

---

РУССКАЯ КЛАССИКА XIX ВЕКА  
В СИСТЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ  
И АМЕРИКАНСКИХ ЛИТЕРАТУР

Мы оглядываемся на путь мирового признания русской литературы.

Значение, признание, влияние — процессы взаимосвязанные, однако не тождественные. Хотя едва ли возможно говорить о мировом значении писателя, остающегося практически неизвестным за пределами своей страны, все же эти процессы очень часто не совпадают. Признание может быть запоздалым, замедленным. «Гений века нашего. . . Да будешь славен на все времена» — так сказал о Шекспире современник и соотечественник, однако общепризнанной эта оценка стала по меньшей мере два века спустя. Сейчас было бы преувеличением говорить, что Пушкин, Лермонтов, Гоголь уже имеют признание, подобное тому, каким во всем мире пользуются Тургенев, Толстой, Достоевский и Чехов, но с мыслью о том, что у России есть писатели мирового масштаба, уезжали из нашей страны многие зарубежные пушкинские, лермонтовские и гоголевские современники.

Иногда мировое признание писателя не отстает — опережает и даже превосходит его отечественную репутацию. Такова, например, судьба Эдгара По, к европейской славе которого американцы до сих пор относятся с известным недоумением. И это недоумение тоже надо оценить, осмыслить как факт литературного развития.

Мировое значение каждой литературы отличается от отечественного именно потому, что писатель попадает в систему других величин. Недостаточно рассматривать всеобщий отклик на любую литературу так, будто эта литература продолжает играть в мире ту же роль, что и у себя в стране, только на гораздо более обширной сцене. Когда писатель выходит на мировую арену, в его творчестве неизбежно оказываются перестроенными некоторые пропорции и переставленными некоторые акценты. Шекспировский культ, воздвигнутый романтиками, прежде всего немцами, сделал Шекспира в известной мере неузнаваемым для самих англичан и, при всей лестности поклонения их национальному гению, вызвал у них некоторое сопротивление в защиту «нашего Шекспира».

Говоря о мировом признании нашей литературы, мы нередко обращаем внимание в первую очередь на узнаваемое и важное для нас, между тем в мировом отклике на свою же литературу мы можем найти и поправки, дополнения к собственным представлениям о наших писателях. Тем же англичанам пришлось в конце концов примириться с особенностями всеобщего отклика на «их» Шекспира, они включили эти особенности в свое понимание шекспировского творчества. Роль пропагандиста нашей литературы за рубежом так замечательно удалась Тургеневу, в частности, потому, что он точно чувствовал аудиторию, которой разъяснял родную

литературу: свои ответы он давал на их вопросы, и никакого насилия над природой отечественной литературы в этом не заключалось, поскольку русская литература действительно содержала отклик на мировые вопросы, а Тургенев хорошо знал, глубоко понимал эти вопросы. Мировая литература ведь не есть только сумма национальных своеобразий, это — целое, основанное на взаимодействии, перекличке, которая не налаживается до тех пор, пока не будет установлен взаимопонятный диалог.

Задача данной статьи заключается в прояснении представлений, сложившихся в мире о нашей литературе, тех наиболее общих, связанных с нашей литературой понятий, которые стали ее общепризнанными приметами и которые как своего рода элементы вошли в мировую литературную систему наряду, скажем, с эпосом (античным или средневековым) или гуманизмом (ренессансным и просветительским), а также с некоторыми более частными категориями поэтики. Если современный западно-европейский писатель отмечает исключительную жизненную полноту изображения в русском романе («У Толстого находишь все», как сказал Морис Дрюон), то обращается зарубежный ценитель нашей литературы именно к такого рода уже столетней давности представлениям, за нашей литературой закрепившимся. Мировое признание национальной литературы запечатлевается, закрепляется в подобных представлениях, они же оказываются в пределах, или на основе, тех же представлений, на языке однажды сложившихся понятий, как в установленных терминах.

«Метод, который сначала кажется столь случайным, невместительным, подчиненным пустякам, выступает как плод утонченно оригинального и тщательно отработанного вкуса, жесткого отбора, безошибочной отделки, достигнутой благодаря контролю, который проводится с такой честностью, какой трудно подобрать что-либо равное, разве что среди самих русских»<sup>1</sup>. Так в статье «Русская точка зрения» (1925) писала Вирджиния Вулф, характеризуя манеру Чехова и соотнося характеристику с уже известным, устоявшимся мнением о его литературных соотечественниках.

Понятие «русские» — неотъемлемый элемент мирового литературно-критического словаря. За пределами нашей страны это слово употребляется в качестве термина — так же, как говорится (в том числе и у нас) «греки», «итальянцы», «французы». И подобно всякому термину, понятие «русские» обладает специфическим смыслом, имеет свои границы; это понятие обрело устойчивость и определенную нормативность. Мы говорим «греки», подразумевая греческих писателей античности; «итальянцы» — это мастера эпохи Возрождения. Такими понятиями обозначается не только национальная принадлежность, но особое явление, однажды сформировавшееся и вошедшее в состав мировой литературы. От последующего развития своей же национальной литературы подобное явление не оторвано. Позднейшего греческого или итальянского писателя, если преобладающая особенность обнаруживается, тоже могут назвать «греком» или «итальянцем» в особом смысле: его творчество, значит, напоминает об исходной норме.

<sup>1</sup> Woolf V. The common reader. L., 1925. P. 225. Ср.: Английские писатели о литературе. М., 1982. С. 231. Об этой итогово-программной статье у нас писали Д. Г. Жантиева, Н. П. Михальская, а также автор данной работы. См. ст.: Необходимая точка зрения // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 301—315.

«Великий век русского романа и, возможно, величайшего романа вообще»<sup>2</sup>, — сказано в новейшей коллективной работе американских славистов и является в свою очередь отражением, утверждением все тех же общепринятых представлений, их отчетливой и как бы итоговой на сегодняшний день формулировкой. Традиционна и расшифровка данной формулы: «Прославленные русские романисты Достоевский, Толстой, Тургенев, а также их менее известные на Западе соотечественники Гончаров, Лесков и Салтыков-Щедрин создают произведения, выдерживающие сравнение с творениями других эпох творческого расцвета: в Афинах в классическую эпоху античности, в Италии времен Ренессанса, в елизаветинской Англии»<sup>3</sup>. В этой формуле нас не должно смущать отсутствие имен Пушкина, Лермонтова, Гоголя: в том же коллективном труде им посвящены многие страницы, не говоря уже о подробной, приложенной к сборнику хронологии развития русского романа более чем за двести лет — от «Непостоянной фортуны» Федора Эмина до «Выбора» Юрия Бондарева. Собственно, книга открывается Пушкиным, имя которого стоит прямо на обложке, но, стремясь дать своим читателям представление о развитии русского романа за двести двадцать лет, авторы выделяют, как получивший мировое признание вклад, подобный шекспировской эпохе (рубеж XVI—XVII вв.), двадцатипятилетний период, в течение которого возникло исключительное явление, обозначаемое понятием «великий русский роман и, возможно, величайший роман вообще»<sup>4</sup>. И действительно, это мы уже неоднократно слышали, например: «Имя Толстого известно в Англии так же, как в России. Он и Чехов пользуются уважением и любовью английских писателей, и возможно, что русские даже не знают, как глубоки эти чувства. Поэты и писатели России — это люди того же масштаба, что и представители нашей шекспировской эпохи, и мы знаем это»<sup>5</sup>. У самых истоков широкого признания русской литературы уже было сказано: «Это золотой век для великой литературы, тот золотой век, который она переживала у всех юных народов — в Азии, в Греции, в средние века»<sup>6</sup>.

Выделив устоявшиеся представления и приняв их за данное, мы должны в то же время разобраться в них, в их смысле, который при сходстве формулировок, конечно, неоднороден, однако исходным и общим является следующее. «Русский роман», «русские романисты», «писатели России» и, наконец, «русские» — этими выражениями в зарубежном литературном мире обозначается явление, аналогичное нашему отечественному «гамлетизму», «байронизму», той ситуации, когда отечественный писатель нашел за рубежом, как говорится, «вторую родину». «Плоть и кровь» — это выражение употребил Тургенев, говоря о степени усвоения

<sup>2</sup> The Russian Novel / Ed. J. Garrard. New Haven, 1983. P. 1.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> См. об этом в кн.: *Мирский Д. П.* Литературно-критические статьи. М., 1978. С. 6—10. В той же книге авторы намечают в соответствии со столь же традиционными для них представлениями более широкое понятие «Век Реализма» («Русского реализма»), охватывающее шестьдесят лет — от первых повестей Достоевского до последних рассказов Чехова.

<sup>5</sup> *Томлинсон Ч.* Отклики за границей // Ясная Поляна / Под ред. И. И. Минца, С. А. Толстой-Есениной. М., 1942. С. 206.

<sup>6</sup> *Вогюэ М.* [Тургенев] // Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1884. С. 68.

Шекспира в России. Мы представляем себе, что это означает: не только многочисленные переводы, постановки, отклики, но и мышление шекспировскими образами, изъяснение с помощью шекспировского словаря в «делах домашних». Тургенев, Толстой и Достоевский, а с начала XX в. Чехов и Горький столь же усваиваются за рубежом, входят в сознание западного читателя, широкого и профессионального, делаются составной частью чужого духовного мира.

«Я начал с Тургенева», — пишет в своей мемуарной книге Хемингуэй<sup>7</sup>. Широко известно это знакомство с нашей литературой одного из влиятельнейших прозаиков XX в. Нам же надо учесть, насколько все Хемингуэем проделанное и здесь описанное типично для литературной обстановки первой трети века. Молодой, начинающий автор бросает дом, родину, сколько-нибудь устойчивое служебное поприще ради того в том числе, чтобы читать Тургенева и Толстого. Популярность Хемингуэя и его автобиографической книги «Праздник, который всегда с тобой» заставила забыть некоторых его предшественников, между тем его старший брат Шервуд Андерсон в «Истории рассказчика» (1934) и «Мемуарах» (1943) описывает тот же процесс «учения и странствий»: бегство, поиски и — чтение наших писателей, в первую очередь именно Тургенева. И выбор авторов, и набор имен, и порядок их при чтении — все предопределено неписаной и, однако же, выполняемой программой.

