ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
АССОЦИАЦИЯ ВУЗОВСКИХ ФИЛОЛОГОВ (АВФИЛ)

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

70–90-е годы

Под редакцией
В.Н. Аношкиной,
Л.Д. Громовой, В.Б. Катаева

Допущено
Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебника
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности "Филология "

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2001

УДК 82
ББК 83.3Р
И89

Федеральная программа книгоиздания России

Авторы: *В.Н. Аношкина,* доктор филологических наук (§ о публицистике И.С. Аксакова); *А.П. Ауэр,* доктор филологических наук (гл. о М.Е. Салтыкове-Щедрине); *Р.А. Гальцева* в соавторстве с *И.Б. Роднянской* (гл. о В.С. Соловьеве); *Л.Д. Громова,* доктор филологических наук (гл. о Л.Н. Толстом); *А.А. Демченко,* доктор филологических наук (гл. о литературе 1870-х г.; 1880—1890-х гг.; о Г.И. Успенском); *М.М. Дунаев,* доктор филологических наук (гл. о П.И. Мельникове-Печерском); *Н.В. Емельянова* (Синхронистические таблицы); *Г.В. Зыкова,* кандидат филологических наук (гл. о публицистике Н.К. Михайловского); *А.А. Илюшин,* доктор филологических наук (гл. об А.Н. Апухтине; С.Я. Надсоне); *В.Б. Катаев,* доктор филологических наук (гл. об А.П. Чехове; § об «осколочной» сатире); *В.И. Коровин,* доктор филологических наук (гл. об А.Н. Майкове); *Л.М. Крупчанов,* доктор филологических наук (§ о литературной науке 1870—1890-х годов); *М.С. Макеев,* кандидат филологических наук (§ о публицистике П.Л.Лаврова); *А.Н. Николюкин,* доктор филологических наук (гл. о В.В.Розанове); *И.А. Овчинина,* доктор филологических наук (§§ о драматургии); *М.А. Розадеева,* кандидат филологических наук (гл. о К.Р.; К.К. Случевском; К.М. Фофанове); *И.Б. Роднянская* в соавторстве с *Р.А. Гальцевой* (гл. о В.С. Соловьеве); *Ю.И.Сохряков,* доктор филологических наук (§ о публицистике К.Н. Леонтьева; Заключение); *Б.Н. Тарасов,* доктор филологических наук (гл. о Ф.М. Достоевском); *А.В. Тимофеев,* кандидат филологических наук (гл. о А.Ф. Писемском); *В.Ю. Троицкий,* доктор филологических наук (гл. о Н.С. Лескове); *Г.А. Шестопалова,* кандидат филологических наук (гл. о В.М. Гаршине; о В.Г. Короленко); *И.П. Щеблыкин,* доктор филологических наук (гл. о Д.Н. Мамине-Сибиряке); *А.А. Алпатова* (Указатель имен).

Рецензенты:

Отделение литературы Международной академии наук педагогического образования; доктор филологических наук **Г.Я. Галаган**

И89 **История** русской литературы XIX века. 70—90-е годы:Учебник/ Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой, В.Б. Катаева. — М.: Изд-во МГУ, 2001. — 800 с.
ISBN 5-211-04385-5

В учебнике в основу изучения литературы положены принципы историзма, признание высокой роли духовно-нравственного содержания русской классики; ведется исследование творческих индивидуальностей писателей, литературных направлений и жанров в общем контексте развития литературного процесса. Осмысление творчества корифеев литературы последней трети XIX века сопровождается выявлением роли в ней и второстепенных авторов, культурной атмосферы эпохи. В книге представлена также история литературной науки. Конкретные учебные задания могут быть использованы студентами для самостоятельной работы.

Для студентов филологических факультетов вузов.

УДК 82
ББК 83.3Р

ISBN 5-211-04385-5

© Издательство Московского университета, 2001 г.

ЛИТЕРАТУРА 1870-Х ГОДОВ

Социально-историческая обстановка. Генетически связанные с предшествующим десятилетием 70-е годы проходили под знаком развертывающейся реформаторской деятельности императора Александра II, которая, однако, осуществлялась, как и прежде, нерешительно и непоследовательно. Постоянные оглядки монарха на старые, но еще сохраняющие силу феодально-крепостнические традиции, нервная боязнь оппозиции придавали его царствованию сбивчивый, противоречивый характер, передающий черты неустойчивости и общественному настроению. Правительство Александра II никак не могло, а зачастую и не хотело наладить диалог с обществом и обратить общественное мнение себе на пользу. При малейших проявлениях недовольства правительственным курсом власть привычно хваталась за репрессивные способы усмирения умов и в результате получала новые, еще более сильные волнения.

