примечательная деталь: Бомарше сказал не «прочти», а «перечти». Именно при перечитывании вернее всего создается эта предпосылка!

Закончим рассмотрение вопроса о влиянии настроения, психофизиологии на восприятие произведения искусства выводом, подтвержденным личным опытом автора, и примером, взятым из классической русской литературы. Для меня Пушкин — спутник жизни, его творчество — одно из самых дорогих, самых сокровенных, самых близких, что дало мне искусство. Однако сколько раз мне было «не до Пушкина»! Сколько раз поправшиеся мне на глаза гениальнейшие, драгоценнейшие строки великого поэта не оказывали на меня никакого действия!

Найдется и обратный пример. Посмотрите, какое действие оказала однажды музыка Лемма на Лаврецкого: «Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного: сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце... Лаврецкий выпрямился и стоял, похолодевший и бледный от восторга».<sup>91</sup>

Все, что мы знаем по роману о Лемме, говорит, что он в лучшем случае посредственный композитор. Он «Сальери» по жертвенному отношению к искусству и по скромным творческим возможностям, с той лишь разницей, что пушкинский Сальери осознавал свою творческую ограниченность, а Лемма считал себя великим музыкантом.<sup>92</sup> Что ж, эта выдумка Тургенева? Восторженной реакции Лаврецкого на музыку Лемма нет внутреннего оправдания? Оправдание есть. Если Левин после ласкового «До свидания» Кити мог «ужасно полюбить тюрбо» (Л. Толстой, «Анна

<sup>86</sup> Бомарше. Сержантовое письмо о провале и о критике «Севильского цирюльника». — Избр. произв. в 2-х т. М., 1966, т. 1, с. 31—32.

<sup>87</sup> Пушкин А. С. Моцарт и Сальери, ещ. 2. — Полн. собр. соч., т. 7, с. 131—132.

<sup>88</sup> Тургенев И. С. Дворянское гнездо, гл. XXXIV. — Собр. соч., т. 2, с. 251.

<sup>89</sup> Это не значит, что у Лемма не было минут отчаяния, творческой неудовлетворенности, сознания неудач, бессилия создать что-либо великое.

<sup>86</sup> Маршак С. О Шекспире. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1968—1972, т. 6, с. 439, 599.

<sup>87</sup> Горький М. Дачники, д. II. — Собр. соч., т. 6, с. 209—210.

<sup>88</sup> Джемс У. Психология, тл. XVI. Ассоциация. СПб., 1905, с. 225.

Каренина», ч. I, конец гл. 9), то почему бы Лаврецкому после решающего объяснения с Лизой не реагировать восторженно на заурядную музыку Лемма?

Эстетическое качество произведения искусства и реакция на него лица воспринимающего (его культурный уровень, степень эстетического развития и другие свойства интеллекта мы оставляем в стороне) не всегда находятся в прямом соотношении. Иногда — в соотношении *обратном*. Такова бывает степень воздействия настроения, психофизиологии в определенный момент, что великое может оставить равнодушным, а посредственное — привести в восторг.

Из других условий, определяющих восприятие литературного произведения, важнейшее значение имеет *темп* чтения. «В тюрьме и в путешествии, — пишет Пушкин, — всякая книга есть божий дар, и та, которую не решитесь вы и раскрыть, возвращаясь из Английского клоба или собираясь на бал, покажется вам занимательна, как арабская сказка, если попадетя вам в каземате или в поспешном дилижансе. Скажу более: в таких случаях, чем книга скучнее, тем она предпочтительнее. Книгу занимательную вы проглотите слишком скоро, она слишком врежется в вашу память и воображение; перечесть ее уже невозможно. Книга скучная, напротив, читается с расстановкою, с отдохновением — оставляет вам способность позабыться, мечтать; опомнившись, вы опять за нее принимаетесь, перечитываете места, вами пропущенные без внимания, etc. Книга скучная представляет более развлеченія». <sup>93</sup>

К тому же вопросу, так сказать, с другой стороны подошел М. Гершензон: «Современный читатель... на бегу, мельком улавливает тени слов и безотчетно сливает их в некий воздушный смысл, столь же бесплотный, как слагающие его тени. <...> Ища прежде всего быстроты, мы разучились ходить; теперь только немногие еще умеют читать пешком, — почти все читают велосипедно, по 30 и 40 верст, т. е. хотел сказать — страниц в час. Спрашивается, что они видели в этих быстро промелькнувших страницах, могли ли что-нибудь заметить и разглядеть?» <sup>94</sup>

Быстрота чтения и глубина понимания находятся в обратном соотношении. Перечитывание, — сюжет уже известен, — создает предпосылку для более спокойного темпа, а это в свою очередь приводит к открытию «мелочей» — золотых крупинок отдельных наблюдений, из которых слагается целое.

«... Татьяна ждет ответа на свое письмо.

Но день протек, и нет ответа.  
Другой настал: все нет, как нет.  
Бледна как тень, с утра одета,  
Татьяна ждет: когда ж ответ?» <sup>95</sup>

<sup>93</sup> Пушкин А. С. <Путешествие из Москвы в Петербург>. — Полн. собр. соч., т. II, с. 244.

<sup>94</sup> Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М., 1926, с. 13.

<sup>95</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, гл. 3, строфа XXXVI. — Полн. собр. соч., т. 6, с. 69.

Это очаровательное, так легко сказанное «с утра одета» говорит многое. Оно говорит прежде всего, что Татьяна с уверенностью ждала — не ответного письма от Онегина, а самого Онегина (в чем тонкое... чутье ее и не обмануло). И оно показывает ее нам в эти дни с утра причесанной, затянутой, одетой не по-домашнему, — а тем самым косвенно обрисовывает и ее обычный заграничный вид, когда она вовсе не была «с утра одета», а может быть до обеда нечесанная, в утренней кофте и туфлях упивалась романом. Так много содержания в трех легких словах!» <sup>96</sup>

Из воспоминаний о В. М. Гаршине: «Он говорил мне как-то, что Пушкина надо каждый год перечитывать, потому что с каждым годом жизни открываешь в нем все новые черты. Я застал его как-то за „Евгением Онегиным“ ... „Вот стихи, которые я тысячу раз читал, и всякий раз замечаю новые подробности“. Он стал читать мне отъезд Лариных из деревни и указал на стих: „Ведут на двор осьмнадцать кляч“, как на перл добродушного юмора, ускользавший до сих пор от его внимания». <sup>97</sup>

«Мать Татьяны собирается везти ее в Москву. Описывается сцена отъезда. Впрягают лошадей в «забвенью преданный возок».

На кляче тощей и косматой  
Сидит фореитор бородатый.

Почему «бородатый»? Фореиторами ездили обыкновенно совсем молодые парни, чаще даже — мальчишки. Вот почему: Ларины безвыездно сидели в деревне и далеких путешествий не принимали. И вот вдруг — вездка в Москву. Где уж тут обучать нового фореитора! И взяли старого, который ездил еще лет пятнадцать-двадцать назад и с тех пор успел обрасти бородой. Этим «бородатым» фореитором Пушкин отмечает домоседство семьи Лариных. (Наблюдение насчет фореитора сделано Г. Б. Орентлихером, концертмейстером Радиокомитета.) <sup>98</sup> В. В. Вересаев считал необходимым закрепить за Г. Б. Орентлихером «авторское право»: вдумчивый читатель заметил то, мимо чего прошли тысячи «велосипедистов».

Из личной практики.

Неоднократное перечитывание «Ревизора» не помешало мне думать, что действие комедии укладывается в один день. По-видимому, такое представление сохранилось у меня с гимназических времен на основании утверждения В. В. Сиповского. <sup>99</sup>

Развернутое суждение А. Г. Цейтлина не допускает никаких кривотолков: «Еще более монолитно развитие действия в „Ревизи-»

<sup>96</sup> Гершензон М. О. Чтение Пушкина. — В кн.: Гершензон М. О. Статьи о Пушкине, с. 14.

<sup>97</sup> Фзусек В. Памяти Всеволода Михайловича Гаршина. — В кн.: Памяти В. М. Гаршина. СПб., 1889, с. 100.

<sup>98</sup> Вересаев В. Великим хочешь быть, — умей сжиматься. — Лит. газ., 1939, 10 июля.

<sup>99</sup> Сиповский В. В. Новая русская литература (Пушкин, Гоголь, Белинский). — В кн.: История русской словесности, ч. 3, вып. 1. СПб., 1909, с. 198.

зоре", все действие которого происходит в пределах одного только дня: утром чиновники узнают о прибытии в город ревизора, и уже к вечеру их ошибка полностью обнаруживается.<sup>100</sup>

Но читайте!

Хлестаков. Я, кажется, вскрапнул порядком... Кажется, они *вчера* мне подсунули чего-то за завтраком: в голове до сих пор стучит.<sup>101</sup>

Осип. ...Бог с ними со всеми! Погуляли здесь *два денька*, ну — и довольно. Что с ними долго связываться?..<sup>102</sup>

Городничий. А вот посмотрим, как пойдет дело после фриштика да бутылки-толстобрюшки! Да есть у нас губернская мадера; неказиста на вид, а слона повалит с ног.<sup>103</sup>

После таких сильнодействующих средств наш щупленький герой должен был проспать по крайней мере до утра, чтобы вновь обрести свои хлестаковские качества.

Действие «Ревизора» продолжается два дня.

О том, что Землянике доверять не следует, я давно знал. И все же заявление о трехстах рублях, данных им «взаимы» Хлестакову, принимал на веру, не подвергал сомнению. Вдруг вижу: дал-то он четыреста!

Открылся драгоценный дополнительный штрих в характеристике персонажа. Судья и почтмейстер поняли, что они оплошали и честно назвали суммы, услужливо предоставленные в распоряжение Хлестакова. Один только Земляника, отъявленный плут и весьма изворотливый человек, не захотел (в большей степени, чем другие) остаться в дураках и уменьшил сумму данной им взятки на сто рублей.

До последнего перечитывания не замечал слова «ниже» в рассказе Чехова «Мальчики»: «...они оба вместе раскрыли географический атлас и стали рассматривать какую-то карту.

— Сначала в Пермь... — тихо говорил Чечевичин... — оттуда в Тюмень... потом Томск... потом... потом... в Камчатку... Отсюда самоеды перевезут на лодках через Беренгов пролив... Вот тебе и Америка... Тут много пушных зверей.

— А Калифорния? — спросил Володя.

— Калифорния *ниже*... Лишь бы в Америку попасть, а Калифорния не за горами.<sup>104</sup>

Для Чечевичина на карте нет «севера» и «юга» — есть «верх» и «низ». Слово «ниже» нам открывает: интеллектуальный (познавательный) уровень ребенка; детскую беспомощность перед лицом

грандиозно задуманного предприятия; удачно заверченный процесс объективации: автора-Чехова «нет» в этом куске. Дополнительный штрих, завершающий то, что привносит «ниже»: Калифорния как раз *за горами* (см. карту).

В памяти сохранилось:

Граф Нулин из чужих краев,  
Где промотал он в вихре моды  
Свои . . . . .<sup>105</sup> доходы.<sup>106</sup>

Вдруг вижу: свои *грядущие* доходы. Промотать текущие или грядущие доходы — ведь это, говоря словами Пушкина, дьявольская разница!<sup>107</sup> Теперь «грядущие доходы» вошли в сознание прочно; можно успокоиться до... нового перечитывания.

Открытие «мелочей» при перечитывании имеет немаловажное значение потому, что, по Ленину, «созерцание» (отправной пункт абстрактного мышления) должно быть *живым*. И каждая мелочь, поскольку она содействует реальному представлению об изображаемой писателем действительности, не безразлична в этом отношении.

Глубина психологии персонажа раскрывается при перечитывании.