Программа формировалась влиятельными писательскими группировками, важнейшей из которых являлся так называемый флоберовский кружок — Флобер и его друзья, писатели-собеседники, в том числе, как известно, Тургенев и Генри Джеймс. Этот писательский ареопаг, международный по составу, собирался у самых истоков нашего века ради обсуждения насущных проблем литературы. Там начали обсуждать и писателей России. Собственно, там, при участии выдающегося, так сказать, полномочного представителя нашей литературы и, главное, под его же заметным воздействием, договорились о некоторых ключевых терминах, выработали некоторые опорные понятия для характеристики и оценки «русских». У флоберовского кружка имелись своеобразные филиалы или аналоги (например, редакция «Североамериканского обозрения»), а также отдельные члены-корреспонденты, участники заочные<sup>8</sup>. Если перечислить литераторов, причастных так или иначе к этому объединению, организационно не оформленному, однако духовно спаянному, то получится весьма представительный список имен. Кроме того, писательские беседы не только «протоколировались» в дневниках и переписке, но многие из интимных записей, отражавших атмосферу кружка, тогда же попадали в печать, и, таким образом, мнения, высказанные на Авеню Ош (парижский адрес Флобера в начале 1870-х годов), получали огласку, обретали дополнительное влияние. Наконец, со смертью Флобера и распадом кружка беседы не прекратились, их продолжали прежние собеседники — к ним подсоединялись новые, сложилась традиция таких писательских обсуждений, таких кружков, и когда Хемингуэй в начале 1920-х годов

<sup>7</sup> Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 4. С. 416 («Праздник, который всегда с тобой», гл. «Шекспир и компания»).

<sup>8</sup> См.: Brewster D. East—West passage: A study in literary relations. L., 1954.

приехал в Париж «учиться писать», он готов был, среди прочего, к подобному обмену профессиональными мнениями.

«Я выбрал „Войну и мир“ в переводе Констанс Гарнет и книгу Достоевского „Игрок“ и другие рассказы», — продолжает рассказывать Хемингуэй. Не только этот выбор, но и впечатление от прочитанного было той же программой в принципе предуказано. «Чудесный мир, который дарил тебе русские писатели. Сначала русские, а потом все остальные. Но долгое время только русские»<sup>9</sup> — мы читаем это как признание Хемингуэя, на самом же деле Хемингуэй лишь подтверждает получение впечатления, обещанного по меньшей мере за сто лет до этого (первыми, самому Хемингуэю, конечно, неизвестными, пропагандистами русской литературы на Западе) и уже ставшего стандартным. Хемингуэй высказывается как бы от себя, но в действительности он присоединяется к мнению общепринятому, во всяком случае распространенному. Его признания — итоги длительного процесса.

Основные слова, какими Хемингуэй в данном случае пользуется, являются готовыми формулами. Все это, собственно, тоже терминология. И «мир», и даже «только» — определения, устоявшиеся по мере того, как судили о наших писателях такие западные литературные авторитеты, как Мериме и Вогюэ или Генри Джеймс и Джордж Мур. Если бы страницы «Пристрастных портретов» (1887) Генри Джеймса<sup>10</sup> или «Признаний» (1919) Джорджа Мура стояли бы перед нашим умственным взором с той же отчетливостью, как страницы книг Хемингуэя, мы бы почувствовали традиционность следующего утверждения: «У Достоевского есть вещи, которым веришь и которым не веришь, но есть и такие правдивые, что, читая их, чувствуешь, как меняешься сам, — слабость и безумие, порок и святость, одержимость азарта становились реальностью, как становились реальностью пейзажи и дороги Тургенева и передвижение войск, театр военных действий, офицеры, солдаты и сражения у Толстого»<sup>11</sup>.

В суждениях Хемингуэя о наших писателях нам сейчас важно выделить общепринятое, традиционное — вот почему мы это подчеркиваем, а не для того, разумеется, чтобы принизить значение и силу хемингуэевских признаний. В этих признаниях есть и кое-что индивидуальное; наконец, они замечательно выражены, они поистине отлиты в словесные формулы, и там, где у Джорджа Мура мы находим пространные изъяснения, Хемингуэй отчеканивает афоризм. Правда, и в этом проявляется не только индивидуальный талант, но и обобщающая работа времени,

---

<sup>9</sup> Хемингуэй Э. Собр. соч. Т. 4. С. 472.

<sup>10</sup> Из которых лишь недавно мы узнали очерк о Тургеневе. См. этот очерк в прил. к изд.: Джеймс Г. Женский портрет. М., 1981. Впервые на русском языке очерк был опубликован в 1909 г. в журнале «Голос минувшего». Об очерке как своеобразном литературном манифесте см. в сб.: Изображение человека. М., 1972. С. 403—406.

<sup>11</sup> Хемингуэй Э. Собр. соч. Т. 4. С. 471. Ср., напр., с характеристикой «Войны и мира» в кн. П. Лаббока «Мастерство прозы» (1921), где прямо говорится о «передвижении войск» (*Lubbock P. The craft of fiction. L., 1965, P. 27*). См. об этом также в ст. автора данной работы «Толстой, западная литература XX века и проблемы энической цельности сознания» // Л. Н. Толстой и современность. М., 1981. С. 158—160.

прояснившего до предела — до формул — восприятие в начале нашего века на Западе русских писателей прошлого века. И батальные описания Толстого, и пейзажные — Тургенева уже были признаны классикой к тому времени, когда в них вчитывался Хемингуэй, он идет здесь проторенным путем, так же как уже по известному обычаю ехал в Париж, в частности, для того, чтобы читать Тургенева и Толстого, но читает он уже признанное по-своему.

Выделение «пейзажей и дорог» — конечно же полемический выпад, и чтобы его правильно понять, надо учесть исторический и литературный фон, на котором Хемингуэй читал и обдумывал произведения наших писателей. «Было много таких слов, которые уже противно было слушать», — говорится у него в романе «Прощай, оружие» относительно абстрактных и высоких понятий, с добавлением: «...и в конце концов только названия мест сохранили достоинство». Неприятие банальных, стершихся истин, выражаемых «такими словами», не только составляло жизненную установку хемингуэевского героя, но входило в творческую программу Хемингуэя, который вопреки «словам» стремился к выразительно-осмысленной предметности. Таким образом, толстовское «передвижение войск», как и тургеневские «пейзажи и дороги», в которые Хемингуэй не переставал всматриваться многие годы, это в его глазах образцовые творческие создания, несущие при всей видимо непритязательной конкретности глубокое содержание.

Индивидуальной оказывалась именно ориентация уже внутри общего внимания к нашим писателям или же по отношению к ним в целом. Хемингуэй описывает этот выбор в разговоре со своим соотечественником, поэтом-авангардистом, критиком и редактором Эзрой Паундом. Паунд, совершая литературное паломничество, тоже приехал в Париж, но не как Хемингуэй — для того, чтобы «учиться писать», а для того, чтобы учить других и создавать литературные репутации.

«Я спросил, какого он мнения о Достоевском.

— Говоря по правде, Хем, — сказал Эзра, — я не читал ни одного из этих русских»<sup>12</sup>.

Ответ Хемингуэй называет честным, однако тут же говорит, что этот ответ больно задел его, поскольку в других случаях умелый организатор литературных мнений пользовался именами русских писателей так, словно их книги хорошо ему известны.

«Связь с реальностью является сутью большого искусства. Таков Гальдос, таковы Стендаль или Флобер, таковы Тургенев или Толстой...»<sup>13</sup> — писал Эзра Паунд лет за десять до разговора, изображенного Хемингуэем: нужно было укрепить репутацию Джойса, отразив упреки в чрезмерной «жизненности» его произведений. Ведя ту же борьбу, Паунд говорил и о «глубине Достоевского»<sup>14</sup> и, как мы понимаем, не ошибался,

<sup>12</sup> Хемингуэй Э. Собр. соч. Т. 4. С. 472. Эзра Паунд, советуя тут же «держаться французов», имел в виду, конечно, не Корнеля или Расина, однако «единственное верное слово», о котором от него слышал Хемингуэй, и есть та стилистическая нормативность, определившаяся в эпоху Корнеля и Расина и составившая отличительный признак «французов».

<sup>13</sup> Pound / Joyce. The letters of Ezra Pound to James Joyce with Pound's essays on Joyce / Ed. F. Read. L., 1967. P. 52.

<sup>14</sup> Ibid. P. 203.

хотя Хемингуэй оказался смущен его признанием именно потому, что полемика развертывалась у него на глазах, и если он вдруг услышал «не читал», то в печати от Паунда слышали: «Мы не можем, конечно, определить особенности новых писателей с достаточной точностью, если будем навешивать на них в качестве ярлыков имена писателей прошлого, но, поскольку иного способа передать общее впечатление от них у нас нет, мы используем подобную терминологию, усиленно подчеркнув, что любые термины условны. После сделанных оговорок я сказал бы, что Джойс дал на английском языке наибольшее приближение к прозе флорберовского типа, равно как Уиндем Льюис написал роман, который скорее и точнее следовало бы сравнить с Достоевским...»<sup>15</sup> Возможно, Хемингуэй собирался спросить у своего литературного наставника, как современному писателю следует равняться на одного из наиболее своеобразных «русских», на Достоевского, однако все дальнейшие вопросы его были предупреждены признанием, по-своему честным<sup>16</sup>.

Расхождение между высказанным Эзрой Паундом печатно и устно относительно русских писателей отражает ту характерную ситуацию, когда о чем-то именно «все говорят», и говорят преимущественно не о текстах — о терминах, об именах, ставших обозначением творческих принципов, а принципы эти уже вошли в общий оборот и становились известны большей частью как раз не из текстов, но через множество косвенных отражений.