Неспособность правительства к взвешенным, разумным решениям во многом объяснялась его составом: все ключевые должности в нем занимали закоренелые, убежденные крепостники.

В 70-е годы Александр II вступил с первейшим противником прогрессивных преобразований шефом жандармов Петром Шуваловым. В 1874 г. П.А. Шувалова, которого побаивались даже при царском дворе, сменил А.Л. Потапов, главный организатор беззаконного осуждения Н.Г. Чернышевского. Два года спустя жандармское кресло занял Н.В. Мезенцев, шуваловец до мозга костей. Свои отношения с литературой он начал с установления полицейского надзора за Ф.М. Достоевским, совершенно не причастным к каким-либо антиправительственным акциям. Затем жандармский корпус возглавил А.Р. Дрентельн, соавтор почти всех реакционных постановлений правительства в 1879—1880 гг.

Безграничным доверием монарха все эти годы пользовался Д.А. Толстой, министр просвещения и обер-прокурор Святейшего Синода. По поводу его отставки И.С. Тургенев писал из Москвы П.В. Анненкову в апреле 1680 г.: «Такого взрыва общей радости я еще не видывал». Но радость длилась недолго: пришедшего на его место обер-прокурора Синода К.П. Победоносцева тот же И.С. Тургенев назвал именем испанского инквизитора Торкве-

мады[1]. О министре внутренних дел А.Е. Тимашеве, благополучно прослужившем с 1868 г. десять лет, автор «Отцов и детей» писал: «С каким рвением он запрещал, стеснял»[2].

А.Е. Тимашев и его преемник Л.С. Маков приложили немало стараний к сдерживанию важнейшей, прогрессивной для России земской реформы, по которой впервые в условиях самодержавия (по Указу от 1 января 1864 г.) устанавливалось местное самоуправление в виде всесословных представительных учреждений в губерниях и уездах. Длившийся до 1911 г. процесс введения земства так и не коснулся ряда губерний (Архангельской, Астраханской, Оренбургской и всей Сибири). Оба министра постарались дать развитие установлениям, по которым еще с 21 октября 1866 г. ограничивались права земских учреждений на обложение сборами промышленных и торговых заведений, а с 23 июня 1867 г. вся публикаторская земская деятельность подпадала под цензуру губернаторов. Охранительная публицистика, развивая идеи министерства внутренних дел, ратовала за «огосударствление» земства, которое должно было заниматься исключительно местными хозяйственными вопросами. Так, М.Н. Катков отмечал в конце 70-х годов, что земства «отнюдь не служат местным продолжением общего государственного управления», представляя собою «как бы частные общества, хотя и организованные государством, но ему чуждые и от него отдельные»[3]

А.Е. Тимашев и Л.С. Маков вместе с министром юстиции К.И. Паленом — еще одним шуваловцем, правившим своим министерством до 1878 г., — изрядно потрудились, чтобы ограничить самостоятельность и гласность не только ненавистного им земского движения, но и судопроизводства, которое, согласно другой крупной и не менее прогрессивной реформе эпохи Александра II, предусматривало Указом от 20 ноября 1864 г. бессословное устройство нового суда, его независимость от администрации и несменяемость судей, введение адвокатуры, участие присяжных заседателей при рассмотрении в окружных судах уголовных дел. Так, Законом от 19 мая 1871 г. производство дознаний в политических делах передавалось жандармским чинам. С 7 июня 1872 г. для ведения крупных политических процессов учреждалось Особое присутствие Правительствующего Сената, которому дозволялось вести дела с отступлениями от судебных уставов 1864 г. Начавшемуся в конце 70-х го-

---

[1] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960—1968. Письма. Т. 12. Кн. 2. С. 237, 239.

[2] Там же. Кн. 1. С. 391.

[3] Московские ведомости. 1880. № 213. 3 авг.

дов процессу военизации судопроизводства особенно содействовал Указ от 5 апреля 1879 г., по которому генерал-губернаторы могли по своему усмотрению предавать военному суду не только террористов, но и обвиняемых в любых государственных преступлениях, что серьезно компрометировало самый дух судебной реформы. Со временем суживалась и сфера действия суда присяжных, например после отстранения его от рассмотрения дел о государственных преступлениях и нарушениях постановлений о печати. «Под предлогом ремонта предприняли их разрушение»[1], — с горечью писал о судьбе реформ того времени видный судебный деятель А. Ф. Кони.