Русская художественная литература вообще славится тонкостью и глубиной раскрытия психологии персонажа. Удивительная проникновенность часто сочетается с краткостью характеристики, скупостью в обрисовке внешних проявлений внутренней жизни человека.

Сопоставим два отрывка: «от» («Слово о полку Игореве») и «до» (А. Твардовский. «Василий Теркин»).

«Какая рана дорога тому (Всеволоду.— А. Л.), кто забыл почести и богатство и город Чернигов, золотой престол отцовский, и своей милой возлюбленной, прекрасной Глебовны, привычную ласку...!»<sup>108</sup>

Изумительная по сжатости и выразительности характеристика психологического состояния персонажа дана в ответе Теркина на вопрос старого солдата:

...побьем мы немца  
Или, может, не побьем?  
Он вздохнул у самой двери  
И сказал:  
— Побьем, отец...<sup>109</sup>

<sup>105</sup> «Провал» памяти.

<sup>106</sup> Пушкин А. С. Граф Нулин.— Полн. собр. соч., т. 5, с. 6.

<sup>107</sup> Пушкин А. С. Письмо к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.— Полн. собр. соч., т. 13, с. 382.

<sup>108</sup> Другими словами: «Что значат раны для того, кто забыл все в бою!» (Орлов А. С. Древняя русская литература XI—XVI вв., лекция XXI. М., 1937, с. 131).

<sup>109</sup> Твардовский А. Т. Василий Теркин (Два солдата) — Собр. соч., т. 2, с. 187, 188.

<sup>100</sup> Шейтлин А. Г. Русская литература первой половины XIX века. М., 1940, 331.

<sup>101</sup> Гоголь Н. В. Ревизор, д. IV, явл. 2.— Полн. собр. соч., т. 4, с. 59 (курсив мой.— А. Л.).

<sup>102</sup> Там же, д. IV, явл. 9, с. 68 (курсив мой.— А. Л.).

<sup>103</sup> Там же, д. II, явл. 10, с. 38.

<sup>104</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем, т. 6, с. 358—359 (курсив мой.— А. Л.).

Не сразу отвечает Теркин. Выражение твердой веры в победу по смыслу своему, по эмоциональному наполнению — требует решительного жеста, громкого голоса, волевого взгляда. Теркин же сказал: «— Побьем, отец...», сказал *со вздохом*. Сколько боли за Родину, за понесенные ею бесчисленные жертвы, тяжкие страдания, сколько понимания неимоверной трудности борьбы с жестоким врагом... И все это — без слов, в одном вздохе!

У нас часто говорят об идейном воздействии художественной литературы и гораздо реже о том, что она доставляет (должна доставлять!) художественное наслаждение. Косвенное объяснение причины этого явления мы находим в высказывании Маркса: «...трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом».<sup>110</sup> Маркс наметил две задачи, отграничив одну от другой. Первая, более легкая («трудность заключается не в том...»), — понять, что произведения искусства связаны с известными формами общественного развития. Вторая — понять, что произведения искусства «продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом». Эту задачу Маркс считает трудной.

«Художественное наслаждение», о котором говорит Маркс, — *важнейший элемент восприятия литературного произведения*. В письме к Лассалю от 19 апреля 1859 г. Маркс замечает: «...она (драма Лассалья «Франц фон Зиккинген».— А. Л.) при первом чтении сильно взволновала меня, а, следовательно, на читателей, у которых в большей мере преобладает чувство, она в этом смысле подействует еще сильнее».<sup>111</sup>

Слова Маркса говорят достаточно ясно, какое значение он придавал эмоциональному воздействию литературного произведения.

18 мая 1859 г. Энгельс даже пишет Лассалю: «Первое и второе чтение Вашей во всех отношениях — и по теме, и по трактовке — национально-германской драмы взволновало меня до такой степени, что я должен был на время отложить ее...»<sup>112</sup> В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский пишет, что «он (Гоголь.— А. Л.) умеет заинтересовать читателя». «В самом деле, — продолжает Белинский дальше, — заставить нас принять живейшее участие в ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, насмешить нас до слез глупостями, ничтожностью и юродством этих живых пасквилей на человечество — это удивительно; но заставить нас потом пожалеть об этих идиотах, пожа-

леть от всей души, заставить нас расстаться с ними с каким-то глубоко грустным чувством, заставить нас воскликнуть вместе с собою: „Скучно на этом свете, господа!“ — вот, вот оно, то божественное искусство, которое называется творчеством...»<sup>113</sup> Какая гамма переживаний — от живейшего участия в судьбе персонажей повести, через смех, слезы, жалость до глубокой грусти! Эта реакция Белинского — его эстетический критерий в действии: «Изучить поэта значит не только ознакомиться, через усиленное и повторяемое чтение, с его произведениями, но и перечувствовать, пережить их. (. . .) Пережить творения поэта значит переносить, перечувствовать в душе своей все богатство, всю глубину их содержания, переболеть их болезнями, перестрадать их скорбями, переблаженствовать их радостью, их торжеством, их надеждами».<sup>114</sup>

Интересно отметить, что иногда умный и образованный человек остается перед лицом шедевра холоден и равнодушен, а другой, и ума особенного не имеющий, и образования заведомо лишенный, проявляет в таких случаях бурную эмоциональную реакцию.

«Хорошие истории читала, очень хорошие. Никогда я не забуду одной — о немом Герасиме и его собаке. Он, немой-то, гонимый человек был, и никто его кроме собаки не любил. Смеются над ним и все такое, он сейчас к собаке идет... Очень это жалостная история... А дело-то было в крепостное время... Барыня и говорит ему: „Немой, иди утопи свою собаку, а то она воеет“. Ну, немой пошел... Взял лодку, посадил в нее собаку и поехал... Я, бывало, в этом месте дрожью дрожю. Господи! У живого человека единственную в свете радость его убивают! Какие это порядки? Удивительная история!»<sup>115</sup>

Замечательную способность к состраданию проявил Смурый. Не все в «Тарасе Бульбе» ему понравилось. «Но когда Тарас пристрелил сына, повар, спустив ноги с койки, уперся в нее руками, согнулся и заплакал, — медленно потекли по щекам слезы, капая на палубу; он сопел и бормотал:

— А, боже мой... боже мой...

Взял у меня из рук книгу и внимательно рассмотрел ее, окаяв переплет слезами.

— Хорошая книга! Просто — праздник!»<sup>116</sup> Какая эмоциональная возбудимость! Какая сила чувства! Какая непосредственность в его выявлении!

Такой же сильной эмоциональной возбудимостью и такой же совершенной невинностью по части литературной культуры обладала Коломба, героиня одноименной повести Мериме. Она уехала в терцины «Божественной комедии» Данте (из «Ада», траге-

<sup>110</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1, с. 289—290.

<sup>111</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая.— Там же, т. 7, с. 310.

<sup>112</sup> Горький М. Коновалов.— Собр. соч., т. 3, с. 12—13.

<sup>113</sup> Горький М. В людях, гл. V.— Там же, т. 13, с. 285—286.

<sup>110</sup> Из рукописного наследия К. Маркса.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 12, с. 737.

<sup>111</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 483.

<sup>112</sup> Там же, с. 491.

дня Франчески да Римвли). По мере того как Орсо читал, «Коломба придвигалась к столу, поднимала голову; ее расширенные зрачки блестели необыкновенным огнем; она то бледнела, то краснела; ей не сиделось на месте. — Как хорошо! — воскликнула она, когда чтение кончилось. — Брат, кто это написал? (<...>)

— Боже мой, как это хорошо! — повторяла Коломба.<sup>117</sup>

Таким по живости, по непосредственности, по интенсивности должно быть и наше восприятие полноценного литературного произведения.

«Без переживания нет искусства». <sup>118</sup> «Ведь понимать искусство — значит чувствовать его», — пишет Станиславский.<sup>119</sup> Он утверждает: «Нам необходим известный градус внутреннего нагрева, нам необходимо чувственное внимание. (<...> Это, конечно, не исключает огромной работы разума». <sup>120</sup>

«Мы знаем, — пишет Гончаров, — что много есть в высших сферах людей просвещенных, европейски образованных, умственно и нравственно развитых и т. д. и т. д., но в то же время холодных ко всему периоду русской литературы, начиная с Гоголя, и не только с Гоголя, но и раньше». <sup>121</sup>

Пекарский (А. П. Чехов. «Рассказ неизвестного человека») считался необыкновенно умным и в своей сфере очень дельным человеком; но «он решительно не мог понять, почему это люди... смеются, когда читают Гоголя или Щедрина... Все отвлеченное, исчезающее в области мысли и чувства, было для него непонятно и скучно, как музыка для того, кто не имеет слуха». <sup>122</sup>

О тех, кто замыкается в узком кругу своих профессиональных интересов, Герцен говорил так: «Есть великие поэмы, великие творения, имеющие всемирное значение, — вечные песни, завещающие из века в век; нет сколько-нибудь образованного человека, который бы не знал их, не читал их, не прожил их; чеховой ученый наверно не читал их, если они не относятся прямо к его предмету. На что химику „Гамлет“? На что физику „Дон Хуан“? Есть еще более странное явление, особенно часто встречающееся между германскими учеными: некоторые из них все читали и все читают, но понимают только по одной своей части; во всех же других они изумляются сочетанием огромных сведений с всесовершеннейшей тупостью, напоминающею иногда наивность ребяческого возраста: „они прослушали все звуки, но гармонии не слышали“...» <sup>123</sup>

<sup>117</sup> Мери́ме П. Коломба, гл. V — Собр. соч. в 6-ти т. М., 1963, т. 2, с. 183.

<sup>118</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 2. М.; Л., 1948, с. 275.

<sup>119</sup> Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953, с. 400.

<sup>120</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. — Собр. соч., т. 2, с. 127.

<sup>121</sup> Гончаров И. А. Материалы, заготовляемые для критической статьи об Островском. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1952—1955, т. 8, с. 173.

<sup>122</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем, т. 8, с. 181.

<sup>123</sup> Герцен А. И. Дилетантизм в науке. Статья третья. Дилетанты и цех ученых. — Собр. соч., т. 3, с. 53—54.

Бессмертен профессор Серебряков, один из персонажей «Дяди Вани» Чехова. Сей ученый муж говорил об искусстве, ничего не понимая в искусстве. Учил, писал, печатался. Есть такие!

Нечто подобное можно наблюдать и в других сферах искусства.

На этом вопросе неоднократно останавливался известный балетмейстер М. Фокин. «Искусство требует к себе прежде всего искреннего, чуткого и правдивого отношения. Затем оно требует некоторой способности восприятия. Его-то иногда и лишены люди, самые образованные, подходящие к искусству через книги» <sup>124</sup> «Для понимания, для уловления сокровенного смысла танца, жеста, позы, для этого нужно какое-то особое душевное свойство. Я знаю, что есть люди образованные, знающие историю искусства, знающие все, что сказано величайшими умами об искусстве, о красоте, могущие засыпать собеседника цитатами, но... для меня ясно, что танец проходит мимо них. Не улавливают. Не понимают ни жеста, ни движения». <sup>125</sup> «В технике танца никто из пишущих балетоманов ничего не понимает. Смысл же танца, который должен быть понятен всякому человеку, подходящему с открытой душой, они не улавливают, занятые различными раз. Видят танцовщицу, а не тот образ, который должен быть воплощен». <sup>126</sup>

Прислушиваемся к голосу Утесова: «Восприятие музыки — тоже дарование. Человек может быть им наделен в разной степени. Есть люди, воспринимающие музыку горячо и талантливо, есть — средне, есть — очень слабо ее чувствующие, и есть, наконец, такие, которые абсолютно лишены способности слушать музыку». <sup>127</sup>

Итак, все будет бессильно, если у читателя (зрителя, слушателя) нет от природы или не выработались в процессе воспитания и обучения способность к перевоплощению и готовность к сопереживанию.