Два писателя-американца в Париже говорят о Достоевском. Шервуд Андерсон описал в своих воспоминаниях то же самое, только совершается все лет на десять—пятнадцать раньше и разговор происходит не на парижских бульварах, а на чикагских улицах, что тоже характерно, поскольку Чикаго играл тогда роль Парижа для американских литературных странников, не решавшихся совершить заокеанское паломничество. И вот у Шервуда Андерсона по чикагским улицам шли двое, американец и русский, и рассуждали о том, как на эту улицу поглядели бы Толстой и Достоевский, у кого из современных писателей есть возможность взглянуть их глазами и что, собственно, означает подобный взгляд<sup>17</sup>.

А в Лондоне на Эбюри-стрит Джордж Мур и Эдмунд Госс, литературные эксперты, спорили о том, кто кого в качестве влияния перетянет — Тургенев или Толстой?<sup>18</sup>

О том же говорили и два ирландца, писатель и художник, Джеймс Джойс и Артур Пауэр<sup>19</sup>. Джойс знал Пушкина, Лермонтова, конечно, Тургенева, Толстого, Достоевского и Чехова; кроме того, он знал Гончарова и Короленко. В оценках, вообще принадлежащих Джойсу, мы часто имеем дело с тактикой, с наведением на ложный след во имя охраны собственной оригинальности. Так он временно открецинался от Чехова

<sup>15</sup> Pound / Joyce. P. 89.

<sup>16</sup> Достоверности ради следует отметить, что и о своем знакомстве с нашей литературой Хемингуэй создает представление преувеличенное, говоря, будто он «прочитал всего Тургенева, все вещи Гоголя... Толстого... Чехова» (*Хемингуэй Э. Указ. соч. Т. 4. С. 471*). Понимать это надо, разумеется, условно, как указание на «целый мир» писателя.

<sup>17</sup> См.: *Anderson Sh. Memoires. N. Y., 1943.*

<sup>18</sup> См.: *Moore G. Avowals. L., 1919.*

<sup>19</sup> См.: *Power A. Conversations with James Joyce. L., 1974. P. 51—54.*

(которого потом называл своим любимейшим писателем той эпохи), иногда ставил Короленко выше Тургенева и ссылался на Лермонтова только ради того, чтобы не оказаться в тени Толстого<sup>20</sup>. Однако в беседах, записанных Пауэром, Джойс был проще, прямее, реальнее; он старателен и точен в передаче своих читательских впечатлений; он подчеркивает тему «жестокости и страсти» у Достоевского как имеющую центральное значение для новейшей литературы, а поскольку тогда эта тема еще находилась на литературной периферии, то, выходит, Джойс предусмотрел будущее положение вещей; он выделяет «движение жизни» как организуемый принцип чеховской драматургии и нарушающий традиционное построение так называемой «хорошо сделанной пьесы». Это удивительная беседа, демонстрирующая не только начитанность, но и заинтересованность, внедренность двух профессиональных западных читателей в нашу литературу. Они обсуждают «русских романистов» в целом, они переходят к деталям, вспоминая особенности сюжетных ситуаций и черты действующих лиц, они говорят так же, как если бы обсуждали уже давнюю, устоявшуюся классику, а ведь речь шла о литературе, читаемой в мире не более пятидесяти лет.

Итак, на протяжении прошлого и первой трети нашего века всюду и везде в пределах западного литературного мира со все возрастающей активностью стали говорить о «русских» — с восторгом, как об откровении, с раздражением и даже страхом, как об опасности, стали использовать понятие «русские» в качестве творческой меры, вроде ампера или кулона, советовали их читать и, как видим, иногда отговаривали. Попробуем разобраться в существовании этих настойчивых литературных разговоров, в той или иной, однако уже неизбежной, нормативно-обязательной ориентации на «русскую точку зрения».

«Если мы пытаемся определить качество, которое ставит русский роман столь высоко, то реализм служит решающим словом», — писал в 1942 г. В. С. Притчет, продолжая: «Какая-то еще одна тема всегда чувствуется за непосредственной темой, приподнимающая русский реализм на несколько дюймов над землей. Вот сейчас, как бы говорит нам романист, когда я мою ноги, закладывая имение или совращаю дочь стационарного зрителя, решается судьба России». А в другой статье того же времени Притчет развивал свою мысль: «Большим преимуществом для русских романистов явился тот факт, что они должны были отозваться на русский вопрос, преимуществом явилось и то, что русский

---

<sup>20</sup> Знаменателен в этом разговоре момент, когда возникает имя Пушкина. Зная, что у себя на родине Пушкин занимает положение исключительное, Джойс всматривается в пушкинский текст — «Капитанскую дочку» — и все же не находит опоры для впечатления, которое бы соответствовало известной ему высочайшей репутации автора. Для Джойса это всего лишь простая, «чересчур торопливая» история «для школьников». «Не понимаю, — говорил Джойс, — как можно это предпочитать другим русским, таким, как Толстой, который создал примерно то же самое, только в большем масштабе, или же Чехов». Момент характерный, ведь сам Джойс стоял за простоту предмета. В чем же дело? Западный читатель проходит в данном случае ту же эволюцию, которая разворачивалась и на родине Пушкина. Его проза одно время и Толстому казалась слишком простой. У нас пушкинская проза однажды была названа «акварельной» (К. Леонтьев). Джойс со своей стороны вспоминает для сравнения Греза и Ватто.



вопрос стал всемирным вопросом — о значении и необходимости подъема масс»<sup>21</sup>. Притчет писал так во время второй мировой войны, когда решение «русского вопроса» оказалось связано с участием его собственной страны. Под натиском чрезвычайных событий прояснилась давно — общими усилиями — формируемая мысль о каком-то специфическом композиционно-содержательном присутствии в русской литературе ее страны и народа, словно это и есть главные персонажи этой литературы, неизменно в ней действующие среди других персонажей. Притчет сформулировал ответ на вопрос, давно за рубежом поставленный, прежде всего в отношении нашей страны, и полученный в том числе через литературу.

Ранние отклики на произведения наших писателей показывают: внимание европейских, а затем и американских читателей привлекли после Крымской войны русская литература вместе с Россией. Интерес к русской литературе — это одна из сторон, одно из последствий возрастающего престижа России. Естественно, возникает вопрос: почему же русская литература вошла в круг международных интересов после войны проигранной, а не победной? Вступление в Париж после торжества над Наполеоном литературным «вторжением» не ознаменовалось. Видимо, хотя у нас и не было к тому моменту мощной литературы, какая сложилась вскоре, все же объяснение парадоксу следует искать с воспринимающей стороны.

Усилия самых ранних пропагандистов русской литературы за рубежом, говоривших о Пушкине, Лермонтове и Гоголе, упирались в некое безразличие, имевшее своей основой чувство самодостаточности: пока вакансии не откроется, писатель не попадет в сложившуюся систему литературных величин. Влияние русской литературы было подготовлено не только собственной ее зрелостью, но и готовностью других литератур испытать влияние. Когда на Западе выявилось описанное Гегелем «омирщение» культуры, выразившееся уже не только в освобождении от власти церкви, но — упадке духовности, тогда этот дефицит и был восполнен «русскими»<sup>22</sup>. Ясно, это не момент — процесс, соответственно и усвоение русской литературы западными читателями совершалось по мере обострения «секуляризации».

«Его гений, — писал о Тургеневе Генри Джеймс, уже подводя итоги в 80-х годах — выражал для нас душу славянства; его голос говорил от имени смутно представляемых нами масс, о которых ныне мы все чаще и чаще думаем как об ожидающих где-то там, в серых пространствах Севера, своей очереди для выхода на арену цивилизации»<sup>23</sup>. Вот истоки прочитанного нами у Притчета — изначальное формирование взгляда на нашу литературу, который станет общим. В этом высказывании хорошо передана модальность ожидания, через характерно джеймсовскую осторожную оговорочность тем объективнее, неотвратимее проступает необходимость

---

<sup>21</sup> *Pritchett V. S. Living novel. L., 1946. P. 220.*

<sup>22</sup> Тезис, развитый Н. Я. Берковским в его книге о мировом значении русской литературы, написанной в 40-х и вышедшей в 70-х годах. В книге Оуэна Чадвика «Омирщение европейского сознания в XIX веке» специальный раздел посвящен положению русской литературы в этом процессе. См.: *Chadwick O. The secularization of the European mind. Cambridge, 1975. P. 244—249.*

<sup>23</sup> *James H. Partial portraits. Ann Arbor, 1970. P. 292. Ср.: Джеймс Г. Иван Тургенев // Джеймс Г. Женский портрет. М., 1981. С. 507.*

для просвещенного, очень начитанного западного читателя узпать «душу славянства», услышать голос еще одного, пока для него почти неведомого народа. Этот народ уже не раз заявлял о себе на арене истории, однако лишь теперь, под натиском своих внутренних проблем, внимание Запада обращается вовне, в том числе к литературе как бы нового народа.

«Конечно же это не случайно, что тургеневские „Записки охотника“ появились впервые в английском переводе в 1854 г., в год начала Крымской войны, и столь же не случайно, что в том же году польский эмигрант Лах Смирна опубликовал переделку „Мертвых душ“ под названием „Домашняя жизнь в России“, где было скрыто настоящее имя автора и все подано будто описание реальных событий», — отмечает историк-литературовед, интересующийся «французско-немецкими откликами на русский роман в связи с политическими событиями за последние 130 лет»<sup>24</sup>. В тот момент, перед войной, русская литература использовалась в целях возбуждения антироссийских настроений. После войны положение изменилось.