Перемены во внешней политике также вели к усилению в обществе оппозиционных настроений. Поначалу всеобщее одушевление вызвала осуществленная военным министерством во главе с Д.А. Милютиным военная реформа, вводившая всеобщую воинскую повинность с отменой рекрутчины и кастовости офицерского корпуса. На подъем патриотических чувств повлияли также волнения в Герцеговине, Боснии и Болгарии, вызванные турецким владычеством. 12 апреля 1877 г. был издан царский манифест, объявлявший войну Турции. Однако недостаточно продуманный план военных операций и почти преступная медлительность в подвозе подкреплений, отсталость вооружения значительно осложнили задачи войск. И хотя война была выиграна, ее результаты оказались ослаблены вмешательством Англии и Австрии, которые на Берлинском конгрессе 1878 г., угрожая России военным противостоянием, добились от российской дипломатии выгодных для себя уступок на Балканах. Подобная уступчивость России во внешней политике вызвала почти всеобщее недовольство в обществе, но критика решительно пресекалась властями. Например, И.С. Аксаков за свое смелое выступление подвергся административной ссылке.

Оппозицию усиливали конституционные требования, которые формулировались тем определеннее, что освобожденная Болгария уже получила конституцию, разработанную русскими авторами. Александр II неоднократно высказывался о несвоевременности введения конституции в России, но конец его царствования все же ознаменовался поручением сформировать подготовительные комиссии для выработки основных конституционных положений. По верному замечанию В.Г. Короленко, «Александр II по-прежнему держался в центре реакции и сошел с этой дороги, когда уже было поздно»[2]. Убийство царя в 1881 г. надолго задержало исполнение столь важной государственной политической акции.

---

[1] *Кони А.Ф.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1966—1969. Т. 5. С. 156.

[2] *Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 5 т. Л., 1989—1991. Т. 5. С. 259.

Несовершенства крестьянской реформы, в частности сохранение высоких оброков и увеличение выкупных платежей за землю, способствовали росту недовольства большинства крестьян, ожидавших от царя земельного передела в виде дополнительного наделения их землей. 22 ноября 1877 г. и 17 августа 1878 г. губернаторы получили циркуляры с указанием разъяснить на местах безосновательность подобных ожиданий, а 16 июня 1879 г. министром внутренних дел было опубликовано одобренное императором «Объявление», в котором говорилось: «...ни теперь, ни в последующее время никаких дополнительных нарезок к крестьянским участкам не будет и быть не может»[1].

В 70-е годы ускоряется процесс социального расслоения крестьянства, вызванный начавшейся капитализацией, зачастую выступавшей в отвратительных формах, когда прибыль путали с наживой. Это привело к разорению большинства крестьянских хозяйств.

Неудовлетворительный ход земельных установлений и как следствие неустроенность многих крестьянских семей постоянно подпитывали общественно-освободительное движение, которое после наката реакционной волны 1862 (пожары и прокламации) и 1866 (покушение Д.В. Каракозова на царя) годов стало набирать силу. Политической активности, особенно заметной в среде молодежи, способствовали обскурантистские постановления министра просвещения Д.А. Толстого. Так, согласно Правилам от 26 мая 1867 г., студенты подпадали под усиленный надзор не только своего университетского начальства, но и полиции. Естественно, такого рода притеснения вызвали студенческие беспорядки, сопровождаемые в свою очередь массовыми исключениями студентов из высшей школы и высылками их из Петербурга и Москвы.

Репрессии порождали очередной всплеск общественных возмущений и растущую революционизацию молодежи. Стали возникать тайные организации, участились аресты, а вслед за ними и политические процессы.

Первым из них в начавшемся десятилетии стал суд в июле—сентябре 1871 г. над участниками нечаевской организации «Народная расправа». С.Г. Нечаев (1846—1883) — учитель приходского училища и вольнослушатель Петербургского университета, автор «Катехизиса революционера» как «науки истребления и разрушения». Беззастенчиво эксплуатируя высокие идеи служения народу, он провокацией, шантажом и обманом вовлек в свое общество значи-

---

[1] Крестьянское движение в России в 1870—1880 гг. М., 1968. Примеч. 376—381 к докум. 151, 152.