Ленин однажды сказал: «Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих „измов“ высшим проявлением художественного гения... Я не испытываю от них никакой радости». <sup>128</sup> Радость! — вот необходимый элемент восприятия произведения искусства.

Автор, если он подлинный художник, создает литературное произведение «для себя», в силу внутренней потребности; он пишет потому, что не может не писать. Но в своем творчестве автор всегда имеет в виду и читателя, особенности его восприятия, его внутренний мир, его отношение к изображаемой действительности, — то идейное и эмоциональное воздействие, какое художественный образ должен будет оказать на его современников

<sup>124</sup> Фокин М. Против течения, тл. IV Л., М., 1962, с. 163

<sup>125</sup> Там же, тл. VI, с. 214.

<sup>126</sup> Фокин М. Письма к О. Дымову от 5 ноября 1934 г. — Там же, с. 541

<sup>127</sup> Утесов Л. С. Писем по жизни, тл. IV М., 1961, = 124

<sup>128</sup> Цит. по К. Волковичеву о Ленине. — В кн. Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине в 5-ти т. М., 1969—1970, т. 5, с. 14.

и последующие поколения. С целью стимулировать творчество читателя в желательном для себя направлении писатель мобилизует все имеющиеся в его распоряжении художественные средства.

С другой стороны, читатель, его социальное бытие, классовое сознание, культура, кругозор, интересы, стремления, жизненный опыт, способность к абстрактному мышлению, к сопереживанию, к перевоплощению, его творчество имеют решающее значение для дальнейшей судьбы литературного произведения.

Помимо этого, читатель, проявляя живейший интерес к вопросу о верности и глубине отражения действительности, воспроизводя и восполняя картину, нарисованную художником, своим творческим воображением, всегда имеет в виду не только образ, но и автора, его личность, его мировоззрение, его идеологию, его эстетическую позицию, его социальное бытие. Иногда читатель находится в полном единстве с автором, сливается с ним; иногда же, наоборот, он спорит с автором, противопоставляет ему. Автор — образ — читатель — единая система, в центре которой находится художественный образ, важнейшая промежуточная «инстанция» в общении читателя с автором, когда он читает, автора с читателем, когда он творит. Именно здесь — в художественном образе — сближаются, встречаются, соприкасаются, переплетаются, пересекаются их творческие пути.

Искусство, художественная литература дают нам познание человека, действительности, самих себя, наконец. Искусство делает нас духовно богаче, оно беспредельно расширяет наши горизонты, приобщает нас ко всему человечеству, к его скорбям и радостям, к его бессмертию. «Мы ничего не знаем о мире вне его отношения к человеку; мы не хотим никакого искусства, которое не было бы сколком с этих отношений».<sup>129</sup> Ту же мысль несколько по-другому высказывает К. Ф. Юон: «Человек в человечестве и человечество в человеке — неизменная тема искусства, однако всегда меняющая свое содержание».<sup>130</sup>

«Полное и совершенное понимание произведений искусства, — пишет В. Г. Белинский, — возможно только через философскую критику».<sup>131</sup> И положение современного читателя несравненно благоприятнее, чем в то время, когда Белинский писал эти слова. У нас есть философские труды Маркса, Энгельса, Ленина, насыщенные материалистической диалектикой, которые организуют, формируют, вооружают мышление писателя, критика, педагога, студента, театрального деятеля, библиотечного работника, а в широком плане — мышление читателя художественной литературы.

Еще на заре Советской власти В. И. Ленин писал о коммунистическом обществе, как обществе «всесторонне развитых и всесторонне подготовленных людей».<sup>132</sup> Социализм создает все условия для расцвета творческих, созидательных сил нашего общества, и теперь «развитие богатства человеческой природы как самоцель»<sup>133</sup> стало реальностью.

В искусстве, в классике отражен духовный опыт, коллективный разум многих поколений. Классика неисчерпаема. Талантливое, а тем более великое произведение постигается с трудом, легкость чтения художественной литературы обманчива. Не количество прочитанных книг служит показателем культуры чтения, а качество их «потребления».

Художественная литература, воспринятая идейно и эмоционально на основе марксистско-ленинского диалектического метода, окажет неоценимую помощь в деле осуществления тех задач, какие поставили перед человечеством основоположники научного коммунизма.

<sup>129</sup> Ленин В. И. Детская болезнь «левизны» в коммунизме. — Полн. собр. соч., т. 41, с. 33.

<sup>130</sup> Маркс К. IV том «Капитала». — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 26 ч. II, с. 123.

<sup>129</sup> Гете И.-В. Максимум и рефлексия. — Собр. соч. в 13-ти т. М.; Л., 1932 — 1949, т. 10, с. 726.

<sup>130</sup> Юон К. Ф. Об искусстве в 2-х т. М., 1958, т. 2, с. 266.

<sup>131</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений Д. И. Фонвизина. 2-е изд. Юри Милославский, или Русские в 1612 году. Соч. М. Загоскина. 5-е изд. (Критика. Статья первая). — Полн. собр. соч., т. 2, с. 562.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН<sup>1</sup>

Абдулов О. 104  
 Авдиев В. 26  
 Авилова Л. 108  
 Агин А. 289  
 Акимов Н. 240  
 Аксаков С. 129  
 Алпатов М. 167, 177, 257  
 Амфитеатрова-Левницкая А. 102  
 Андреев Л. 107  
 Андреева М. 87  
 Андроников Н. 94, 146, 199  
 Автокольский М. 65, 288  
 Апулей 307  
 Аристотель 174  
 Аристофан 207  
 Аркин Д. 104, 259  
 Арцыбашев М. 292  
 Асафьев Б. (Игорь Глебов) 97, 257  
  
 Байрон Д. 71, 90, 132, 134—135  
 Бальзак О. 64—65, 99, 132, 135, 142, 145, 147, 150, 154, 166, 255, 287, 301  
 Баранов О. 29  
 Баренбойм Л. 162  
 Бартенев П. 24  
 Баталов А. 109  
 Бах И. С. 178  
 Бахтин М. 166  
 Белинский В. 28, 30, 33—34, 41, 65  
 73, 76, 84, 86, 89, 94—97, 102, 112, 114, 121, 123, 133, 139, 141, 147, 150, 152—153, 170, 175, 196, 200, 209—210, 215—216, 231—232, 236, 254—256,  
 Вагнер Н. 148, 149  
 Вайсфельд И. 30  
 Васильева Н. 99—100  
 Васильевы Г. Н. и С. Д. 54  
 269—271, 273, 274, 292—294 298  
 299, 307, 322, 323, 326  
 Белова Л. 32  
 Бельский В. 260  
 Бенедиктов В. 292  
 Бенуа А. 289  
 Бернштейн Д. 280  
 Бестужев А. (Марлинский) 292  
 Бетховен Л. 178, 294  
 Бирман С. 290, 314  
 Благой Д. 81, 271  
 Бларамберг П. 152  
 Бойсен Х. 148  
 Боккаччо Д. 79  
 Боклевский П. 289  
 Бомарше П. 64, 132, 316, 317  
 Бондарчук С. 195  
 Бородин А. 55  
 Бродский И. 164  
 Бродский Н. 307  
 Бруштейн А. 270  
 Брюллов К. 151  
 Брюсов В. 240  
 Булгаков М. 285  
 Буний И. 211  
 Бурдин Ф. 99—100  
 Буров Я. 290  
 Бучкин П. 125

Вагнер Н. 148, 149  
 Вайсфельд И. 30  
 Васильева Н. 99—100  
 Васильевы Г. Н. и С. Д. 54

Васильев Ф. 104  
 Вербицкая А. 292  
 Вересаев В. 24, 240, 319  
 Верещагин В. 278  
 Витте С. 177  
 Власова Р. 278  
 Вольтер 305  
 Воровский В. 122—123  
 Врубель М. 163, 289  
 Вяземский П. 67, 74

Габрилович Е. 194—195  
 Гардин В. 92, 115  
 Гаршин В. 16, 88—89, 319  
 Гегель Г. 47—48, 57, 60, 91, 147, 161, 169  
 Гейне Г. 46, 64, 70, 119, 225—226  
 Гельвеций К. 46  
 Герцен А. 41, 73, 82, 85, 97, 118, 160—161, 218, 271, 283, 295, 303, 305, 314, 322  
 Гершензон М. 173, 318—319  
 Гёте И. 134—135, 294—295, 303, 326  
 Глинка М. 177  
 Гоголь Н. 27, 28, 30, 61, 70, 75, 77, 82, 91, 96—97, 103, 110, 117, 118, 127, 129, 134, 136, 148, 158—159, 161, 164—165, 170, 182, 191, 195—196, 209, 216—217, 232—233, 238—239, 250—251, 262—263, 269—270, 274, 292—293, 296—297, 302, 320, 324  
 Голубева Э. 279  
 Голубовский Б. 277  
 Гольд Г. 123—124, 241  
 Гольденвейзер А. 87, 168  
 Гомер 119, 169, 174, 244, 281, 293, 294  
 Гончаров И. 46, 50, 52—53, 61, 106, 110, 118, 120, 121, 123, 129, 148, 183—185, 191, 197, 227, 324  
 Горностаева В. 162  
 Горнфельд А. 289  
 Горький М. 17, 19, 26, 56, 66, 75, 83—85, 87, 91, 98, 122, 123, 131, 134, 137, 145, 149, 151, 156, 163, 168, 173, 176, 180, 190, 194, 201, 211, 215, 226—227, 234—235, 254, 272, 275, 285, 298, 316  
 Грабарь И. 105  
 Грибов А. 179  
 Грибоедов А. 53, 95, 167, 214, 216, 234, 273, 280, 309  
 Григ Э. 164  
 Гроссман Л. 140

Гусев Н. 217  
 Гюго В. 132

Давыдов В. 67  
 Данте 207, 214, 244, 323  
 Дебюсси К. 178  
 Дерман А. 114  
 Де Сантис Д. 259  
 Джемс У. 316  
 Дидро Д. 273, 282  
 Дидло К. 307  
 Диккенс Ч. 76, 154, 158, 177, 268  
 Дмитриева Н. 29, 84  
 Добин Е. 16  
 Добролюбов Н. 30—31, 35, 49, 72, 100, 123, 141—144, 145, 158, 183—184, 197, 205, 207, 270—272, 289, 294, 299  
 Добужинский М. 289  
 Довженко А. 109, 119  
 Дойль А. Конан 19, 131, 138, 292  
 Достоевская А. 140—141  
 Достоевский Ф. 16, 20, 49, 78, 88, 106, 111, 121, 129, 134—136, 140, 148, 153, 155, 160, 166, 191—192, 222, 241, 289, 293, 297, 301  
 Дудышкин С. 141  
 Дурылин С. 193, 275, 314  
 Дюма А.-отец 19, 292, 316  
  
 Ермолова М. 100, 178, 179, 193, 277  
 Ершов И. 50  
 Ефимов Б. 163  
  
 Завалский Ю. 127  
 Заломов П. 194  
 Захаров Р. 102  
 Золя Э. 107  
  
 Иванов А. 167  
 Иванов С. 242  
 Иванова Т. 93  
 Ильинский И. 220, 297  
 Иогансон Б. 116, 273  
  
 Каверин Ф. 277  
 Калмина Е. 70  
 Калашников Ю. 291  
 Кальдерон П. 90  
 Каменский А. 25, 29  
 Кардовский Д. 289  
 Каретникова И. 278  
 Катаев В. 211, 245

<sup>1</sup> В указатель имен не вошли адресаты писем.