Положение начало меняться уже во время войны. Перемены отразились, например, в стихотворении Альфреда Теннисона «Атака легкой кавалерии» — о потерях англичан под Балаклавой. Стихи эти, ставшие хрестоматийными, обычно классифицируются как ура-патриотические, даже шовинистические, но при конкретном рассмотрении оказывается, что это не совсем так. Патриотические чувства здесь окрашены горечью и почти никакой враждебности к противнику не проявляется. О противника, сильного своей устойчивостью, разбивается безрассудный героизм английских всадников — так представлено дело поэтом, и надо учесть, что именно те, кто выучивал стихи Теннисона наизусть, будут потом вчитываться в «Севастопольские рассказы» Толстого ради разгадки плачевно памятного балаклавского эпизода Крымской войны. Среди тех, кто воспитывался на том и на другом произведении, оказался, скажем, Редьярд Киплинг, который одним из первых заинтересовался тем, о чем впоследствии многие со вниманием читали у Толстого, — передвижение войск, театр военных действий, офицеры, солдаты и сражения; читали, понятно, не ради исторического или этнографического интереса, но для того, чтобы в художественном изображении войск увидеть открываемую искусством истину об этом народе.

«Как умирают русские солдаты» — именно этого оставшегося незавершенным и в свое время не опубликованным толстовского рассказа Киплинг, разумеется, не мог читать<sup>25</sup>, однако интересовался он в произведениях Толстого ответом, в первую очередь, на такой вопрос. Таков вообще был основной вопрос, обращенный к России, — о внутренней, объеди-

---

<sup>24</sup> Уэллек Р. Русский роман XIX века в английских переводах и американская критика // *The Russian novel*. . . P. 241—242.

<sup>25</sup> Что именно читал Киплинг, сказать трудно не только в отношении русской литературы из-за совершенно особой позиции его семьи, в первую очередь жены, не допускавшей посторонних во внутренний мир писателя ни при его жизни, ни после смерти. Однако известно, что на формирование Киплинга большое влияние оказал учитель военной школы, который как раз после Крымской войны оказался в России, а впоследствии рассказывал будущему писателю о Пушкине, Лермонтове и Гоголе. О том, насколько Киплинг ценил Толстого, говорит тот факт, что он вошел в состав юбилейного комитета, созданного в Англии в связи с восьмидесятилетием Толстого.

няющей силе, которая при всех внутренних противоречиях, известных зарубежному наблюдателю и, в свою очередь, изображаемых русской литературой с поразительной открытостью, тем не менее делает Россию монолитным гигантом. «Каждый человек выполняет у него всякое дело, как ремесло»<sup>26</sup>, — писал, в частности, Вогюэ о толстовском изображении солдатского героизма, неброского, «негероического», проявляющегося «в порядке вещей», когда человек не выступает из ряда вон, а, напротив, всего лишь «остается на своем месте». И тот же Вогюэ подчеркивал у Толстого своего рода конгениальность, глубокое взаимное соответствие изображаемого и способа изображения. «Мы, — писал он, подразумевая привычные для западного читателя нормы, — ожидаем от романиста, что он выберет некое конкретное лицо или какое-то событие из хаоса лиц и событий вообще, а затем тщательно представит нам объект своего выбора. Русский же писатель, влекомый желанием подчинить все детали общей идее, предпочитает не разобщать те тысячи нитей, которые связывают отдельного человека, или отдельный поступок, или же какую-то мысль в единый мир, он никогда не забывает о том, что любая деталь связана с целым и зависима от целого»<sup>27</sup>.

С Запада всматривались в Россию через ее литературу, стремясь постичь силу, устойчивость, самобытность особого «мира». «И проглядели в русском романе революцию», — уже нам современные, новейшие исследователи говорят по адресу первых пропагандистов нашей литературы тех времен, прежде всего в отношении Вогюэ<sup>28</sup>. Здесь, однако, необходимо выдержать оценку и точку зрения историзма. Переживая у себя одну революцию за другой, западные наблюдатели хотели как раз понять, почему же, несмотря на внешние и внутренние потрясения, в России революции не происходит. Русский роман они воспринимали как отражение совершенно особого состояния, когда хаос оказывается какими-то центростремительными силами укрощен, организован. «Дело художника двойное, — писал о Толстом Вогюэ, — он как зеркало, которое собирает лучи и отражает их назад с удесятеренной силой, палящие, зажигающие огонь»<sup>29</sup>. В толстовском творчестве Вогюэ видел концентрацию той самой энергии, что движет Россией. Ему, как и другим зарубежным истолкователям нашей литературы, не нужно было видеть, что в России все переворачивается, им важно было понять, почему в этом «мире» все каким-то образом укладывается. Вогюэ говорил о «нравственном мире» Толстого и подчеркивал, что Толстой «всюду проникает тем внимательным неумолимым взглядом, который одновременно удерживает как форму, так и сущность вещей, срывает повсюду маски и заглядывает во все сердца»<sup>30</sup>. Проникновение в сущность и удержание формы, по логике Вогюэ, отражает явление, не разрушая его; действительность, передаваемая Толстым, остается в своих правах, все в той же чреватой противоречиями и сохраняю-

<sup>26</sup> Вогюэ М. Современные русские писатели. М., 1887. С. 28.

<sup>27</sup> Там же. С. 285.

<sup>28</sup> Таков вывод О. Чадвика. См.: *Chadwick O. The secularization of the European mind in the nineteenth century.* Cambridge, 1975. P. 245.

<sup>29</sup> Вогюэ М. Современные русские писатели. С. 10.

<sup>30</sup> Там же. С. 14.

<sup>31</sup> Вогюэ М. Современные русские писатели. С. 6.

щейся цельности. «Это протекает жизнь, унося на своих волнах сердца людей, раскрытые во всей сущности и правде жизненных движений»<sup>31</sup> — так формулировал Вогюэ свое основное впечатление от «Войны и мира», и, как мы уже слышали, до наших дней в отзывах других зарубежных писателей доносятся отголоски того же мнения<sup>32</sup>.

Вогюэ создал некую картину русской литературы, образ русского романа — таков, в свою очередь, единодушный приговор современных исследователей. Имеется в виду, что впечатление от романов не совпадает с истолкованием, предложенным Вогюэ. Идя от интерпретации к тексту, читатель не найдет ей подтверждения<sup>33</sup>. Вовсе не найдет? Вогюэ выделил, особо подчеркнул, по-своему эмоционально окрасил, но все же не выдумал ту тенденцию<sup>34</sup>, которую определил как центральную в русском романе, которая, по его мнению (ставшему до известной степени общепринятым), отличает «русский роман» от аналитически-отчужденного, чисто критического отношения французской литературы того же времени к своему жизненному материалу.

Впоследствии, когда у нас в самом деле прогремела революция, нашу литературу стали на Западе перечитывать в свете совершившегося, теперь уже специально высматривая бунтарство<sup>35</sup>. Но этот пересмотр произошел не сразу, инерция прежних представлений была очень велика, и в частности хемингуэевские рассуждения о «мире», о «дорогах и пейзажах» выдержаны в русле изначального истолкования, близкого, по нашей критической номенклатуре, к почвенническому<sup>36</sup>.

В 80-х годах прошлого века, иначе говоря — сто лет назад, в «Дневнике» братьев Гонкур (который в то время вел уже только один из братьев — Эдмон Гонкур) появилась такая знаменательная запись: «Русский роман обязан сейчас своим успехом чувству досады, которое вызвал среди благонамеренных ученых литераторов успех французского натуралистического романа: они искали средства помешать этому успеху. Ведь бесспорно, это то же самое: та же реальная жизнь людей, взятая с ее печальной, человеческой, не поэтической стороны. И ни Толстой, ни Досто-

---

<sup>32</sup> Так, в частности, и говорит Морис Дрюон: «Да, у Толстого находишь все. . . Нам никогда не удастся воссоздать эту полноводную реку жизни» (Москва. 1978. № 9. С. 23). Наш современник-француз как бы отвечает через нашу голову своему предшественнику-соотечественнику. Конечно, не только с нами, но и с Вогюэ говорит Дрюон, вспоминая «полноводную реку жизни». Он, однако, забыл, какой именно смысл имела эта метафора у Вогюэ: не количественного насыщения, а непрерывности.

<sup>33</sup> С книгой Вогюэ спорили в свое время, его позицию подвергают критике и сегодня. См. об этом в ст. Т. Л. Мотылевой в наст. изд.

<sup>34</sup> О той же тенденции Вогюэ мог, например, прочесть в статье А. И. Герцена «Новая фаза в русской литературе» (1864), которая появилась на французском языке. См.: Прийма Ф. Я. Русская литература на Западе. Л., 1970. С. 121.

<sup>35</sup> Родившийся в границах Российской империи, на Украине, Джозеф Конрад, потомок польских повстанцев, раньше других на Западе говорил о чреватости русской литературы глубочайшим, грозящим революцией недовольством. Его мнение оказало затем воздействие на Томаса и Генриха Маннов.

<sup>36</sup> Шервуд Андерсон, перечисляя, как американец, крупнейших писателей, представителей нашей литературы, подчеркивает вызывающие у него зависть качества: «Как глубоко великие мастера. . . уходят в почву, возраставшую их. Как хорошо знали они свой народ и с каким безграничным тактом и проникательностью говорили о нем» (История рассказчика. М., 1934. С. 268).

евский, ни кто-либо другой не выдумали этот род литературы. Они заимствовали его у Флобера, у меня, у Золя, щедро сдобрив его Эдгаром По. Ах, если бы под романом Достоевского, которому так изумляются, к мрачным краскам которого так снисходительно относятся, стояла подпись Гонкура, какой бы поднялся вой по всему фронту! И вот человек, напедший этот ловкий способ отвлечь внимание от нас, человек, который так непатриотически помог чужестранной литературе воспользоваться расположением и восхищением, да, восхищением, принадлежащим нам по праву, — это г-н Вогюэ»<sup>37</sup>.

Мы последовательно рассмотрим, в чем прав и в чем не прав был Гонкур. Но сейчас отметим: автор замечательного дневника имел все основания чувствовать себя отомщенным, если бы знал, что в то самое время, когда ему казалось, будто достижения французских писателей ущемляются за счет признания русской литературы, в это самое время в России один читатель, которому суждено было впоследствии обрести громадный литературный авторитет, думал, что французы пишут все-таки лучше русских, что мастеров, равных Флоберу, в русской литературе нет. Это, конечно, молодой Горький, и для него Стендаль, Бальзак, Флобер «действительно гениальные художники, величайшие мастера формы, таких художников русская литература еще не имеет»<sup>38</sup>. Как видим, опять перекличка, и в ходе переклички, осознанной или невольной, вырисовывается масштаб проблемы.