тельное число молодежи. Когда один из студентов, И.И. Иванов, выразил протест против диктаторства руководителя общества, Нечаев в ноябре 1869 г. застрелил его, сделав соучастниками убийства нескольких человек. Суд протекал в условиях гласности и соблюдения законности. На нем присутствовали многие общественные деятели и литераторы, в том числе Н.С. Лесков, Ф.И. Тютчев, возможно, и Ф.М. Достоевский. (Размышлениями о «нечаевщине» навеяны основные идеи романа Ф.М. Достоевского «Бесы».) На суде выяснилось, что большинство участников общества осуждали действия Нечаева, они шли за ним исключительно из «прекрасных, преблагородных» побуждений, как отметил на процессе адвокат В.Д. Спасович[1]. Более половины арестованных (42 человека) были оправданы судом, 28 человек приговорены к минимальному (до одного года) заключению в тюрьме[2]. Нечаева приговорили к пожизненному заключению в крепости, где он и умер.

Процесс над «нечаевцами» не остановил революционного движения. Освободительные идеи «шестидесятников», связанные с благородной заботой об улучшении положения народа, привели их к мысли о развертывании широкой пропагандистской работы в крестьянской среде — понятия «крестьянство» и «народ» в ту пору отождествлялись. Начало массового «хождения в народ» пришлось на весну—лето 1874 г., очень скоро в общественном сознании оно получило наименование «народничество».

Народническая идеология начала складываться гораздо раньше, ее по праву связывают с именами А.И. Герцена и Н.Г. Чернышевского. Не случайно указания на их труды как круг ближайшего чтения встречаются в следственных показаниях большинства народников, прошедших через политические процессы 70-х годов. Однако непосредственными идейными инициаторами народнического движения стали П.Л. Лавров, поместивший в «Неделе» за 1869 г. ряд статей под общим названием «Исторические письма» (в 1870 г. они вышли отдельным изданием в Петербурге под псевдонимом П. Миртов), и Н.К. Михайловский, литературный критик, публицист, автор статьи «Что такое прогресс?», опубликованной в трех книжках «Отечественных записок» за 1869 г. В этих работах были изложены основные идеи народничества. Обоим деятелям близка идея долга интеллигенции народу. У П.Л. Лаврова читаем: «Каждое удобство жизни, которым я пользуюсь, каждая мысль, которую я имел досуг приобрести или выработать, куплены кровью, страда-

---

[1] *Спасович В.Д.* За много лет (1859—1871). СПб., 1872. С. 431; см. также: Нечаев и нечаевцы: Сб. материалов. М.; Л., 1931.

[2] Государственные преступления в России в XIX в.: В 2 т. СПб., 1906. Т. 1. С. 188.

ниями или трудом миллионов»[1] «Мы должники народа... — писал Н.К. Михайловский. — Мы можем спорить о размерах долга, о способах его погашения, но долг лежит на нашей совести, и мы его отдать желаем»[2]

Становление и развитие народнического движения, охватившего массу интеллигенции и оказавшего сильное влияние на всю культурно-историческую ситуацию в стране, в том числе на литературу, на писателей, к какому бы направлению они себя ни причисляли, сообщает 70-м годам то своеобразие, которое позволяет рассматривать их как в значительной мере самостоятельный период общественно-литературного процесса.

Первый этап народничества окончился неудачей. Народ не понял и не принял революционных и социалистических идей, нередко выдавая их пропагандистов властям. Уже в 1874 г. под арестом оказались более четырех тысяч человек. Однако разгром народников «первого призыва» не привел к кризису освободительной борьбы. «Движение не только не уменьшается, но идет crescendo. Вместо паники вы встречаете энтузиазм; люди вырастают словно из-под земли»[3], — сообщал П.Л. Лаврову его корреспондент Д.А. Клеменц. Однако немало участников движения и сомневалось в его успехе.

Народничеству была присуща идейная разобщенность. Если сторонники П.Л. Лаврова («лавристы») делали ставку на пропагандистскую работу, то приверженцы М.А. Бакунина («бакунисты») ставили своей целью непосредственную подготовку и проведение крестьянской революции, считая, что революционность, бунтарство являются прирожденным инстинктом крестьян, выражением их общинного сознания, анархо-социалистического неприятия любых государственных проявлений, и поднять их на бунт означало бы реализацию их постоянной революционной готовности.