Катенин П. 307  
Качалов В. 66, 87  
Кеменов В. 116  
Кибрик Е. 35, 278  
Клементьев Л. 101  
Клер Р. 109  
Ключевский В. 295, 308  
Книппер-Чехова О. 67  
Княжнин Я. 307  
Козьма Прутков 132, 294  
Кок Поль де 301  
Комаровская Н. 102  
Конн А. 16, 104  
Корнель П. 307  
Короленко В. 26, 41, 49—50, 106, 113—  
114, 138, 141, 149, 236, 274, 298  
Кочик О. 38  
Крестинский А. 279  
Кристи Г. 118, 277  
Кропоткин П. 87  
Крылов И. 215, 218, 241, 289  
Кузнецова Э. 279  
Кукаркин А. 204, 226  
Кукольник Н. 292  
Кукрыники (Куприянов М. В., Кры-  
лов П. Н., Соколов Н. А.) 163  
Кун Н. 249  
Кустодиев Б. 163  
Кушниров А. 314

Лабрюйер Ж. де 249  
Лаидау Л. 22  
Ланской Л. 85  
Лафарг П. 292  
Левидов А. 34, 178<sup>1</sup>  
Левитан И. 38, 286  
Лемешев С. 104, 221  
Ленин В. 5, 25, 30, 40, 102, 120, 134, 144,  
164, 179, 191, 206, 210, 215, 243—244,  
277, 278, 285, 290, 321, 325, 327  
Ленский А. 61, 70  
Леонардо да Винчи 255, 256  
Леонидов Л. 70—71, 89, 178, 276  
Лермонтов М. 5, 30, 76—77, 91, 94, 129,  
130, 133, 136, 146, 215, 236, 254, 261,  
274, 289, 298, 314  
Лессинг Г. Э. 169, 277, 282  
Лист Ф. 70  
Лихтенберг Г. К. 199

Лопе де Вега Ф. 90  
Лопухов Ф. 105  
Луканица А. 86  
Луначарский А. 32, 86, 119, 131, 166,  
216, 233, 237

Малютин Я. 68—69  
Маркс К. 59, 191, 292, 322, 327  
Маршак С. 71, 208, 221, 253, 290, 316  
Маяковский В. 103, 245, 285  
Мериме П. 107, 124, 136, 239, 323, 324  
Мивков М. 22, 203—204  
Мицк Н. 71  
Михоэлс С. 42, 296  
Мичурин-Самойлова В. 66  
Мольер Ж. Б. 59, 216, 228—229, 231, 235  
Монтень М. 46—47  
Монтескье Ш. 205, 277  
Мопассан Г. 142, 153, 155, 157, 210—211,  
299  
Морозов М. 34, 87, 272  
Мочалов Л. 18, 258  
Мунэ-Сюлли Ж. 296  
Мусоргский М. 42, 71, 177, 313  
Мясоедов Г. 152

Наградская Е. 292  
Наполеон 308—309  
Нашекин П. 23  
Невенгловский 151  
Недопшин Г. 257  
Нееллы З. 298  
Нейгауз Г. 162, 177  
Некрасов Н. 16, 41, 82, 85—86, 138, 171,  
200, 267, 292, 313—314  
Нелидова Л. 155  
Немрович-Данченко Вл. 36—37, 53,  
178, 198, 310  
Нестеров М. 276  
Николаева Г. 115  
Николаева Н. 31  
Нисский Г. 276  
Нифонтова Р. 179  
Новиков И. 314, 315

Оболенский А. 94  
Образцов С. 150  
Овсянко-Куликовский Д. 107, 288, 295  
О'Генри 19  
Озеров В. 307  
Опульская Л. 22

Орентлихер Г. 319  
Орлов Д. 88, 104  
Осокин В. 286  
Оссовский А. 59, 260  
Островский А. 68, 72, 134, 141, 143, 144,  
180, 205, 218, 272, 275, 313, 314  
Островский Н. 133, 137—138, 313  
Островская Н. 267  
Остроумова-Лебедева А. 279  
Отс Г. 54

Павлов Т. 162  
Паганини Н. 277  
Панаева А. 267  
Пастернак Л. 289  
Пашенная В. 179  
Певцов И. 54, 92, 295  
Петров В. 277  
Писарев Д. 109, 111, 140, 145, 206, 297  
Плеханов Г. 194, 297, 313  
Победоносцев К. 151, 177  
Попов А. 165  
Прянишников Н. 288  
Пудовкин В. 126, 253, 294  
Путинцев В. 218  
Пушкин А. 15, 16, 19—20, 23—24, 27, 30,  
39, 53, 58—59, 65, 67, 71, 73—74, 77,  
81, 85, 90, 93—95, 101, 112, 118, 1278  
129, 132, 134, 139—140, 144, 159, 164,  
173, 175, 180, 218—221, 228—230, 232,  
239, 248, 254, 260, 274, 280, 289, 295,  
296—309, 311—314, 317—319, 321

Рабинович Д. 109  
Раевский А. 90  
Раевский Н. 90  
Рахманинов С. 66  
Решн И. 31, 104—105, 121, 125, 126,  
151—152, 177, 288, 291  
Рерберг Ф. 256  
Рерих Н. 163  
Римский-Корсаков Н. 41, 104, 260, 313  
Рихтер С. 178  
Роден О. 150  
Роллан Р. 156  
Ромм М. 54, 312  
Рубакин Н. 290  
Рубинштейн П. 138  
Румянцева П. 55

Рылеев К. 132  
Рылов А. 35

Савиля М. 100, 193  
Саллиа Н. 101  
Салтыков-Щедрин М. 110, 113, 129, 137,  
153, 154, 160, 161, 197, 250, 270, 297,  
300, 322  
Салляни Т. 68  
Самарин И. 102  
Сахновский В. 296  
Свифт Д. 244  
Северини И. 292  
Семенов Ю. 213  
Серафимович А. 31  
Сервантес М. 16, 152, 207, 226, 230  
Серебрякова Г. 66  
Серов А. 42, 177, 291  
Серов В. 105, 125, 278, 289  
Сеченов И. 306  
Сиповский В. 317  
Скотт Вальтер 295  
Скрябин А. 178  
Смирнова Н. 100—101  
Соколов Ю. 98  
Соколова Н. 139  
Соловцов А. 50  
Сольский Л. 190  
Софокл 276  
Станиславский К. 36—37, 41, 54—55, 57,  
60—61, 65, 67—68, 70, 101, 102, 110,  
126, 157, 179, 206, 226, 255, 277, 290,  
291, 296, 309, 321—322  
Стародубова В. 279  
Стасов В. 31, 65, 71, 229, 257  
Стендаль 48, 71, 107, 136, 138  
Степанян Н. 278  
Стожаров В. 29  
Страхов Н. 140, 170  
Стрепетова П. 165  
Сумароков А. 57—58  
Суриков В. 84, 88, 150, 279  
Суханова Е. 115  
Сухова-Кобылина А. 213

Тагер Е. 81  
Тарасова А. 173  
Тарасова А.-К. 193  
Тарле Е. 139, 308—309  
Твардовский А. 162—163, 297, 321

<sup>1</sup> Фамилия автора введена отв. ред.



- Теккерей У 80  
 Телешов Н. 15, 89, 156  
 Тимофеев Л. 25  
 Тиунова М. 88  
 Токвиль А. 301  
 Толстова Н. 104  
 Толстой А. К. 143, 181, 192  
 Толстой Л. 15—17, 19, 22, 32, 33, 45, 48, 49, 51, 53, 61—62, 66, 74, 80, 87, 94, 98, 105—107, 118, 120, 125, 135—136, 138, 144—145, 148—149, 151, 154—155, 159—161, 164, 168, 169, 177, 180, 187, 195, 217, 224—225, 235, 263, 275, 283, 289, 291, 298, 300, 317  
 Толстой С. 26, 105  
 Топорков В. 311  
 Тронский И. 253  
 Троянский М. 132  
 Трубецкой П. 165  
 Туманна Н. 32  
 Тургенев И. 30, 33, 78, 86—87, 92, 94, 109, 124, 130, 141, 143, 148, 155, 169—170, 185—187, 191, 235, 267, 293, 300—301, 317  
 Турчанинова Е. 211  
 Улянова Г. 105  
 Ульянова-Елизарова А. 290  
 Утесов Л. 325  
 Фадеев А. 131, 244  
 Фальконе Э. 104  
 Фаусек В. 17, 149, 319  
 Федин К. 112  
 Федоров В. 312  
 Федоров-Давыдов А. 18, 126, 163  
 Федотов П. 116, 253  
 Фейербах Л. 277  
 Филиппов Б. 66  
 Флорбер Г. 77, 79, 88, 154, 156, 210, 218, 312  
 Фокин М. 325  
 Фонвизин Д. 110, 132, 181, 308  
 Фофанов К. 177  
 Франс А. 288  
 Херст А. 66  
 Холодов Е. 179  
 Хейтлин А. 214, 319, 320  
 Цеткин К. 325  
 Цицерон 307  
 Чайковский П. 31, 32, 65—66, 71, 88, 104, 164  
 Чаплин Ч. 67, 100, 126, 204, 226  
 Чернышевский Н. 21, 29, 33, 40, 49, 59, 73, 85, 97, 110, 125, 133, 141, 148, 191, 193, 207, 217, 288, 293  
 Чехов А. 14—15, 17, 28, 36—37, 46, 82—83, 108, 110, 114, 119, 122, 124, 137, 149, 156, 158, 176, 178, 180, 186, 198, 242, 261, 273, 275, 290, 296, 300, 320, 321, 324  
 Чехов М. 165  
 Чистяков П. 151  
 Чуковский К. 34, 138  
 Чухрай Г. 22, 126  
 Шалапин Ф. 54, 68—69, 89, 97, 108, 156—157, 176, 211, 291  
 Шаховской А. 307  
 Шварц А. 97, 315  
 Шевелова 172  
 Шекспир В. 16, 32, 33, 59, 87, 89—91, 119, 174—175, 204, 220, 228—230, 235, 249, 272, 295, 298, 303, 316  
 Шиллер Ф. 16, 59, 135, 207, 303  
 Шилковский Б.  
 Шолохов М. 16, 21—22, 32, 45, 84—85, 88, 106, 118, 134, 142, 167, 171, 173—174, 256, 282, 315  
 Шопен Ф. 164  
 Шостакович Д. 178  
 Шуберт Ф. 178  
 Щепкин М. 70  
 Щепкина-Куперник Т. 107—108, 178  
 Шукин Б. 201  
 Эйзенштейн С. 260, 311, 312  
 Эккерман И. 135  
 Энгельс Ф. 40, 57, 60, 69, 77, 81, 112, 115, 120—121, 161, 191, 206, 207, 209—210, 228, 246, 247, 255, 322, 327  
 Эсхил 207  
 Южин-Сумбатов А. 178  
 Юон К. 116, 276, 326  
 Юренин Р. 39, 260  
 Юренина В. 92, 165  
 Юрьев Ю. 41, 67, 290  
 Якименко Л. 21, 143  
 Яхонтов В. 167

- Александр III* (П. Трубецкой) 165  
*Анкор, еще анкор!* (П. Федотов) 29, 253  
 Анна Каренина (Л. Толстой) 15, 33, 52, 72, 92, 94, 117, 119, 144, 160, 169, 171, 191, 200, 224, 251—252, 296, 306, 309, 317, 318  
 Анчар (А. Пушкин) 81, 274  
 Ася (И. Тургенев) 33, 267  
*Баллада о солдате* (Г. Чухрай) 22, 32, 126  
 Баня (В. Маяковский) 245  
*Барышня-крестьянка* (Б. Асафьев) 101  
 Беда (А. Чехов) 83  
 Бедность не порок (А. Островский) 202, 205, 270  
 Бедные люди (Ф. Достоевский) 49, 88, 135—136, 284, 301  
*Без вины виноватые* (А. Островский) 277  
 Без вины виноватые (В. Петров) 277  
 Безумный день или Женитьба Фигаро (П. Бомарше) 314  
*Береговая роща* (А. Куинджи) 54  
 Бесприданница (А. Островский) 99—100, 283  
 Бесы (Ф. Достоевский) 140, 160, 301  
*Бешеные деньги* (А. Островский) 313  
 Божественная комедия (Данте) 324  
*Борис Годунов* (М. Мусоргский) 89  
 Борис Годунов (А. Пушкин) 44, 112, 276, 280  
 Бородино (М. Лермонтов) 15, 94  
*Бодрыня Морозова* (В. Суриков) 257  
 Братья Карамазовы (Ф. Достоевский) 50, 78, 89, 106, 136, 179, 191  
*Броненосец «Потемкин»* (С. Эйзенштейн) 39, 260, 286  
*Бурлаки на Волге* (И. Репин) 31, 104—105, 121  
 Буря (В. Шекспир) 316  
 Былое и думы (А. Герцен) 16, 82, 283, 305  
 Бала (М. Лермонтов) 76, 130  
 Василий Теркин (А. Твардовский) 43, 162—163, 205, 321  
 Василиса Мелентьева (А. Островский) 165

<sup>1</sup> Произведения изобразительного искусства, киноискусства, музыкального искусства выделены курсивом.