Горький всматривается в страницы крупнейших французских писателей, которые поражают его «своим замечательным мастерством»<sup>39</sup>. А французы в это же самое время читают Тургенева, Толстого, Достоевского, восполняя какую-то ощущаемую ими в своей литературе нехватку. Правда, один из французских читателей-профессионалов думает: «Это то же самое»<sup>40</sup>, — но мировое значение писателя является именно мировым, осознается общими усилиями. Мыслители немецкие разъяснили Шекспира. Французские поэты открыли Эдгара По. Так происходит постоянно, и не потому, что каждый народ не способен оценить собственного достояния, а потому, что проблемы, поднимаемые литературой, требуют многосторонне-коллективных усилий. Силы одной литературы уходят подчас лишь на постановку вопросов, ответить же на них оказывается суждено уже другой литературе.

Самобытность нашей литературы потому и была так прочна, что она прошла школу, проверку. Крупнейшие наши писатели с величайшей скромностью и с исследовательско-исторической скрупулезностью определяли особенности своего национального облика. Они не только читали своих зарубежных предшественников и современников с исчерпывающей полнотой, не только вчитывались, всматривались в их произведения профессионально, они прямо — своей рукой — осваивали и перерабатывали тексты западных предшественников. Пушкин переводил и перерабатывал

<sup>37</sup> Гонкур Э. и Ж. Дневник. М., 1964. Т. С. 445- 446.

<sup>38</sup> Горький М. О том, как я учился писать. М., 1940. С. 29.

<sup>39</sup> Там же. С. 28.

<sup>40</sup> Таков взгляд осведомленного профессионала, который сам, без побочных источников, видит уже известные мотивы и приемы. Эдмон Гонкур не читал статьи Достоевского об Эдгаре По, однако он усмотрел, что Достоевский читал Эдгара По.

Шекспира, Гёте, Вордсворта, Байрона, Саути; Лермонтов в той же роли выступал по отношению к Гёте и Байрону: чтение Диккенса было учтено Гоголем при создании новой, окончательной редакции «Мертвых душ»; Тургенев переводил Флобера; Достоевский начинал свой литературный путь как переводчик Бальзака; Толстой студийно, не ради хлеба насущного, но в порядке «литературной учебы», переводил Стерна, и вообще никто, пожалуй, из великих писателей с такой специальной заинтересованностью не присматривался к своим литературным сотоварищам, зарубежным и отечественным, как делал это Толстой: следы прочитанного очевидно проступают в его собственном творчестве не как подражание, но как продуманный учет уже сделанного и еще не сделанного другими. Особенно в этом плане характерно толстовское отношение к Троллопу, после чтения которого Толстой, высоко оценив мастерство крупного, но все же второстепенного английского писателя, так и сказал: «У него свое, а у меня свое. Знать свое или, скорее, что не мое, вот главное свойство искусства»<sup>41</sup>. И Толстой определил «свое» с точным учетом «чужого». Чехов редактировал переводы Дюма, не говоря о том, что с максимальной профессиональной заинтересованностью он читал и Бурже, и Мопассана; от него слышали формулировку: «После тех высоких требований, которые поставил своим мастерством Мопассан, трудно работать»<sup>42</sup>. И сам он работал с учетом этих требований, буквально переключаясь, как бы переговариваясь через свою прозу с французским современником.

Подобную переключку необходимо отличать и от подражания, часто «пиратского», воровского, без ссылок на первоисточник, и от так называемых «пастишей», откровенных вариаций в духе известного образца. Если исследователи обнаружили в чеховской «Чайке» аллюзии из мопассановского рассказа «На воде», то, вероятно, назначение их таково: Тригорин — тип популярного беллетриста, пишущего в духе текущей моды, в том числе моды на Мопассана; вводя аллюзии, изображая эту моду, как и другую — символизм, Чехов от любой моды дистанцируется, ставит новые требования. У Чехова подразумеваемой, цитатами обозначенной прозой Тригорина закрывается мода на Мопассана; представленной пьесой Треплева превосхищается мода на Метерлинка (который был уже своими стихами известен в пору появления «Чайки»). Таково творческое назначение текста в тексте, литературы в литературе, как «сцены на сцене», известной с шекспировских времен, — учет уже поставленных требований, их выполнение и дальнейшее продвижение к очередным требованиям. До 20-х годов нашего века такое представление о творческом наследовании в западноевропейской и американской литературах сохранялось, но затем, за невозможностью выполнить новые требования (скажем, в освоении повествовательного времени), среди европейских и американских писателей распространилось либо открытое травестирование предшественников, либо это своеобразное запутывание следов, упрямое непризнание преемственности. Поэтому если писатель прошлого века охотно соглашался признать

---

<sup>41</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 48. С. 64. Точно так же Толстой прямо указывал на Стендаля как на литературный ориентир, который он учитывал, разрабатывая тему войны.

<sup>42</sup> А. П. Чехов о литературе. М., 1955. С. 300 (Свидетельство И. Бунина).

своих предшественников, притом — истинных, то современный писатель в отношении своих очевидных ориентиров обычно твердит: «Не читал!» — либо наводит на ложный след, называя «источники», придумываемые задним числом, и тем самым охраняя свою «оригинальность».

Итак, мировая литература вошла в нашу плоть и кровь, оказавшись фундаментом того сочувственного отношения к «священным камням Европы», о котором Достоевский говорил ясно и не один раз, и эта же очевидная для профессионального зарубежного читателя усвоенность мирового опыта послужила фоном самобытности нашей литературы. Русской литературой был выдержан порядок и ритм плодотворно-правильного наследования общему опыту, что и выявило на мировом фоне естественную оригинальность наших писателей. Тут не было межнационального соревнования или спора за приоритет, тут действовало условие стадильности, принятое нашими писателями, которые понимали, что они живут не только в другой стране, но еще и в другую, более раннюю, эпоху по сравнению со своими зарубежными современниками — точнее, в различных эпохах одновременно. Русская литература «была двигателем общеевропейского процесса истории в аспекте русской действительности», т. е. оказалась силой, совместившей разные процессы, разные исторические стадии. «Это и вывело ее вперед по сравнению с другими литературами, учтено ею и использовано на свой лад»<sup>43</sup>.

«Почему же столь различны наши впечатления?» — спрашивал Вогюэ<sup>44</sup>, не уходя от сопоставления «русских» с западными писателями и даже специально сходство их подчеркивая. Слово вместе с Эдмоном Гонкуром он находил «то же самое»<sup>45</sup>, выявляя в русском романе для западного паблюдателя узнаваемое, имеющее своим формальным первоисточником литературу европейскую. Он говорил о тех повествовательных «инструментах», которые Тургенев «заимствовал у нас», т. е. у своих зарубежных предшественников. Казалось бы, совсем как Гонкур он прослеживает литературные источники «Войны и мира» и делает это, надо признать, проницательно, если учесть, что творческая история толстовского романа была тогда неизвестна. Желая дать западному читателю самое общее впечатление о толстовской эпопее, Вогюэ предлагает представить «Отверженных» Гюго, как бы переписанных Диккенсом и затем еще раз проработанных Стендалем. Производя подобные сопоставления и устанавливая генетику повествовательных средств, Вогюэ в то же время не только повторяет вопрос о различии впечатлений, достигаемых с помощью тех же «инструментов», но подразумевает этот вопрос непрерывно, насквозь. Разве Гонкуры, и тем более Флобер, не стремились проникнуть «во все сердца»? Не было ли их целью непосредственное, неприкрашенное воспроизведение жизни? Все то же самое, готов согласиться Вогюэ — и тут же подчеркивает различие.

«Пора снабдить искусство неумолимым методом и точностью естественных наук» — так говорил Флобер<sup>46</sup>. Толстой тоже неумолим, говорит

<sup>43</sup> *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 13.

<sup>44</sup> *Вогюэ М.* Современные русские писатели. С. 47.

<sup>45</sup> Дневниковая запись Гонкура относится к 1881 г.; книга Вогюэ вышла в 1886 г.; собирая под одну обложку свои статьи, Вогюэ, видимо, учел полемику.

<sup>46</sup> См.: Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935. С. 15.

Вогюэ, русский писатель в свою очередь срывает маски и заглядывает в суть явлений, но в отличие от Флобера или Гонкуров, оставляющих нас как на высохшем островке, лицом к лицу с открытой, безрадостной истиной, у Толстого полноводная река жизни мчит нас дальше.

«Вот корень идеи, — подводил итог наблюдениям над русской литературой Вогюэ, — современный человек страдает под гнетом своего разума, но тщетно: ведь разум не может объяснить ему целей жизни»<sup>47</sup>. Понятно, речь идет о «разуме» позитивистской «научности», эквивалент которой хотели дать в своем творчестве некоторые французские писатели, те же Гонкуры. Вогюэ с размахом и блеском красноречия использовал аргументы, которые давал ему в этой полемике русский роман в лице Толстого и Достоевского. Беда в том, что он ограничивал свои цели этой полемикой: используя наших писателей как средство в споре со своими соотечественниками, Вогюэ не учитывал более широкий контекст международного диалога. А возможно, и не хотел учитывать, поскольку это заставило бы его внести еще один национальный мотив, поистине не нужный ему, политику, стремившемуся, помимо всего, укрепить связи русско-французские за счет немецких. У Генри Джеймса, не ставившего себе подобных задач, мы этот мотив находим. «Разумеется, он принимал их не без оговорок и не без разбора, — рассказывает американский писатель о связях Тургенева с кружком Флобера, — не говоря уже о том, что за спиной у него имелись просторы его необъятного славянского воображения и германская культура, доступ куда ему был широко открыт, однако, насколько я понимаю, „внуки Бальзака“ не могли за ним туда же свободно последовать»<sup>48</sup>. Иными словами, Тургенев вел задушевное, профессиональное общение со своими французскими собратьями, в то же время общаясь как бы через их голову с некоторыми видными ему и для него крайне важными исходными ориентирами, определившимися еще в предшествующую, романтическую эпоху, к которой Тургенев принадлежал духовными корнями.