В конце 1876 г. создается нелегальная организация «Земля и воля», объединившая народников-пропагандистов и народников-террористов. В декабре 1876 г. землевольцами была организована политическая демонстрация на Казанской площади в Петербурге. Арест 21 человека положил начало особому следственному делу (январь 1877). Другими наиболее значительными политическими событиями этого времени стали «процесс 50-ти» (февраль — март 1877) и «процесс 193-х» (октябрь 1877 — январь 1878). Жестокие полицейские преследования в немалой степени содействовали

---

[1] *Лавров П.Л.* Избр. соч. М., 1934. Т. 1. С. 225.

[2] *Михайловский Н.К.* Соч. СПб., 1896. Т. 1. Стб. 868.

[3] *Филиппов Р.В.* Из истории народнического движения на первом этапе «хождения в народ». Петрозаводск, 1967. С. 294—295.

укреплению и развитию в народнической среде идеи политического терроризма, вылившегося в индивидуальные вооруженные акции против крупных чинов государства. В январе 1878 г. в Петербурге В.И. Засулич стреляет в градоначальника Ф.Ф. Трепова. В Одессе группа революционеров оказала при обыске вооруженное сопротивление, а в ответ на казнь руководителя группы И.М. Ковальского С.М. Кравчинский, будущий писатель, расправился с шефом жандармов Н.В. Мезенцевым. Террористические акции совершаются и в других городах — Москве, Киеве, Харькове.

В 1879 г. «Земля и воля» разделилась на две организации: террористическую «Народная воля» и пропагандистскую «Черный передел». Исполнительный комитет «Народной воли» вынес смертный приговор Александру II. 2 апреля 1879 г. А. Соловьев совершил дерзкое нападение на царя. После этого состоялось еще несколько покушений на русского самодержца, завершившихся кровавой акцией 1 марта 1881 г.

Разлад властей с общественными силами, под знаком которого прошли все 70-е годы, отразился и на состоянии культуры, в ту пору в значительной степени пропитанной оппозиционными настроениями. Вместе с тем деятели культуры не ограничивались обличительными социальными темами, отражая в своем творчестве жизнь России во всем ее духовном многообразии. Именно в эти годы широкий размах в городах и селах получило строительство церквей. В эпоху Александра II в Москве по проекту архитектора К.А. Тона (1794—1881) был воздвигнут храм Христа Спасителя в честь подвига русского народа в войне с Наполеоном.

Для указанного периода характерен процесс демократизации русского искусства, объединения художественных сил в творческие союзы.

Композиторы М.А. Балакирев, А.П. Бородин, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков создали кружок «Могучая кучка». Опера, симфония, инструментальный концерт, вокальная лирика стали ведущими музыкальными жанрами. Наиболее выдающиеся произведения этой поры — оперы «Борис Годунов» (1870), «Хованщина» (1872) М.П. Мусоргского, «Евгений Онегин» (1877—1878) П. И. Чайковского, Вторая («Богатырская») симфония (1869—1876) А.П. Бородина, глубоко национальная музыка Н.А. Римского-Корсакова.

Художники-живописцы организовали «Товарищество передвижных художественных выставок», куда вошли Г.Г. Мясоедов, Н.Н. Ге, И.Н. Крамской, В.Г. Перов, А.К. Саврасов, И.М. Прянишников, И.И. Шишкин, М.П. Клодт, М.К. Клодт, Л.Л. Каменев, К.Е. Маковский, К.В. Лемох, А.И. Корзухин, В.И. Якоби,

В.Е. Маковский. Их первая выставка открылась 29 ноября 1871 г. Своей очевидной общественной, гражданской направленностью она противостояла традициям Академии художеств с ее ориентацией на классическое наследие и «чистое искусство». В 70-е годы к передвижникам присоединились И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, Н.А. Ярошенко, К.А. Савицкий, Н.А. Касаткин.