Васса Железнова (М. Горький) 314  
Вдовушка (П. Федотов) 272  
В дороге. Смерть переселенца (С. Иванов) 242  
Вендетта (О. Бальзак, Г. Мопассан) 237  
Венецианский купец (В. Шекспир) 199, 229  
Вернулся (С. Григорьев) 115  
Вешние воды (И. Тургенев) 27—28, 106  
Виндзорские насмешницы (В. Шекспир) 229  
Витязь на распутье (В. Васнецов) 272  
Вишневый сад (А. Чехов) 67, 80, 178  
Владимир Ильич Ленин (В. Маяковский) 285  
Владимирка (И. Левитан) 38, 276  
Во весь голос (В. Маяковский) 103  
В овраге (А. Чехов) 122  
Возвращение блудного сына (Рембрандт) 164  
Война и мир (Л. Толстой) 15, 32, 72, 81, 106, 145, 159, 170, 188, 202, 235, 247, 263—  
264, 282, 283, 288, 294, 300, 309  
Волк (А. Чехов) 275  
Волк и Журавль (И. Крылов) 215  
Волки и овцы (А. Островский) 178  
Волк на псарне (И. Крылов) 15, 24  
Ворона и Лисица (И. Крылов) 215  
Воры (А. Чехов) 83  
Воскресение (Л. Толстой) 22, 48, 66, 72, 98, 164, 188, 238, 289, 309  
Воспоминание (А. Пушкин) 302  
Враги (М. Горький) 280  
Всенощная (С. Рахманинов) 66  
Все в прошлом (В. Максимов) 272  
В Сибирь (А. Пушкин) 302  
В среде умеренности и аккуратности (М. Салтыков-Щедрин) 270, 297  
Всюду жизнь (Н. Ярошенко) 50  
Выигрышный билет (А. Чехов) 250  
  
Гамлет (В. Шекспир) 32, 87, 134, 232, 249, 324  
Ганц Кюхельгартен (Н. Гоголь) 292  
Герой (М. Горький) 268  
Герой нашего времени (М. Лермонтов) 23, 30, 130, 133, 134—136, 146, 293  
Герой нашего времени (С. Росточкин) 146  
Горе (сказка) 214  
Горе от ума (А. Грибоедов) 95—96, 102, 167, 209, 214, 232, 236, 279, 289, 297, 309  
Горячее сердце (А. Островский) 233, 249, 275  
Господа Головлевы (М. Салтыков-Щедрин) 51, 219  
Госпожа Бовари (Г. Флобер) 79, 88, 218, 309  
Граждане Кале (О. Роден) 259  
Граф Нулин (А. Пушкин) 321  
Гроза (А. Островский) 31, 43, 536 218, 272  
  
Дачники (М. Горький) 280, 316  
Два веронца (В. Шекспир) 201  
Два помещика (И. Тургенев) 26  
Две бочки (И. Крылов) 215

Две Собаки (И. Крылов) 215  
Дворянское гнездо (И. Тургенев) 106, 314, 315  
Двух станов не боец, но только гость случайный... (А. К. Толстой) 143  
Девочка с персиками (В. Серов) 139, 272  
Девушка, освещенная солнцем (В. Серов) 139  
Девятая симфония (Л. Бетховен) 38  
Декамерон (Д. Боккаччо) 79  
Дело (А. Сухово-Кобылин) 213, 238, 241  
Дело Артамоновых (М. Горький) 189  
Демон (М. Лермонтов) 289  
Детвора (А. Чехов) 260  
Дети солища (М. Горький) 201  
Детские годы Багрова-внука (С. Аксаков) 129, 299  
Детство (Л. Толстой) 19, 45, 94, 138  
Димитрий Самозванец (А. Сумароков) 57—58  
Добродетели и Пороки (М. Салтыков-Щедрин) 214  
Дождись, поэт, душевного затишья... (С. Маршак) 71  
Дом с мезонином (А. Чехов) 186  
Дон Жуан (Байрон, Мольер) 322  
Дон Кихот (М. Сервантес) 16, 152, 290  
Достигаев и другие (М. Горький) 52, 285  
Доходное место (А. Островский) 72  
Дубровский (А. Пушкин) 20, 23, 51, 221, 238  
Дума (М. Лермонтов) 136, 235  
Думы (К. Рылеев) 132  
Душечка (А. Чехов) 46  
Дядя Ваня (А. Чехов) 291, 325  
  
Евгений Онегин (А. Пушкин) 27, 65, 71, 73—74, 78, 99, 116, 119, 127—128 139—140,  
173, 254, 271, 281, 288, 295, 299, 300, 307, 313, 314, 316  
Евгений Онегин (П. Чайковский) 66, 102, 298  
Егор Булычев и другие (М. Горький) 202, 285  
  
Железная дорога (Н. Некрасов) 311  
Железный поток (А. Серафимович) 31  
Женитьба (Н. Гоголь) 44, 240—241, 261—262  
Живой труп (Л. Толстой) 202  
Жизнь Анри Брюллара (Стендаль) 138  
Жизнь Клима Самгина (М. Горький) 81, 85, 131  
  
Завтрак аристократа (П. Федотов) 116, 253  
Записки из Мертвого дома (Ф. Достоевский) 28, 140  
Записки охотника (И. Тургенев) 26, 124, 130  
Запорожцы пишут письмо турецкому султану (И. Репин) 257  
Заседание Государственного совета (И. Репин при участии Б. Кустодиева и И. Ку-  
ликера) 151, 165  
Зеленый шум (А. Рылов) 35  
Зимняя дорога (А. Пушкин) 43  
Злоумышленник (А. Чехов) 83  
Золотой петушок (И. Римский-Корсаков) 296

*Иван Грозный и сын его Иван* (И. Репин) 18, 151—152, 272  
*Иванов* (А. Чехов) 62, 141, 198  
*Иван Сусанин* (М. Глинка) 260  
*Идиот* (Ф. Достоевский) 16, 191, 283  
*Илиада* (Гомер) 253, 281, 311  
*Ионыч* (А. Чехов) 190  
*История моего современника* (В. Короленко) 138  
*История одного города* (М. Салтыков-Щедрин) 128, 161, 238  
*История села Горюхина* (А. Пушкин) 128

*К радости* (Л. Бетховен) 38  
*Кавказский пленник* (А. Пушкин) 94, 271  
*Как вежливы ты в покое и в тепле...* (С. Маршак) 253  
*Как закалялась сталь* (Н. Островский) 52, 133, 137, 194, 313  
*Каменный гость* (А. Пушкин) 43, 56, 175, 271, 304  
*Капитанская дочка* (А. Пушкин) 51, 77, 128, 139, 144, 159, 247  
*Карась-идеалист* (М. Салтыков-Щедрин) 242—243  
*Кармен* (Ж. Бизе) 44  
*Каштанка* (А. Чехов) 176  
*К вельможе* (А. Пушкин) 132, 305  
*Княгиня* (А. Чехов) 83  
*Князь Игорь* (А. Бородин) 55  
*Коверство и любовь* (Ф. Шиллер) 207  
*Когда это кончится?* (М. Лихачёв) 116  
*Колодезь святой Клары* (А. Франс) 203  
*Коломба* (П. Мериме) 237, 323  
*Кому на Руси жить хорошо* (Н. Некрасов), 194  
*Конец — делу венец* (В. Шекспир) 204  
*Коновалов* (М. Горький) 323  
*Король Лир* (В. Шекспир) 16, 87  
*Кочегар* (Н. Ярошенко) 31  
*Красная лилия* (А. Франс) 113  
*Красное и черное* (Стендаль) 136  
*Крестный ход в Курской губернии* (И. Репин) 257  
*Крестьянин в беде* (И. Крылов) 215  
*Крестьянские дети* (Н. Некрасов) 82  
*Кто виноват?* (А. Герцен) 159, 218  
*Кузина Бетта* (О. Бальзак) 65, 147, 154  
*Купец* (И. Крылов) 215

*Лаокоон* (Агесандр, Афнидор, Полидор) 18, 277, 282  
*Лебединое озеро* (П. Чайковский) 32  
*Лебедь, Щука и Рак* (И. Крылов) 123, 241  
*Ледоход* (М. Горький) 176  
*Лес* (А. Островский) 68  
*Лжец* (И. Крылов) 215  
*Лилия в долине* (О. Бальзак) 135  
*Лукреция* (В. Шекспир) 274  
*Лягушка и Вол* (И. Крылов) 215

*Макбет* (В. Шекспир) 56, 87, 100, 276  
*Мальчики* (А. Чехов) 318  
*Мария Стюарт* (Ф. Шиллер) 276  
*Марсельеза* (Ф. Рюд) 38  
*Март* (И. Левитан) 286  
*Мартышка и Очки* (И. Крылов) 215  
*Маскарад* (М. Лермонтов) 254  
*Маттео Фальконе* (П. Мериме) 78  
*Мать* (М. Горький) 194, 207  
*Медведь* (А. Чехов) 43  
*Медный всадник* (А. Пушкин) 39, 51, 84, 237, 289, 315  
*Мелочи жизни* (М. Салтыков-Щедрин) 154  
*Меншиков в Березове* (В. Суриков) 151, 258  
*Мера за меру* (В. Шекспир) 59  
*Мертвые души* (Н. Гоголь) 16, 19, 20, 21, 24, 27, 34, 39, 51, 73, 75, 82, 96—97, 99, 102, 117—118, 136, 159, 165, 181—182, 196, 217—218, 223, 233, 238, 239, 240—242, 254, 261—262, 274, 289, 293, 309  
*Месяц в деревне* (И. Тургенев) 41, 45  
*Метаморфозы* (Л. Анулей) 307  
*Мечты и звуки* (Н. Некрасов) 292  
*Мещане* (М. Горький) 56, 67, 272, 273, 284, 300  
*Милый друг* (Г. Мопссан) 142  
*Монна Лиза* (Леонардо да Винчи) 105  
*Моцарт и Сальери* (А. Пушкин) 307, 314  
*Мститель* (А. Чехов) 46  
*Муму* (И. Тургенев) 78  
*Мышь и Крыса* (И. Крылов) 215

*На бульваре* (В. Маковский) 273  
*На всякого мудреца довольно простоты* (А. Островский) 102  
*Над вечным покоем* (И. Левитан) 18  
*На дне* (М. Горький) 87, 219, 264, 276  
*Накануне* (И. Тургенев) 143  
*Не было ни гроша, да вдруг алтын* (А. Островский) 219  
*Неведомый шедевр* (О. Бальзак) 150  
*Не в свои сани не садись* (А. Островский) 142  
*Не дай мне бог сойти с ума...* (А. Пушкин) 240  
*Недвижный страж дремал на царственном пороге...* (А. Пушкин) 308  
*Недоросль* (Д. Фонвизин) 182, 308  
*Не ждали* (И. Репин) 18, 257  
*Необыкновенный* (А. Чехов) 219  
*Нерок* (А. Рубинштейн) 101  
*Не страшное* (В. Короленко) 114  
*Неутешное горе* (И. Крамской) 278  
*Новь* (И. Тургенев) 185  
*Нора* (Г. Ибсен) 92  
*Нос* (Н. Гоголь) 164, 184, 237—238  
*Ночь. 1941 год* (Г. Ивский) 277