В мировой перекличке русская литература дала ответ немецкой классической философии и романтической эстетике — мы разделяем мнение тех, кто указывал на эту ситуацию. Не всем сторонним наблюдателям типа Вогюэ был внятен постоянный внутренний, согласный и полемический разговор русских писателей с мыслителями, определившими проблематику и понятийный аппарат (начиная с «реализма» и «народности»), которые поистине вошли в плоть и кровь творческих поколений начала XIX в. и затем передавались преемственно. Пушкин, родоначальник новой русской литературы, спорил с ранним нашим гегельянством и шеллингианством, но с чем, собственно, он спорил? С чересчур пылким и умозрительным неофитством, а ведь, по существу, крупнейшие литературные явления масштаба Шекспира воспринимались через призму той же философской мысли. Мышление шло в терминах этой философии. Вопрос о субстанции, о явлении и сути, о народной и человеческой судьбе, о силах, движущих историей, о том же рассудке и разуме, о разуме и чувстве.

<sup>47</sup> Вогюэ М. Современные русские писатели. С. 147.

<sup>48</sup> James H. Partial portraits. P. 302. Ср.: Джеймс Г. Ивап Тургенев // Указ. соч. С. 512.



об истине и пользе, о границах познания, о свободе воли и предопределении, о прекрасном и нравственном, о цене прогресса и силе самобытности — все же это было философией взрыхлено, как почва, на которой потом росли наука и литература. Россия ответила германской философии своей литературой, прежде всего романом; именно русский роман и поразиł западных внимательных читателей: не поучает, не развлекает, не «историю рассказывает» и в то же время, не являясь по жанру «философским», решает вопрос об истине.

Мысль о сущностной правдивости подлинного искусства, высказанная в романтическую эпоху, нашла у нас отклик и разностороннее развитие. Лучшие духовные силы были привлечены к искусству как исключительно результативному средству овладения истиной. Правда в искусстве, в литературе понималась именно как истина — постижение сути жизненных явлений, ускользающих в своем многообразии от взгляда нехудожественного, нетворческого. Эта особая нагрузка на литературу, особые требования к ней и дали неповторимые результаты. Если вклад наших писателей в мировую литературу называют, по основным признакам, реализмом, то, как мы уже видели, тут же следует оговорка относительно специфического значения этого понятия. Иначе говоря, в терминологии международной «реализмом» называется нечто иное, и Вогюэ, например, для того чтобы оттенить особенности наших писателей, говорил об их методе — «мистический реализм». Да, так сложилось: понятие «реализм» оказалось, по сравнению с нашим современным пониманием того же термина, сужено. «Люди не хороши и не плохи, они лишь в большей или меньшей степени несчастны и заслуживают сочувствия» — такова была формула, определявшая на Западе своеобразие русской литературы.

«Не хороши и не плохи» — это как раз вполне знакомый западноевропейской литературе взгляд на персонажей, изображаемых действительно еще у Эдгара По с разными причудливо-парадоксальными дозировками «добра» и «зла» в характере, а затем получающих у Флобера законченную, как бы «объективную», объемность. А вот к тому, что Вогюэ называл «мистическим» (Томас Манн впоследствии назовет «святым») и что необходимо было как-то назвать на фоне реализма западноевропейского во избежание путаницы, относится «сочувствие».

Нельзя думать, будто, на взгляд зарубежных читателей, русская литература прощала и оправдывала то, что те же французские «реалисты» постигали в неприкрашенно-безрадостной сущности. Не следует также думать, что речь шла о сострадательной тенденции, вторгающейся в повествование. Подразумевался принцип, подчиняющий себе повествование таким образом, что персонаж, каков он ни есть, сочувствие поистине заслуживает: раскрывается как достойный сострадания.

«Народность» — идея, имевшая в концепциально-формулировочном виде по меньшей мере полувековую давность к тому моменту, когда она привилась у нас, идея вошла в плоть и кровь и затем была возвращена узнаваемой по своим источникам, однако преобразованной, расширенной, обогащенной. Уроки шекспировские (как понимали шекспировскую народность романтики), уроки вальтер-скоттовские и куперовские, разумеется, просматривались через воплощение этой идеи. Вогюэ, по своему обыкновению, смело сравнивал толстовского дядю Ерощку из «Казарок»

с Нати Бумпо, следопытом Купера, и говорил, что это, конечно, то же самое, но не подражание и повторение, а развитие того же типа. Кавказ, осваиваемый русской литературой, он не мог не сравнить с отдаленно-экзотическими краями, уже вошедшими как площадка для действия в другие европейские литературы. Эти сравнения как раз и позволили нащупать ту особенность русской литературы в отношении ее к своему материалу, которая была «связью с жизнью», конечно же свойственной всякому большому искусству, но и совершенно исключительной, невиданной.

Западные писатели в то время не жили так — в такой степени и в таком контакте — той жизнью, которую изображали, — вот вывод многих зарубежных наблюдателей. Конечно, судьба писателя находится вне текста, за строкой, но ведь в строках, в тексте все сказывается, и в поисках источников особого впечатления, получаемого от произведений «русских», был открыт особый мир, еще живущий по тем законам, которые в Западной Европе уже не действовали.

Особое общественное положение писателей в России привлекло зарубежных наблюдателей сразу, как только они стали к нему присматриваться. И удовлетворен их интерес на первых порах был не кем иным, как Пушкиным, который в письме к А. де Баранту дал, в сущности, социологический очерк положения русского писателя. И его разъяснения не были оставлены без внимания или забыты. Если можно сказать, что тургеневские оценки до сих пор просматриваются в системе зарубежных суждений о русской литературе, то и пушкинские пояснения путем многих косвенных отражений сыграли свою роль в формировании общепринятого мнения о литературе как социальном учреждении. Здесь нет места проследить эволюцию представлений о литературе как хронике или картине общества, о литературе как украшении или дополнении общественной жизни к представлениям о литературе как социальной силе, о роли литературы как социального института. «При отсутствии устойчивых общественных учреждений таковым становится литература», — писал де Барант. В его суждениях сказывался опыт Великой французской революции, полагают современные социологи<sup>49</sup>. Можно добавить, что сказывался в его суждениях (а стало быть, и в понятиях современной социологии) и опыт общения с Пушкиным. Пушкин привил мысль об особом положении писателя в России, мысль, которую потом популяризировал не только де Барант, но и Мицкевич, читавший лекции в Париже. Ту же мысль дополнительно разъяснил и на собственном примере Западу проиллюстрировал Тургенев. Зерно той мысли заключается в том, что литература — часть общества; писатель не «рисует», не «развлекает» общество — он принадлежит обществу: дистанции между ними нет. И хотя Пушкин настаивал на профессионализации, т. е. на узаконенной возможности зарабатывать литературным трудом, он ставил под сомнение существование «класса литераторов». В подобной установке имеется, конечно, противоречие (как возникнет противоречие и в намерении Бодлера «зарабатывать бескорыстно»), но для конкретных условий России действительно возможен был, в силу исторических особенностей, тип писателя

---

<sup>49</sup> *Levin H. Literature as institution (1946) // Criticism. N. Y., 1948. P. 552.*

являющегося дилетантом по своему социальному положению и профессионалом по характеру своего труда. Нам сейчас важно подчеркнуть эту замеченную иностранцами неотделимость русского писателя от общества: не властелин, окидывающий взором «свой край», как Вальтер Скотт, и не экзотический «местный бард», вроде Роберта Бернса, рассматриваемый как диковина, это человек, слитый со своим «миром», а этот «мир» в то же время не какая-либо «местность», ограниченно-отдаленная площадка для действия, но поистине мир, многослойный и полнокровный.

«Писатель — вождь своего племени, вместитель множества смутных идей, отчасти даже создатель своего родного языка, поэт в древнем и полном смысле этого слова, поэт-пророк»<sup>50</sup>. Одним словом, это гомеровское положение современного писателя, что тоже противоречиво, однако плодотворно противоречиво. Если русский писатель в лице Тургенева выступал патриархом-пророком, символом своего отечества, то западные литераторы чувствовали себя совершенно в иной обстановке. Даже резкое расширение читательской аудитории, которое в России было предметом благих мечтаний, служило на Западе не поводом к оптимизму, а, напротив, обостряло все то же чувство потерянности, отчужденности писателя от наименее значительнейшей части окружавшего его мира.

Рецензируя «Дневник» братьев Гонкур, Генри Джеймс, посылавший в это время из Парижа корреспонденции за океан, отметил резкое, сознательное и неизбежное сужение писательского кругозора. Хотя он видел в этом чисто личный недостаток таких писателей, как Гонкуры, но в статье «Будущее романа» (1899) он, делая выводы, свидетельствовал: «Опубликованная издательская статистика огорчительна и, кажется, послужит причиной многих трудностей. То, что обычно считалось „хорошим“ вкусом, ныне просто не соответствует положению вещей: мы совершенно очевидно оказываемся перед лицом миллионов, для которых вкус существует на уровне темного, неясного, самого непосредственного инстинкта. В сиянии железнодорожных книжных киосков, перед витринами большинства книжных магазинов, особенно в провинции, в рекламных объявлениях еженедельников и еще в самых разнообразных местах это предпочтение пристрастиям большинства торжествует, оставляя разве что уголок для чего-то качественно иного по сравнению с горами изданий по спорту и атлетике или по старому и новому богословию»<sup>51</sup>.

И вдруг оказывается: есть страна, где писатель существует в органическом единстве со своей аудиторией, чувствуя себя представителем всего народа; край, где в натуре сохранились условия, которые романтикам и сто лет назад ради подтверждения своих теорий приходилось искать в отдаленном прошлом или же стилизовать, допридумывать «древние памятники» и «народных бардов». При этом участник того же флоренского кружка понимает всю разницу между своим отношением к Тургеневу и отношением, скажем, Вальтера Скотта к Роберту Бернсу: хотя Вальтер Скотт встретил Бернса, будучи еще мальчиком, он рассматривал его, при всем к нему почтении, как нечто экзотическое. В русском писателе его зарубежные друзья видят равноправного и даже «перегнав-

<sup>50</sup> Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1884. С. 67—68.