Мир бедности, бесправия отражен в полотнах Н.А. Ярошенко (1846—1898) «Кочегар», «Заключенный»; В.Г. Перова (1834—1882) «Крестный ход на Пасху», «Приезд гувернантки в купеческий дом», «Тройка»; И.Н. Крамского (1837—1887) «Неутешное горе»; И.Е. Репина (1844—1930) «Бурлаки на Волге» и др. Дух времени сказался на евангельских сюжетах, которые зачастую трактовались не в канонической манере, а передавали мучительный поиск истины — Н.Н. Ге (1831—1894) «Тайная Вечеря»; К.А. Савицкий (1844—1905) «Встреча иконы»; И.Н. Крамской «Христос в пустыне»; И.К. Айвазовский (1817—1900) «Хождение по водам», «Гибель 84-пушечного корабля "Лефорт"», где присутствие Спасителя придает изображениям высокую духовность. На новую художественную высоту поднялась пейзажная живопись, пронизанная лирическим пафосом: И.И. Шишкин (1832—1898) «Сосновый бор», «Мачтовый лес в Вятской губернии»; А.К. Саврасов (1830—1897) «Проселок», «Грачи прилетели»; А.И. Куинджи (1840—1910) «На острове Валааме», «Украинская ночь», «Березовая роща»; В.Д. Поленов (1844—1927) «Бабушкин сад», «Московский дворик». Мир народной фантастики составил содержание картин В.М. Васнецова (1848—1926) «Ковер-самолет», «Иван-царевич на сером волке», «Снегурочка».

Связи изобразительного искусства с литературой отразились в портретной живописи. Знаменитыми стали работы В.Г. Перова — «Ф.М. Достоевский» (1872), И.Н. Крамского — «Л.Н. Толстой» (1873), «Д.В. Григорович» (1876), «Н.А. Некрасов» (1877), «М.Е. Салтыков-Щедрин» (1879). Получила бурное развитие литературная иллюстрация. Например, сочинения Н.В. Гоголя иллюстрировали В. и К. Маковские, И.Н. Крамской, И.М. Прянишников, И.Е. Репин, К.А. Савицкий. Творчество Н.А. Некрасова нашло яркого интерпретатора в А.Г. Лебедеве. Иллюстрировались также произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, Л.Н. Толстого.

Журналистика. Литературная критика. Неопределенность, противоречивость результатов первого десятилетия после отмены крепостного права, быстрое развитие буржуазных отношений, постоянные колебания высшей власти в сторону политической, социальной реакции, продолжающаяся ломка привычного течения жизни,

общественной и внутренней психологии человека обусловили нестабильность 70-х годов. Уже в самом их начале ощущение неустойчивости сознания современников было передано прозаиком и поэтом И.В. Омулевским (Федоровым) в автобиографическом романе «Шаг за шагом» (1870—1871), где автор писал о «нашем переходном, обильном всякими недоразумениями времени»[1]. Известная формула Л.Н. Толстого — «все это переворотилось и только укладывается»[2] (1877) — определила, с одной стороны, характер переживаемого десятилетия, с другой — глубину постижения русской литературой происходящих перемен в жизни нации.

В 70-е годы почти вся литературная жизнь, как и в предыдущие годы, сосредоточивалась в журналах. Не литературные салоны или иные узкие групповые собрания, а редакция журнала становится преобладающим местом первых публичных литературных чтений и обсуждений. Нередко по тому, в какую именно редакцию отдавал свое сочинение писатель, судили о его общественных и эстетических пристрастиях. В этом отношении показателен ответ И.А. Гончарова 22 мая 1868 г. на предложение Н.А. Некрасова напечатать «Обрыв» в «Отечественных записках»: «Я не думаю, чтобы роман мог годиться для Вас, хотя не оскорблю в нем ни старого, ни молодого поколения, но общее направление его, даже сама идея если не противоречит прямо, то не совпадает вполне с теми, даже не крайними началами, которым будет следовать Ваш журнал. Словом, будет натяжка»[3]. Однако такая определенность отношений касалась в основном журнала, ставшего преемником закрытого «Современника». Иногда писатели помещали свои произведения и в изданиях, направление которых не совсем разделяли.

Цензурное положение журналов определялось «Временными правилами» о печати 1865 г., по которым столичные журналы и книги объемом более 10 печатных листов освобождались от предварительной цензуры с сохранением цензуры наблюдательной, но за министром внутренних дел закреплялось право посылать редакторам соответствующие предостережения и приостанавливать издание на срок до шести месяцев. На деле положение о предварительной цензуре часто не выполнялось, к тому же своими частными определениями Главное цензурное управление то запрещало обсуждение в печати важных политических событий, то усиливало власть местных администраторов в делах печати. Так, по поводу нового постановления о печати, которое расширяло право админи-

---

[1] *Омулевский И.* Шаг за шагом: Роман и рассказы. Иркутск, 1983. С. 407.