*Облаком* (И. Гонимов) 17, 52, 63, 80, 129

Обоз (И. Крылов) 24  
Обрыв (И. Гончаров) 106, 183, 197  
Овод (Э. Л. Войнич) 311  
Огни рампы (Ч. Чаплин) 67  
Одиссея (Гомер) 253  
Октябрьская идиллия (М. Добужинский) 279  
Опять двойка (Ф. Решетников) 258  
Орлеанская дева (Ф. Шиллер) 178  
Осень (А. Пушкин) 287, 303  
Отверженные (В. Гюго) 198  
Отелло (В. Шекспир) 60  
Отец (А. Чехов) 46  
О том, как некоторые втирают очки... (В. Маяковский) 238  
Отрочество (Л. Толстой) 94  
Отцы и дети (И. Тургенев) 17, 30, 97, 288  
Очерки Боза. Картинки с натуры (Ч. Диккенс) 268

Палата № 6 (А. Чехов) 290  
Памяти великого художника (С. Рахманинов, П. Чайковский) 138  
Паяцы (Р. Леонковалло) 69  
Первая любовь (И. Тургенев) 45  
Переход Суворова через Альпы (В. Суриков) 278  
Песнь о Роланде 99  
Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца  
Калашникова (М. Лермонтов) 261  
Петр I (В. Серов) 105  
Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе (Н. Ге) 272  
Петух и Жемчужное зерно (И. Крылов) 215  
Пигмалион (Б. Шоу) 202  
Пиковая дама (А. Пушкин) 309  
Пиковая дама (П. Чайковский) 16, 44, 88, 286  
Пир во время чумы (А. Пушкин) 282  
Плоды просвещения (Л. Толстой) 79, 149, 176, 265—266  
К П. Победоносцев (И. Репин) 151  
Повести покойного Ивана Петровича Белкина (А. Пушкин) 129  
Повесть о Горе-Злочастии 214  
Повесть о директоре МТС и главном агрономе (Г. Николаева) 115  
Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем (Н. Го-  
голь) 73, 77, 117  
Поднятая целина (М. Шолохов) 16, 21, 32, 45, 167, 265  
Поле Бородины (М. Лермонтов) 94  
Полководец (А. Пушкин) 302  
Полтава (А. Пушкин) 15, 309  
Помпадур и помпадурши (М. Салтыков-Щедрин) 250  
Попрыгунья (А. Чехов) 149  
Портрет М. Н. Ермоловой (В. Серов) 278  
Портрет папы Иннокентия X (Д. С. Веласкес) 125  
После атаки. Перевозочный пункт под Плевной (В. Верещагин) 278  
Последние (М. Горький) 285  
Последние дни (М. Булгаков) 285  
Последняя жертва (А. Островский) 192—193

Пошехонская старина (М. Салтыков-Щедрин) 137  
Преступление и наказание (Ф. Достоевский) 28, 78  
Привал арестантов (В. Якоби) 276  
Прогулка арестантов (В. Ван Гог) 278  
Прозаседавшиеся (В. Маяковский) 243  
Прославленный Василий Теркин твой... (С. Маршак) 221  
Протоиерей (И. Репин) 139  
Прощай, немытая Россия... (М. Лермонтов) 298  
Пруд и Река (И. Крылов) 215  
Пустынный и Медведь (И. Крылов) 215  
Путешествие из Петербурга в Москву (А. Радищев) 292  
Пятая симфония (Л. Бетховен) 38  
Пять апельсиновых зернышек (А. Конан Дойль) 269  
Пьер и Жан (Г. Мопассан) 156, 157, 211, 299

Разбойники (Ф. Шиллер) 135  
Разборчивая невеста (П. Федотов) 253  
Разгром (А. Фадеев) 31  
Раздел (И. Крылов) 215  
Размышления у парадного подъезда (Н. Некрасов) 267  
Рассказ неизвестного человека (А. Чехов) 324  
Ревизор (Н. Гоголь) 44, 170, 196, 217, 220, 238, 239, 241, 250—251, 261—262, 268,  
297, 319—320  
Река играет (В. Короленко) 52  
Рим в 11 часов (Д. де Сантис, Ч. Дзаваттини) 259  
Ричард III (В. Шекспир) 43, 61, 204  
Ромео и Джульетта (В. Шекспир) 22, 33  
Рудин (И. Тургенев) 197, 283  
Русалка (А. Пушкин) 271  
Руслан и Людмила (М. Глинка) 286  
Русские женщины (Н. Некрасов) 171

Садко (А. К. Толстой) 181  
Садко (Н. Римский-Корсаков) 260  
Сад Эпикура (А. Франс) 288  
Свадьба (А. Чехов) 238  
Сватовство майора (П. Федотов) 256  
Свежий кавалер (П. Федотов) 253, 275  
Свинья под дубом (И. Крылов) 215  
Свои люди — сочтемся (А. Островский) 43, 52, 140  
Севильский цирюльник (П. Бомарше) 64, 316, 317  
Сельская учительница (М. Салтыков-Щедрин) 78  
Семейная хроника (С. Аксаков) 129  
Сница (И. Крылов) 215  
Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии (Н. Римский-Корсаков) 50  
Сказка о золотом петушке (А. Пушкин) 282, 302  
Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях (А. Пушкин) 43  
Сказка о рыбаке и рыбке (А. Пушкин) 302  
Скверный анекдот (Ф. Достоевский) 238  
Скупой (И. Крылов) 215  
Скупой (Ж. Б. Мольер) 220

Скупой и Курица (И. Крылов) 215  
Скупой рыцарь (А. Пушкин) 95, 218, 220, 283  
Скучная история (А. Чехов) 137  
Слово о полку Игореве 31, 174, 312, 315, 321  
Смерть Ивана Ильича (Л. Толстой) 80, 263  
Смерть Пазухина (М. Салтыков-Щедрин) 214  
Смерть чиновника (А. Чехов) 238  
Снегурочка (А. Островский) 313  
Собачья дружба (И. Крылов) 215  
Современники (Н. Некрасов) 45  
Сонет 66 (В. Шекспир) 86—87, 134  
Сон Макара (В. Короленко) 202  
Спать хочется (А. Чехов) 242  
Станционный смотритель (А. Пушкин) 129  
Старосветские помещики (Н. Гоголь) 28, 43, 51, 127, 164, 200, 273  
Старые и новые (М. Каутская) 206  
Степь (А. Чехов) 28, 284  
Стефан из Грилленгофа (М. Каутская) 81  
Страдания молодого Вертера (И. Гете) 117  
Стрекоза и Муравей (И. Крылов) 215  
Судьба человека (М. Шолохов) 131, 315

*Тайная вечеря* (Леонардо да Винчи) 256  
Тарас Бульба (Н. Гоголь) 51, 104, 323  
Театральный разъезд после представления новой комедии (Н. Гоголь) 195, 245  
Тихий Дон (М. Шолохов) 21, 32, 52, 85, 88, 118, 122, 143, 167, 171—173, 212, 225, 256, 264—265, 282, 304  
Три года (А. Чехов) 211  
Три мушкетера (А. Дюма) 316  
Три сестры (А. Чехов) 269, 280  
Три смерти (Л. Толстой) 264

Уездный лекарь (И. Тургенев) 130  
Укрощение строптивой (В. Шекспир) 249  
Униженные и оскорбленные (Ф. Достоевский) 88, 135  
*Устный счет* (Н. Богданов-Бельский) 258  
Утопленник (А. Пушкин) 305  
Утро (Н. Некрасов) 256  
*Утро стрелецкой казни* (В. Суриков) 84, 88

Фауст (И. Гете) 295  
Франц фон Зиккинген (Ф. Лассаль) 59, 209, 322

Хамелеон (А. Чехов) 46, 238  
*Хованщина* (М. Мусоргский) 71  
Хроника царствования Карла IX (П. Мериме) 239  
Художники (В. Гаршин) 88—89

*Царская невеста* (Н. Римский-Корсаков) 286  
Царь Федор Иоаннович (А. К. Толстой) 192  
Царь Эдип (Софокл) 276

Чайка (А. Чехов) 15, 18, 36—37, 67, 200, 275  
*Чапаев* (Васильевы, Г. Н. и С. Д.) 54  
Челкаш (М. Горький) 85  
Человек в футляре (А. Чехов) 247  
Человеческая комедия (О. Бальзак) 287  
Черные хлеба (А. Франс) 203  
Черный монах (А. Чехов) 137  
Что делать? (Н. Чернышевский) 21, 133, 190  
Чудная (В. Короленко) 116, 130

*Шагреневая кожа* (О. Бальзак) 135  
*Шестая симфония* (П. Чайковский) 31  
Шинель (Н. Гоголь) 82, 218, 293

Щука и Кот (И. Крылов) 24

Эвелина де Вальероль (Н. Кукольник) 28

Юность (Л. Толстой) 94  
*Юдифь* (А. Серов) 291

*Явление Мессии народу* (А. Иванов) 167  
Ярмарка тщеславия (У. Теккерей) 80

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ

- Акакий Акакиевич (Н. Гоголь. Шинель) 81  
 Аксинья (М. Шолохов. Тихий Дон) 174, 212, 256  
 Аммос Федорович Липкин-Тяпкин, судья (Н. Гоголь. Ревизор) 261  
 Анна (М. Горький. На дне) 87, 264, 276  
 Анна Андреевна (Н. Гоголь. Ревизор) 251, 261  
 Анучкин (Н. Гоголь. Женитьба) 262  
 Арбенин (М. Лермонтов. Маскарад) 254, 296  
 Аркадина (А. Чехов. Чайка) 290  
 Артамонов Илья } (М. Горький. Дело Артамоновых) 189, 190, 213, 221,  
 Артамонов Петр } 213, 223  
 Артемий Филиппович Земляника (Н. Гоголь. Ревизор) 220, 261, 318  
 Архип (А. Пушкин. Дубровский) 221  
 Астров (А. Чехов. Дядя Ваня) 273  
 Афанасий Иванович (Н. Гоголь. Старосветские помещики) 43, 51, 127, 200, 216,  
 231, 273  
 Ахилл (Гомер. Илиада) 47, 248—249, 253, 274, 281  
 Базаров Евгений (И. Тургенев. Отцы и дети) 17, 87, 234  
 Барон (А. Пушкин. Скупой рыцарь) 175, 218, 283  
 Барыня (И. Тургенев. Муму) 78, 321  
 Белikov (А. Чехов. Человек в футляре) 233, 235, 247  
 Белкин (А. Пушкин. Повести покойного Ивана Петровича Белкина) 129  
 Берг (Л. Толстой. Война и мир) 106, 159, 161  
 Бессеменов Петр } 56, 272, 275, 284  
 Бессеменова Татьяна } (М. Горький. Мещане) 27, 284, 300  
 Бобчинский (Н. Гоголь. Ревизор) 215, 262  
 Болконская, княгиня } 222  
 Болконская Марья } (Л. Толстой. Война и мир) 81, 189, 263  
 Болконский Андрей } 148, 170, 194, 235, 247, 263,  
 282, 300  
 Болконский Никулушка (Л. Толстой. Война и мир) 263  
 Большов (А. Островский. Свои люди — сочтемся) 141  
 Бопре (А. Пушкин. Капитанская дочка) 159, 161  
 Борис (А. Островский. Гроза) 43  
 Борис Годунов (А. Пушкин. Борис Годунов) 44, 55, 112, 231  
 Борис Друбецкой (Л. Толстой. Война и мир) 32, 106