<sup>51</sup> *James H. Selected literary criticism*. Harmondsworth, 1963. P. 219.

шего», превзошедшего их современника, в личности и творчестве которого ярко выраженная индивидуальность сочетается с народностью.

Конечно же то были особые, исключительные, по-своему неповторимые условия, в которых выработалась фаланга творцов, поразивших и тех читателей, что были от подобных условий далеки. Для возникновения подлинного произведения искусства чрезвычайно многое должно совпасть, совместиться, это говорил Толстой («Что такое искусство?», гл. XI). И вот, судя по всему, совершилось такое совмещение и разительных социальных противоречий, и культурной зрелости; тут реально существовали эти типы, представляющие редкостное сочетание изысканности и простоты, эти люди, которые одновременно были патриархальны и современны, несли в сознании напластования многих эпох, были в одно и то же время уникальны и, «как все» (из их среды), сочетали преимущества досуга с напряженной внутренней работой, результатом явилась уникальная литература, рафинированная и народная.

Все, что было сделано мировой литературой для подступа к повседневности — от отдельных повествовательных приемов до отбора проблем и разработки жанра, было учтено нашими писателями. Но, приняв вроде бы тот же курс, они добились, осуществляя необходимую связь с действительностью, других, особых результатов. Непозитическое оказалось у них поэтизировано. Не в том, разумеется, отношении, будто печальные стороны были высветлены, нет, обычная жизнь освещалась особой поэтической содержательностью, будь то передвижение войск, пейзажи, дороги, «все» — «река жизни».

«Если бы только книга могла быть поистине огромной, как жизнь, в таком случае Толстой без труда написал бы ее; размах его, кажется, не знает границ; он готов охватить все новые и новые сферы жизни, и ограничивает его лишь необходимость привести роман к какому-нибудь завершению. Но эта могущественная власть над пространствами и людскими массами составляет только часть авторской силы. Толстой охватывает вширь дальше, чем кто-либо еще, однако он же с изысканной легкостью и точностью касается детали в отдельной сцене, в эпизоде или едва заметной черты в облике персонажа. Никто не превосходит, а в некоторых отношениях даже и не приближается к нему по степени властности, с какой он овладевает предметом, оказывающимся в данный момент перед ним, будь то наполненная людьми зала, искрометность юности, луч весеннего солнца, озаряющего лес, мальчик верхом на лошади, — что только ни попадает в поле его панорамного зрения, все тотчас же обретает у него облик красоты и правды, конечной, полной и несравненной»<sup>52</sup> — таково, можно сказать, итоговое мнение о русской литературе в лице ее крупнейшего представителя, сложившееся на рубеже веков и ставшее общепринятым для последующего времени.

Это мнение сложилось в борьбе не только признания с неприятием, оно формировалось в полемике, шедшей в пределах признания достоинств и особенностей нашей литературы. «Полная правда» подвергалась проверке пристрастной и даже придирчивой. Речь, понятно, не идет о правде вообще. Имеется в виду сознательно и последовательно достигну-

---

<sup>52</sup> *Lubbock P. The craft of fiction (1922). L., 1972. P. 28.*

тый результат в процессе творческого овладения материалом. Освоены ли средствами искусства все те предметы, которые попадают в поле зрения того же Толстого или Достоевского? При этом подразумевается не стилистическая отделка, не словесно-орнаментальное оформление, не «красоты», как иногда иронически говорят, желая снять подобный вопрос, нет, именно не оформление и не отделка, а овладение в границах и средствами искусства «тайной жизни» — вот в чем вопрос.

Суть и острота этого вопроса будет понятна, если учесть для прошлого века исходную, еще романтическую идею, о которой здесь говорилось выше: лишь художнику открывается «правда полная и несравненная», которую романтики на своем языке называли «абсолютом». Как мы знаем, и в начале нашего века не был снят тот же вопрос, не был отменен тот же критерий, причем при оценке творчества того же Толстого: «...если перед нами действительно великий художник...»<sup>53</sup> — уже на другой, преобразованной и обогащенной по сравнению с романтической эстетикой основе давалась эта оценка, однако в ней была учтена, унаследована и развита вера в исключительную, сущностную правдивость искусства как особого способа постижения человеческих проблем. Вот почему в отношении всякого и, тем более, очевидно грандиозного («как сама жизнь») литературного явления представлялось важным выяснить, что же сумел автор в нем выразить как художник, о чем же из всего им охваченного и включенного в свой кругозор материала удалось ему сказать несравненную, полную правду.

Надо отметить, что зарубежные ценители русской литературы, именно так ставившие вопрос (Генри Джеймс, Джордж Мур, Джозеф Конрад и др.), готовы были отдать предпочтение Тургеневу и Чехову перед Толстым и Достоевским. Тургенев и Чехов, с их точки зрения, уступая Толстому и Достоевскому в силе неистового правдоискательства, решая более скромные задачи, зато неизменно остаются художниками, и благодаря этому уж то, о чем они говорят, полностью творчески выражено, объективировано в меру, доступную исключительно искусству. Поэтому творчество Чехова было для них «победой в давней борьбе» (Арнольд Беннет) — искусства за свою творчески-познавательную самодостаточность.

От этой идеи, при одностороннем ее истолковании, один шаг до эстетства, и необходимо сказать, что в указанных мнениях содержались различные мотивы, в том числе эстетские<sup>54</sup>, однако проблема сама по себе

---

<sup>53</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 206. Ленин подчеркивал, что «критика Толстого не нова», что «он не сказал ничего такого, что не было бы задолго до него сказано и в европейской и в русской литературе теми, кто стоял на стороне трудящихся», и тут же Ленин говорит: «Но своеобразие критики Толстого и ее историческое значение состоит в том, что она с такой силой, которая свойственна только гениальным художникам, выражает ломку взглядов самых широких народных масс в России» (Там же. Т. 20. С. 40).

<sup>54</sup> Например, исключительная творческая «честность», которую находила у наших писателей Вирджиния Вулф, это, по ее логике, именно ненарушение границ искусства как искусства. Напомним, что в шекспировском «Гамлете», к которому понятие о такого рода «честности» восходит, «честным методом», по словам Гамлета, была написана некая образцовая пьеса, оказавшаяся «пищей для немногих». Сам Шекспир подобных пьес не писал. В принципе, «честный метод» предполагает исполнение замысла исключительно в меру художественных средств, доступных данному художнику.

остаётся. Русскими писателями она обсуждалась постоянно. Эта проблема присутствует в суждениях Толстого и Достоевского о своем собственном творчестве, в том числе суждениях самокритических; она же являлась одним из предметов полемики между Толстым и Тургеневым, и подобная проблема не могла в этих спорах не присутствовать, потому что философско-эстетическая школа, пройденная нашими крупнейшими писателями в период их становления, с данной проблемой, можно сказать, начиналась.

В черновой редакции эпилога к «Войне и миру» Толстой прямо говорил, что «уродовал свою книгу», когда отходил от художественного повествования (1869). «Уродовал», разумеется, не стилистически, не декоративно, а отходил от правды, доступной лишь художественному изображению. Точно так же Достоевский выражал досаду из-за необходимости спешить и невозможности дольше работать над своими произведениями, конечно, не ради красоты слога, а потому, что при таких обстоятельствах меньше высказывал правды. Они все исходили из убеждения, что завершённый художественный образ охватывает жизненное явление в такой полноте (правдивости), какая другим средствам постижения истины недоступна. Понятно, что если в искусстве мы видим (читаем) истину, то возникает и проблема понимания, извлечения из искусства этой истины — иными словами, необходимость нарушить достигнутую полноту. Тут, собственно, в отношении ко «второй действительности», искусству, стоит та же проблема, что и в чувственно-рациональном познании самой действительности. Мы читаем полную правду, сопереживаем ей, «заражаемся», по толстовскому выражению, ею, однако — какова эта правда, в чем? Из этого вытекают все сложности литературоведения и критики, но важно лишний раз подчеркнуть цель стремления к художественности во имя правды полной и несравненной сейчас, когда нередко говорят о том, что современная литература дополняется или даже обогащается другими средствами, научными, документальными и т. п.<sup>55</sup> Нет, другие средства способны лишь указать на проблему, еще не освоенную художественно, а того решения, какое эта проблема может найти только в образе, какие-либо дополнительные средства не дают. Вот почему важен вопрос о том, что же в литературе является литературой.

Нет сомнения, что на собраниях флюберовского кружка Тургенев сказал свое слово по той же проблеме, — цитированные выше воспоминания Генри Джеймса являются тому прямым свидетельством. Русская литература позволила поставить эту проблему в ее истинном, итоговом для выдающейся творческой эпохи масштабе: на материале творчества наших крупнейших писателей при признании их исключительных достижений обсуждались самые пределы и возможности искусства.

Были попытки и преуменьшить значение нашей литературы через ту же апологетику: указание на величие нашей литературы подчас предполагало, что, будучи больше, чем только литература, наша классика

---

<sup>55</sup> От сравнительного художественного анализа в пределах произведения отказывается и критика «интерпретационная», принципы которой обоснованы такими влиятельными литературоведами, как Уилсон Найт и Нортроп Фрай. См. об этом: Храпченко М. Б. Размышления о системном анализе литературы // Контекст, 1975. М., 1977.

тем самым оказывается уже и не совсем литературой. Но, подчеркнем, такого рода мнения и не попали в «канон», не удержались в составе тех общепризнанных, терминологически определившихся, формулированно устоявших суждений о нашей литературе, на материале которых написана данная статья. Тот факт, что великие русские писатели были именно великими писателями, что они стремились ставить и решать широчайшие задачи средствами искусства, это вызвало восхищение и пристальнейшее, с тех пор неослабевающее внимание к нашей литературе.