[2] *Толстой Л.Н.* Полн. Собр. соч.: В 90 т. Юб. изд. М., 1928—1958. Т. 18. С. 346.

[3] *Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1977—1980. Т. 8. С. 328.

страции вмешиваться в редактирование повременных изданий, Ф.И. Тютчев, знавший работу цензурного ведомства изнутри как один из его чиновников, писал дочери в апреле 1873 г.: «Я узнал вчера, что подготовляется новый закон о печати, который всерьез в законодательной форме воспроизведет знаменитый монолог Фигаро о свободе слова[1]. Этот закон оставит за администрацией право определять те вопросы, коих не будет дозволено касаться в печати. В нынешних условиях смелее и честнее откровенно восстановить цензуру...»[2] Цензурный произвол продолжался все 70-е годы.

По своему направлению периодические издания представляли довольно пеструю картину, отражая расстановку литературно-общественных сил в рассматриваемый период.

К демократической группе изданий принято относить журналы «Отечественные записки» и «Дело».

«Отечественные записки» (1820—1884) с 1839 г. принадлежали А.А. Краевскому, а в 1868 г. были переданы им в аренду Н.А. Некрасову, который после закрытия властями «Современника» (1866) искал возможность восстановления демократического издания. По условиям заключенного договора Некрасов принял на себя «исключительное заведование редакцией журнала» и объявлялся «гласно ответственным редактором», Краевский же, сохраняя права издателя, ограничивался обязанностями по хозяйственной части. Власти не препятствовали сделке, но на обложке журнала велено было оставить имя прежнего издателя-редактора[3]. Требование это выполнялось лишь формально, на деле Некрасов получил журнал в полное редакторское распоряжение. В ближайшие сотрудники по редактированию Некрасов пригласил М.Е. Салтыкова-Щедрина и Г.З. Елисеева. Уже с первого номера, вышедшего 23 января 1868 г., стало ясно, что от прежних тусклых «Отечественных записок» не осталось и следа, читатель стал получать книжки, по составу сотрудников и направлению напомнившие запрещенный «Современник».

Работе редакторов в разное время помогали критики и публицисты Н.К. Михайловский, А.М. Скабичевский, Н.А. Демерт, поэты Н.С. Курочкин, А.Н. Плещеев, прозаики Г.И. Успенский, В.А. Слепцов, П.Д. Боборыкин. Согласие на сотрудничество дал

---

[1] В комедии П.О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (акт 5, сц. 3) Фигаро поведал о своих попытках заняться литературой, грубо пресеченных цензурой.

[2] *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1988. С. 325.

[3] См.: *Емельянов Н.* «Отечественные записки» Н.А. Некрасова и М.Е. Салтыкова-Щедрина (1868—1884). Л., 1986. С. 15.

Д.И. Писарев, который до своей гибели летом 1868 г. успел написать для журнала несколько статей, в том числе «Старое барство» — о романе Л.Н. Толстого «Война и мир». Редакции удалось заручиться постоянным сотрудничеством А.Н. Островского, его пьесы публиковались в журнале ежегодно (1868—1879). Читателям «Отечественных записок» адресовал свой новый роман «Подросток» (1875) Достоевский. У Некрасова печатались Ф.М. Решетников, М.А. Маркович (Марко Вовчок), Н.Н. Златовратский, Д.Л. Мордовцев, В.М. Гаршин. Из публицистики самыми заметными стали статьи А.Н. Энгельгардта «Из деревни» и талантливые обзоры Г.З. Елисеева и Н.А. Демерта. Литературно-критические выступления Н.К. Михайловского, А.М. Скабичевского, С.Н. Кривенко, М.К. Цебриковой во многом определяли состояние критической мысли в 70-е годы.

Научный раздел журнала украшали труды выдающегося историка Н.И. Костомарова, исследователя современного рабочего движения В.В. Берви-Флеровского, экономистов И.И. Иванюкова и Н.Ф. Анненского. Иностранная литература была представлена именами В. Гюго, А. Доде, Э. Золя, Д. Эллиот, Ч. Диккенса, М. Твена, Я. Гримма, Ф. Брет-Гарта, А. Мэгью, Э. Мюрреля, Д. Гринвуда, Ч. Рида, В. Блэка, Д. Мередита.