- Бородкин (А. Островский. Не в свои сани не садись) 142  
 Бубнов (М. Горький. На дне) 264  
 Булычев (М. Горький. Егор Булычев и другие) 62, 201  
 Быков (Ф. Достоевский. Бедные люди) 284  
 Бэла (М. Лермонтов. Герой нашего времени) 61, 130, 199, 274  
 Варламов (А. Чехов. Стень) 284  
 Варька (А. Чехов. Спать хочется) 242, 243  
 Василиса Егоровна (А. Пушкин. Капитанская дочка) 77, 246  
 Васса (М. Горький. Васса Железнова) 62, 314  
 Вера (М. Лермонтов. Герой нашего времени) 199  
 Вера Павловна (Н. Чернышевский. Что делать?) 110, 133, 190—191  
 Верховенский Степан Трофимович (Ф. Достоевский. Бесы) 160—161, 301  
 Вихорев (А. Островский. Не в свои сани не садись) 142  
 Власов Павел } (М. Горький. Мать) 61, 194  
 Власова Пелагея Нилловна } 61, 194  
 Волконская, княгиня (Н. Некрасов. Русские женщины) 171  
 Волохов (И. Гончаров. Обрыв) 110, 197  
 Волчанинова Лида (А. Чехов. Дом с мезонином) 186—187, 198  
 Вронский (Л. Толстой. Анна Каренина) 169, 191, 222, 252  
 Всеволод (Слово о полку Игореве) 319  
 Гаврила Андрееч (И. Тургенев. Муму) 78  
 Гаврилов (В. Короленко. Чудная) 130  
 Гаев (А. Чехов. Вишневый сад) 80  
 Гамлет (В. Шекспир. Гамлет) 85, 134, 174, 231—232, 249, 295, 303, 316  
 Гаранжа (М. Шолохов. Тихий Дон) 225  
 Гарпагон (Ж. Б. Мольер. Скупой) 185, 229, 231, 232  
 Гектор (Гомер. Илиада) 47, 253  
 Герасим (И. Тургенев. Муму) 323  
 Герцог (А. Пушкин. Скупой рыцарь) 95  
 Глебовна (Слово о полку Игореве) 319  
 Глумов (А. Островский. На всякого мудреца довольно простоты) 235  
 Головлев Порфирий, «Иудушка» (М. Салтыков-Щедрин. Господа Головлевы) 51,  
 219, 232, 235  
 Городничий (Н. Гоголь. Ревизор) 215, 220, 239, 250—251, 261, 320  
 Григорьев Денис (А. Чехов. Злоумышленник) 83  
 Гринев Петр Андреевич (А. Пушкин. Капитанская дочка) 128, 139, 144, 161, 246  
 Гришака (М. Шолохов. Тихий Дон) 256  
 Грушницкий (М. Лермонтов. Герой нашего времени) 23, 199, 237  
 Гурмыжская (А. Островский. Лес) 273  
 Давыдов (М. Шолохов. Поднятая целина) 16, 21, 61, 265  
 Дама приятная во всех отношениях } (Н. Гоголь. Мертвые души) 262  
 Дамы города N } 159, 161  
 Дедушкин Макар (Ф. Достоевский. Бедные люди) 88, 136, 284, 301  
 Держиморда (Н. Гоголь. Ревизор) 215  
 Дефорж (А. Пушкин. Дубровский) 19, 23  
 Джульетта (В. Шекспир. Ромео и Джульетта) 23, 316  
 Дмитрий Самозванец (А. Сумароков. Дмитрий Самозванец) 57—58  
 Дномед (Гомер. Илиада) 249, 253

Доброецелова Варвара (Ф. Достоевский. Бедные люди) 284, 301  
 Добчинский (Н. Гоголь. Ревизор) 215, 262  
 Долохов (Л. Толстой. Война и мир) 237  
 Дон Гуан (А. Пушкин. Каменный гость) 43, 56, 175, 304  
 Дон Карлос (А. Пушкин. Каменный гость) 271  
 Дон Кихот (М. Сервантес. Дон Кихот) 226, 234  
 Дола Анна (А. Пушкин. Каменный гость) 43, 56  
 Дрон (Л. Толстой. Война и мир) 187  
 Дубровский Владимир (А. Пушкин. Дубровский) 23  
 Дульчин (А. Островский. Последняя жертва) 192  
 Дункан (В. Шекспир. Макбет) 276  
 Дюруа (Г. Мопассан. Милый друг) 142

Евгений (А. Пушкин. Медный всадник) 51, 84, 237—238, 240  
 Елена (Гомер. Илиада. Одиссея) 253, 282  
 Еланчины (Ф. Достоевский. Идиот) 283

Жевакин (Н. Гоголь. Женитьба) 262  
 Жюли (Л. Толстой. Война и мир) 81

Загорецкий (А. Грибоедов. Горе от ума) 232  
 Заредкий (А. Пушкин. Евгений Онегин) 216, 231  
 Захар (И. Гончаров. Обломов) 17, 223  
 Захар Бардин (М. Горький. Враги) 280  
 Зинаида (И. Тургенев. Первая любовь) 45  
 Зинаида Савишна «Зюсюшка» (А. Чехов. Иванов) 62  
 Зосима (Ф. Достоевский. Братья Карамазовы) 136

Иван Дмитрич (А. Чехов. Выигрышный билет) 250  
 Иван Иванович (Н. Гоголь. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем) 73, 77, 91, 164, 216, 231, 322  
 Иван Ильич (Л. Толстой. Смерть Ивана Ильича) 263  
 Иван Кузьмич (А. Пушкин. Капитанская дочка) 77  
 Иван Никифорович (Н. Гоголь. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем) 73, 164, 216, 231, 322  
 Иванов (А. Чехов. Иванов) 62  
 Игорь (Слово о полку Игореве) 31, 312, 315

Кабаниха (А. Островский. Гроза) 179  
 Кабанов (А. Островский. Гроза) 52, 272  
 Калибан (В. Шекспир. Буря) 316

Карамазов Алеша 50—51, 191—192  
 Карамазов Митя } (Ф. Достоевский. Братья Карамазовы) 89  
 Карамазов Федор Павлович } 213, 222

Каренин Алексей Александрович (Л. Толстой. Анна Каренина) 52, 56, 92, 144, 213, 222, 251—252, 306—307  
 Каренина Анна (Л. Толстой. Анна Каренина) 58, 117—118, 144, 168, 171, 213, 222, 224—225, 251—252

Катерина (А. Островский. Гроза) 31, 43, 52, 61, 179, 218, 272  
 Кирсанов (Н. Чернышевский. Что делать?) 133, 190  
 Кити (Л. Толстой. Анна Каренина) 169, 317  
 Клавдий (В. Шекспир. Гамлет) 232, 249, 316  
 Клец (М. Горький. На дне) 214, 264  
 Клим (М. Горький. Жизнь Клима Самгина) 80, 131  
 Ковалев (Н. Гоголь. Нос) 237  
 Корделия (В. Шекспир. Король Лир) 16, 316  
 Коробочка (Н. Гоголь. Мертвые души) 181, 216, 234, 262, 293  
 Коробочка (М. Салтыков-Щедрин. В среде умеренности и аккуратности) 270  
 Корчагин П. (Н. Островский. Как закалялась сталь) 52, 61, 133, 194, 311  
 Костанжогло (Н. Гоголь. Мертвые души) 61, 90, 110, 118, 181—182, 187, 191, 195  
 Кочкарев (Н. Гоголь. Женитьба) 56, 262  
 Кругосветлов (Л. Толстой. Плоды просвещения) 79, 149  
 Крутицкий (А. Островский. На всякого мудреца довольно простоты) 102  
 Крутицкий (А. Островский. Не было ни гроша, да вдруг алтын) 219  
 Круциферский (А. Герцен. Кто виноват?) 218  
 Кручинина (А. Островский. Без вины виноватые) 277  
 Кузьма Петрович (А. Грибоедов. Горе от ума) 279  
 Купавина (А. Островский. Волки и овцы) 178  
 Курагин Анатолий } (Л. Толстой. Война и мир) 106, 202  
 Курагин Василий } 106, 222

Лаврецкая } (И. Тургенев. Дворянское гнездо) 106, 300  
 Лаврецкий } 317, 318  
 Ларина Ольга } (А. Пушкин. Евгений Онегин) 212, 215, 222, 301  
 Ларина Татьяна } 61, 74, 215, 222, 283, 301, 318, 319  
 Ласова (А. Грибоедов. Горе от ума) 279  
 Лаура (А. Пушкин. Каменный гость) 304  
 Левин (Л. Толстой. Анна Каренина) 72, 169, 241, 317  
 Левинсон (А. Фадеев. Разгром) 31, 61  
 Леди Анна (В. Шекспир. Ричард III) 43, 61, 204  
 Леди Макбет (В. Шекспир. Макбет) 56, 316  
 Лемм (И. Тургенев. Дворянское гнездо) 317, 318  
 Ленский (А. Пушкин. Евгений Онегин) 27, 73, 102, 117, 173, 212, 216, 222, 231, 237, 271, 301, 313  
 Лиза (А. Грибоедов. Горе от ума) 309  
 Липочка (А. Островский. Свои люди — сочтемся) 43  
 Лир (В. Шекспир. Король Лир) 85, 119, 226—227  
 Лихачёв (М. Шолохов. Тихий Дон) 171  
 Лопухин (А. Чехов. Вишневый сад) 67, 178  
 Лопухов (Н. Чернышевский. Что делать?) 133, 190  
 Лука (М. Горький. На дне) 87, 264  
 Лушка (М. Шолохов. Поднятая целина) 45  
 Львов (А. Чехов. Иванов) 62, 198  
 Льевен (Г. Флобер. Госпожа Бовари) 79  
 Любовь Гордеевна (А. Островский. Бедность не порок) 205, 270

Майданников (М. Шолохов. Поднятая целина) 265  
 Макар (В. Короленко. Сон Макара) 202—203  
 Макар (М. Шолохов. Поднятая целина) 45

Макбет (В. Шекспир. Макбет) 56, 100—101, 174, 316  
 Максим Максимыч (М. Лермонтов. Герой нашего времени) 23, 76—77, 91, 127, 130, 199—200, 216, 231  
 Максим Петрович (А. Грибоедов. Горе от ума) 95, 279  
 Манилов (Н. Гоголь. Мертвые души) 73, 117, 212, 235, 262, 271  
 Марьяна (А. Пушкин. Борис Годунов) 44  
 Мармеладов (Ф. Достоевский. Преступление и наказание) 78  
 Марья Ивановна (А. Пушкин. Капитанская дочка) 51, 77  
 Маслова Катюша (Л. Толстой. Воскресение) 22, 213, 275  
 Маша (А. Чехов. Три сестры) 269  
 Мелехов Григорий } 21, 52, 84, 142—143,  
 } 171, 212, 225, 267 304  
 Мелехов Петр } (М. Шолохов. Тихий Дон) 84—85  
 Мелехова Дарья } 84  
 Мелехова, мать, Ильинична } 88  
 Милон (Д. Фонвизин. Недоросль) 181  
 Митя (А. Островский. Бедность не порок) 205, 270  
 Молчалин (А. Грибоедов. Горе от ума) 53, 214, 215, 231—232, 235—237, 279, 297, 309  
 Молчалин (М. Салтыков-Щедрин. В среде умеренности и аккуратности) 270  
 Морозова (В. Короленко. Чудная) 130  
 Моцарт (А. Пушкин. Моцарт и Сальери) 60, 307  
 Муразов (Н. Гоголь. Мертвые души) 90, 110, 118, 181—182, 187, 191, 195  
 Муромский (А. Сухово-Кобылин. Дело) 214, 241—242  
 Мышкин (Ф. Достоевский. Идиот) 16, 191, 283