Главным созданием русской литературы в глазах западноевропейских ценителей была Россия, образ страны и народа, не просто сам собой проступающий на страницах книг, не только органически сказывающийся, а сознательно созданный — и по заслугам оцененный в мире. Если писатель, имея в виду собственную попытку создать грандиозную индивидуальность, говорит «подобно Шекспиру», то со второй половины XIX столетия и по сей день писатели разных стран говорят, что они хотели бы сделать для своей страны и своего народа примерно то же самое, что русские писатели сделали для России и «с Россией» — в смысле творческого преобразования материала. Если писатель предполагает дать в своем произведении облик целой страны, движение людских масс, а также индивидуальные судьбы в соотношении с целым, в таком случае писатель претендует на творческую позицию, получившую в международной критической терминологии наименование «русской точки зрения». Русская литература раскрыла перед всем миром Россию так, что это стало образцовым примером творческого самораскрытия нации, народа, страны.

В своем ускоренном, словно сокращенном в силу исторических условий, развитии русская классическая литература не миновала, не обошла стороной ни одного принципиального вопроса, прежде поставленного другими литературами. Полнота развития, которое заключалось в тщательной проверке своей самобытности, сильной и последовательной самокритике и в то же время в утверждении национального достоинства, эта полнота развития послужила надежным фундаментом международного авторитета русской литературы. Русская литература возымела самостоятельное значение, ибо в «снятом» виде содержала предшествующий мировой опыт, обогащенный опытом национальным. Русские писатели выдержали всю диалектику выработки самосознания. Каждая из задач, поставленных перед собой нашими крупнейшими писателями, была тщательно ориентирована в мировом пространстве и общем историческом времени. Это, в свою очередь, урок русской литературы, и вот почему, в частности, совершившееся в свое время мировое признание русской литературы оказалось столь прочным и коренным образом отличается от возникавших и возникающих иногда увлечений модными, «экзотическими» поветриями.

Соединенными силами своих крупнейших дарований русская литература запечатлела свою страну и народ в момент выхода на авансцену истории, она осуществила свое назначение в изображении страны, народа на пути к коренному переустройству, что было осознано, хотя и не сразу, за рубежом. Родоначальник новой русской литературы Пушкин определил ее сквозную тему: «Судьба человеческая — судьба народная». Он выделил

эту тему, суммируя в свою очередь мировой опыт и обдумывая пути освоения этой темы на русской почве. Каждый из наших писателей, которых мир знает как великих романистов, на свой лад проверял пушкинский выбор, подтверждая его основательность и приходя в итоге своей дорогой к той же теме как решающей. Творчество каждого из них и есть, в сущности, картина этой проверки.

Зарубежных ценителей поразила в свое время и до сих пор поражает одна особенность русской литературы. Ни об одном из ее крупных представителей мало или и вовсе нельзя сказать, будто он «пишет о чем-то»: автор выражает ту жизнь, которой живет. Это как бы непрерывная исповедь, но это не только органически неизбежное присутствие автора в своем произведении, а постоянное творческое решение все той же многозначной и единой задачи: близость к народу, оторванность от него, долг перед ним, поиски путей для исполнения этого долга.

С точки зрения зарубежных, в первую очередь западноевропейских, наблюдателей, то была тема эпическая, свойственная обычно литературам на их раннем, что называется — героическом, этапе становления. В своем эпически-современном, уникальном состоянии и пафосе наша литература и обрела общечеловеческий интерес. Русская литература действительно развивалась в особых условиях состояния своего мира — страны и народа. Творчество наших писателей отразило противоречие между развитостью и отсталостью, каждый из наших писателей прошлого века жил как бы в разных эпохах — точнее, без всякого «как бы», безо всякой дистанции, а именно в разных, совместившихся в одной эпохе, в одной стране. Выдающееся по своим масштабам и глубине творчество оказалось средством, позволившим нашим писателям запечатлеть эту противоречивость в поразительной, истинно живой полноте. Тургенев представлялся его зарубежным собратьям «деревенским дедушкой», поднявшимся на уровень мировой культуры<sup>56</sup>. Толстой в их глазах был еще более красноречивым примером в этом отношении.

Но здесь наблюдалось не просто противоречие. Если бы только так и было — отсталость и развитие, то полярности в конечном итоге оторвались бы друг от друга, потеряли бы всякую друг с другом связь, «забыли» бы друг о друге.

В творчестве наших писателей, в их сознании шла постоянная диалектическая циркуляция, непрерывная взаимопроверка всех состояний, всех исторических этапов, уместившихся в духовном мире одной личности, — от патриархальной наивности до предельной критической пронизательности. Здесь поистине невозможно сказать «пишет о...» или даже «изображает» — прежде всего переживает русский писатель с каждым из своих персонажей его состояние.

В пределах своей судьбы это было пережито каждым из русских писателей. Свойственное Чехову чувство внутренней свободы, которым он так поразиł зарубежную аудиторию, было им выстрадано, по его собственному признанию, в борьбе с внутренним, духовным «рабом», которого он учил ненавидеть со всей искренностью, страстностью, убедительностью, определяемой полной мерой известности рабского

---

<sup>56</sup> См.: Иностранная критика о Тургеневе. С. 71.



сознания и состояния ему, Чехову, правнуку крепостного, принадлежавшего деду ближайшего сподвижника Толстого. А с другой стороны, Толстой, как и Тургенев, буквально был хозяином полей, которые описывал. И когда с Запада в те же воссозданные Толстым или Тургеневым пейзажи всматривались писатели, озабоченные профессиональной проблемой материала, который необходимо «хорошо знать» (Хемингуэй), то они видели, что тут «знание» какое-то совершенно особенное, истинное владение материалом, и никакой, даже самый рискованный, «жизненный эксперимент» с этой наследственно-исторической усвоенностью материала не способен по результативности сравниться.

Понятно, социальная принадлежность или наследственная преемственность, как и любые условия, не сами по себе обеспечивают творческий результат. «Раз был Шекспир, то уж мы и доказываем, что его не могло не быть», — иронически предостерегают противники выведения причин из следствий. Действительно, Шекспира могло и не быть: сколько провинциалов в творческом отношении бесследно прошли тогда на поиски удачи в столицу! Но, коль скоро один из них оказался Шекспиром, мы можем увидеть, что же это дало литературе: довольно обычная для той эпохи участь была понята и раскрыта, творчески воплощена как момент всемирно-исторического значения, а таким значением участь тех, кто сделал торной дорожку, пройденную среди прочих и Шекспиром, в самом деле обладала. И естественно, шекспировская типология приходила на память западным читателям, когда они всматривались в творения наших писателей: каждый из этих писателей нес в литературу свой мир, подобно тому как у Шекспира в театре Геркулес держал на плечах земной шар, символизируя установку автора. Мир каждого из наших писателей принадлежал ему, писателю, и содержал необычайное, исторически обусловленное богатство конфликтов, взглянуть ли на них глазами совестливого помещика или же пробивающегося к свободе крепостного.

Естественность темы, единство с материалом отражали положение и убежденно принятую позицию наших писателей: они в самом деле не искали темы, а искали творческое решение объективно ими владевшей темы, проблемы, вопроса вопросов — человек и народ. Русская литература выступила в роли гражданской совести, основанной на незабвении, на постоянной мысли о судьбе всех состояний, она учила ненавидеть и не забывать, не отворачиваться, и эта стойкость социально-исторической памяти придала совершенно исключительную силу ее гуманизму.

Русская литература вошла в состав мировой в тот момент, когда в духовной жизни Запада явственно обозначились признаки, позволившие говорить, прежде всего Гегелю, о грядущей гибели искусства. Так, одна за другой терпели неудачу попытки создания современного эпоса. Писатель превращался в ремесленника, развлекателя. Повествовательное мастерство, психологическое мастерство совершенствовались, однако очень часто ценой утраты универсального размаха. Возможно ли еще искусство большого дыхания, не умирают ли музы? Тургенев привез из России ответ на этот вопрос. Он сам был в первую очередь воспринят западными профессиональными читателями как ответ на подобный вопрос. Тургенев представил ответ еще более убедительный, весомый. Ответом этим был Толстой и его «Война и мир». Ответ этот был подкреплен

явлением Достоевского и затем Чехова, чье творчество особенно поразило, ибо его «небольшие рассказы» отличались той же внутренней масштабностью, ощущением горизонта. Таким образом, обозначив в своем развитии «великий век», достойный встать в ряд с другими эпохами высочайшего творческого подъема, русская литература подтвердила способность искусства и в современном мире выступать в качестве универсального средства, способа постижения истины и могучего духовного воздействия.

Русская литература практически преобразовала, углубила и развила представление о классических и романтических эстетических категориях, прежде всего о правдивости и народности искусства. Если у романтиков, чей опыт глубоко был усвоен нашими писателями, «народность» означала самобытность, оригинальность, индивидуальность, то у нас смысловая направленность понятия «народность», определяемая пушкинской формулой «человек и народ», иная — от индивидуального к общему. Это мера соответствия каждого интересам общего, а «соответствие» следует расшифровать как служение. В том и заключается подоплека внутреннего размаха видимо камерного чеховского рассказа, созданного с мыслью о народности. Чеховское творчество было в этом плане воспринято как итог развития искусства во всей его специфике на определенном этапе. Человечность в ее творчески осуществленном, психологически выверенном, духовно и жизненно выстраданном воплощении была главенствующим над всем художественным созданием, над которым трудились русские писатели и которое получило во всем мире отклик как правда, полная и несравненная. На своих вершинах — именно на вершинах! — русская литература оказалась чужда как эстетского, так и утилитарного, иллюстративного подхода к художественному творчеству, доказав по-своему традиционное убеждение в сущностной истинности искусства, благодаря которому жизненные явления раскрываются с исключительной полнотой. Эта магистральная линия в развитии эстетической и творческой мысли многих эпох нашла уникальное воплощение в творчестве наших крупнейших писателей, которые в международной критической терминологии так и были названы — русскими.