Настасья Филипповна (Ф. Достоевский. Идиот) 191, 283  
 Наталья (М. Шолохов. Тихий Дон) 52, 256  
 Наташа (А. Чехов. Три сестры) 280  
 Негров (А. Герцен. Кто виноват?) 160—161, 218  
 Несчастливцев (А. Островский. Лес) 68, 273  
 Нехаева (М. Горький. Жизнь Клима Самгина) 81  
 Нехлюдов (Л. Толстой. Воскресение) 22, 72, 98, 188—189, 275  
 Никола Нерли (А. Франс. Колодезь святой Клары. Черные хлеба) 203  
 Нил (М. Горький. Мещане) 62, 67, 273, 284  
 Ноздрев (Н. Гоголь. Мертвые души) 212, 216, 222, 234, 262  
 Нулин (А. Пушкин. Граф Нулин) 320

Обломов (И. Гончаров. Обломов) 17, 50, 52, 56, 62—63, 79, 129, 181, 184, 212, 217, 223, 233  
 Облонская Долли } 169, 306  
 Облонский Степан Аркадьевич, Стива } (Л. Толстой. Анна Каренина) 159, 161,  
 } 200, 213,  
 } 306

Овлур (Слово о полку Игореве) 312  
 Оленька (А. Чехов. Душечка) 46  
 Ольга (И. Гончаров. Обломов) 50, 80  
 Олегин (А. Пушкин. Евгений Онегин) 37, 73—75, 102, 128, 140, 173, 216, 221—222, 231, 233—234, 237, 283, 313, 319  
 Опский Фома (Ф. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели) 220  
 Осип (Н. Гоголь. Ревизор) 320

Остап (Н. Гоголь. Тарас Бульба) 51  
 Осгровнов (М. Шолохов. Поднятая целина) 21  
 Отелло (В. Шекспир. Отелло) 53, 60, 61, 71, 85, 119, 174, 215, 232, 296, 303  
 Офелия (В. Шекспир. Гамлет) 215  
 Очумелов (А. Чехов. Хамелеон) 46

Палашка (А. Пушкин. Капитанская дочка) 159, 161  
 Парис (Гомер. Илиада) 253  
 Пекарский (А. Черков. Рассказ неизвестного человека) 324  
 Перчихин (М. Горький. Мещане) 284  
 Петр (А. Пушкин. Медный Всадник) 84, 312  
 Петр (А. Пушкин. Полтава) 311, 312  
 Петрищев (Л. Толстой. Плоды просвещения) 170  
 Петрушка (Н. Гоголь. Мертвые души) 222  
 Печорин (М. Лермонтов. Герой нашего времени) 23, 130, 133, 134, 146, 199, 221, 234, 236—237, 274  
 Пинев (А. Пушкин. Борис Годунов) 92—93  
 Пляшкин (Н. Гоголь. Мертвые души) 51, 117, 219, 234, 235, 262, 293  
 Победоносиков (В. Маяковский. Бани) 245  
 Подковырник-Клещ (М. Салтыков-Щедрин. В среде умеренности и аккуратности) 270  
 Подколесин (Н. Гоголь. Женидьба) 44, 56, 241—243, 263  
 Подхалюзин (А. Островский. Свои люди — сочтемся) 43, 51, 183  
 Полицеймейстер (Н. Гоголь. Мертвые души) 223  
 Половцев (М. Шолохов. Поднятая целина) 21  
 Поля (М. Горький. Мещане) 27, 284, 300  
 Правдин (Д. Фонвизин. Недоросль) 90, 110, 181—182  
 Пришибеев (А. Чехов. Унтер Пришибеев) 223, 235, 273  
 Простаков Митрофан } (Д. Фонвизин. Недоросль) 181, 233  
 Простакова } 181—182, 308  
 Протасов (М. Горький. Дети солнца) 62, 202  
 Протопопов (А. Чехов. Три сестры) 280  
 Прохор (М. Шолохов. Тихий Дон) 105—106  
 Пульхерия Ивановна (Н. Гоголь. Старосветские помещики) 43, 51, 127, 200  
 Пьер Безухов (Л. Толстой. Война и мир) 142, 194, 235, 237, 264

Размётнов (М. Шолохов. Поднятая целина) 265  
 Райский (И. Гончаров. Обрыв) 183  
 Раневская (А. Чехов. Вишневый сад) 67  
 Раскольников (Ф. Достоевский. Преступление и наказание) 78, 141  
 Рахметов (Н. Чернышевский. Что делать?) 133, 190, 193  
 Репетилов (А. Грибоедов. Горе от ума) 53, 215, 232, 235, 273, 279  
 Ричард III (В. Шекспир. Ричард III) 43, 61, 174, 204, 316  
 Рогожин (Ф. Достоевский. Идиот) 191, 283  
 Ромео (В. Шекспир. Ромео и Джульетта) 174, 316  
 Ростов Николай } 72, 170  
 Ростов Петя } (Л. Толстой. Война и мир) 32, 106, 170, 194  
 Ростова, мать } 100, 247, 263  
 Ростова Наташа } 61, 142, 170, 194, 202, 235, 247,  
 } 263—264, 282, 300



Рудин (И. Тургенев. Рудин) 198, 221—222, 283  
 Рябинин (В. Гаршин. Художники) 88

**Савельич** (А. Пушкин. Капитанская дочка) 159, 161  
**Сальери** (А. Пушкин. Моцарт и Сальери) 60, 175, 307, 317  
**Самозванец** (А. Пушкин. Борис Годунов) 44, 281  
**Санчо Панса** (М. Сервантес. Дон Кихот) 226  
**Сатин** (М. Горький. На дне) 98, 179  
**Святослав** (Слово о полку Игореве) 174  
**Сергей Платонович** (М. Шолохов. Тихий Дон) 256  
**Серебряков** (А. Чехов. Дядя Ваня) 273, 325  
**Скалозуб** (А. Грибоедов. Горе от ума) 96, 214, 215, 235, 279  
**Скотинин Тарас** (Д. Фонвизин. Недоросль) 181—182  
**Смердяков** (Ф. Достоевский. Братья Карамазовы) 213, 222  
**Смурый** (М. Горький. В людях) 323  
**Собакевич** (Н. Гоголь. Мертвые души) 97, 117, 159, 161, 181, 212, 222, 232—234, 262, 293  
**Соколов Андрей** (М. Шолохов. Судьба человека) 131  
**Соломин** (И. Тургенев. Новь) 187, 191  
**Соня** (Л. Толстой. Война и мир) 202, 247, 263, 300  
**Софья** (Д. Фонвизин. Недоросль) 181  
**Стародум** (Д. Фонвизин. Недоросль) 90, 110, 132, 181—182, 308  
**Степан** (М. Шолохов. Тихий Дон) 173—174, 256  
**Счастливец** (А. Островский. Лес) 273  
**Танся** (М. Горький. Достигаев и другие) 52, 56  
**Тарантьев** (И. Гончаров. Обломов) 52  
**Тарас Бульба** (Н. Гоголь. Тарас Бульба) 323  
**Тартюф** (Ж. Б. Мольер. Тартюф) 59, 99, 185, 220, 230, 231, 235  
**Татьяна** (И. Тургенев. Муму) 77—78  
**Тентетников** (Н. Гоголь. Мертвые души) 217  
**Теркин** (А. Твардовский. Василий Теркин) 163, 204—205, 221, 321, 322  
**Тетерев** (М. Горький. Мещане) 56, 284  
**Тойон** (В. Короленко. Сон Макара) 202—203  
**Томилиן Иван** (М. Шолохов. Тихий Дон) 304  
**Торцов Гордей** } (А. Островский. Бедность не порок) 205, 271  
**Торцов Любим** } 202, 205  
**Треплев** (А. Чехов. Чайка) 200—201  
**Тригорин** (А. Чехов. Чайка) 15  
**Троекуров** (А. Пушкин. Дубровский) 23, 24, 51  
**Трубедкая, княгиня** (Н. Некрасов. Русские женщины) 172  
**Тургина Юлия** (А. Островский. Последняя жертва) 192—193  
**Туркина** (А. Чехов. Ионыч) 190  
**Тушин** (И. Гончаров. Обрыв) 184, 187, 191, 194  
**Тюлин** (В. Короленко. Река играет) 52, 56

**Фальстаф** (В. Шекспир. Виндзорские насмешницы) 85, 174, 230, 235  
**Фамусов** } (А. Грибоедов. Горе от ума) 214, 215, 231, 233, 235—237  
**Фамусова Софья** } 235, 237, 273, 279  
**Федор** (А. К. Толстой. Царь Федор Иоаннович) 192

**Федя** (Л. Толстой. Живой труп) 202  
**Фемистоклюс** (Н. Гоголь. Мертвые души) 82  
**Флор Федулыч** (А. Островский. Последняя жертва) 192  
**Флянов** (А. Пушкин. Евгений Онегин) 301  
**Фогель** (Н. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо) 185  
**Фуриачёв** (М. Салтыков-Щедрин. Смерть Пазухина) 214

**Хлестаков** (Н. Гоголь. Ревизор) 44, 217, 232, 235, 239, 251, 297, 320  
**Хлестова** (А. Грибоедов. Горе от ума) 214, 215  
**Хлынов** (А. Островский. Горячее сердце) 233, 275  
**Холмс Шерлок** (А. Конан Дойль. Рассказы о Шерлоке Холмсе) 131, 138, 269  
**Художник N** (А. Чехов. Дом с мезонином) 186—187

**Чапаев** (Д. Фурманов. Чапаев) 61  
**Чацкий** (А. Грибоедов. Горе от ума) 46, 53, 61, 95—96, 133, 216, 231, 233, 279  
**Чебутыкин** (А. Чехов. Три сестры) 269—270, 280  
**Чичиков** (М. Гоголь. Мертвые души) 19, 51, 73, 75, 96, 117, 134, 159, 181—183, 217, 223, 235, 262, 274, 293, 310, 311  
**Чичиков** (М. Салтыков-Щедрин. В среде умеренности и аккуратности) 270

**Швабрин** (А. Пушкин. Капитанская дочка) 51  
**Шейлок** (В. Шекспир. Венецианский купец) 59, 85, 174, 199, 225, 228—229  
**Штольц** (И. Гончаров. Обломов) 50, 61, 90, 110, 118, 181, 183—185, 191

**Яго** (В. Шекспир. Отелло) 61, 85, 316  
**Явчица** (Н. Гоголь. Женитьба) 262

Преди  
 Преди  
 От ав  
 Сюжет  
 От жи  
 Персо  
 нь  
 Автор  
 Пробл  
 Проце  
 Образ  
 Структ  
 Типич  
 Ситуа  
 Творче  
 Чтение  
 Указат  
 Указат  
 Указат

Сдано в набор 26.07.82. Подписано в печать 11.07.83. М. 36743. Формат  
 бум. 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага тип. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая.  
 Усл. печ. л. 22 п. л. +1 п. л. вкл. на мелован. бум. Усл. кр.-отт. 23,13.  
 Уч.-изд. л. 24,95. Тираж 50000 экз. Заказ № 282. Цена 2 р. 40 к.  
 Издательство ЛГУ имени А. А. Жданова.  
 199164, Ленинград, Университетская наб., 7/9

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового  
 Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга»  
 им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете  
 СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

### Замеченные опечатки

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
35	5 снизу	потребле-	потребле-
36	3 сверху	чеховско	чеховской
57	15 снизу	рту	черту
175	21 сверху	ли	Или
183	8 снизу	художественном	В художественном
198	11 сверху	«по жительство»	«положительность»
198	12 сверху	Соп тавление	Сопоставление
232	9 снизу	А В. Луначарский	А. В. Луначарский
327	10—11 снизу	качеств	качество

Зак. 282