Самое активное авторство в «Отечественных записках» закрепилось за М.Е. Салтыковым-Щедриным. Редакторский союз с Н.А. Некрасовым стал поворотным событием в судьбе писателя, именно в эти годы широко развернулось выдающееся творческое дарование сатирика. Свидетельством зрелости его таланта стали опубликованные в журнале такие масштабные художественно-сатирические полотна, как «История одного города» (1869—1870), «Помпадуры и помпадурши» (1863—1868, 1871—1874), «Господа ташкентцы» (1869—1872), «Дневник провинциала в Петербурге» (1872), «Благонамеренные речи» (1872—1876), «В среде умеренности и аккуратности» (1874—1880), несколько очерков из цикла «Современная идиллия» (1877), завершенного в 80-е годы.

Наиболее значительная часть поэтического наследия Н.А. Некрасова нашла место под обложкой его «Отечественных записок»: поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (1869—1874), «Дедушка» (1870), «Русские женщины» (1872—1873), «Современники» (1875), стихотворный цикл «Последние песни» (1877—1878). После смерти Некрасова (1878) соредактором М.Е. Салтыкова-Щедрина становится Н.К. Михайловский. Издание прекратило существование после запрета правительством.

Журнал *«Дело»* (1866—1888) явился непосредственным продолжением запрещенного в 1866 г. «Русского слова». Официальным

его редактором до 1880 г. числился Н.И. Шульгин, но фактическим руководителем все это время был Г.Е. Благосветлов, которому по беллетристическому отделу помогал А.К. Шеллер-Михайлов. Вместе с Благосветловым в издание пришли бывший сотрудник «Русского слова» Д.И. Писарев (статьи «Будничные стороны жизни» и «Борьба за существование» — о романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», 1867), Н.В. Шелгунов, ставший ведущим критиком в журнале после смерти Д.И. Писарева, Г.И. Успенский, А.И. Левитов. Здесь печатались также М.А. Воронов, П.В. Засодимский, Д.Д. Минаев, Н.Ф. Бажин, П.Д. Боборыкин, И.В. Омулевский (Федоров), А.П. Щапов, П.Н. Ткачев. Из эмиграции присылали статьи П.Л. Лавров, И.И. Мечников, Н.С. Русанов. Демократическое направление издания разделяли П.А. Гайдебуров, В.О. Португалов, К.М. Станюкович, П.И. Якоби. Из иностранных авторов «Дело» помещало переводы Ф. Шпильгагена, В. Гюго, А. Лео, Ш. Петефи.

Если в «Отечественных записках» ведущим был первый отдел, включавший произведения художественной литературы и научные статьи, то в «Деле» первую скрипку играло «Современное обозрение», сердцевину которого составляла публицистика. Она-то и вызывала зачастую наиболее придирчивое цензурное вмешательство. Самыми трудными в этом отношении стали 1871—1875 гг., когда главой цензурного ведомства был М.Н. Лонгинов, неизменно державшийся мысли, что «самый издатель и главные сотрудники "Дела" заведомо принадлежат к числу писателей самого неблагонадежного направления». Шеф цензоров ничуть не преувеличивал, если помнить, что с 1879 г., например, штатным переводчиком в журнале становится С.М. Степняк-Кравчинский, эмигрировавший в Англию после убийства генерала Н.В. Мезенцева. При М.Н. Лонгинове появилось распоряжение запрещать все материалы «Дела», отмеченные хотя бы одним цензорским замечанием, тогда как другим изданиям такого рода статьи возвращались для исправлений. Цензура не уставала повторять, что в «Деле» «подбор статей... составляет тот отличительный колорит журнала, который дает ему в прессе значение журнала радикального»[1]. Тщетными оставались попытки освободить журнал от предварительной цензуры, как это предписывалось «Временными правилами» 1865 г. Г.Е. Благосветлову (ум. 1880) стоило огромных сил выносить цензурные

---

[1] *Бенина М.А.* Журнал «Дело» в 1860—70-е гг.: («Эпоха Благосветлова") // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века: Сб. науч. трудов. Л., 1988. Вып. 3. С. 16.

преследования и выдерживать однородность направления своего издания.

К либеральной периодике принято относить журнал «Вестник Европы», газеты «Неделя» и «Русские ведомости». Между тем в них заметно проявлялся демократический элемент, и правильнее было бы называть их либерально-демократическими изданиями. Подобное совмещение общественно-политических ориентаций весьма характерно для 70-х годов.

«Вестник Европы» (1866—1918) издавался профессором-историком М.М. Стасюлевичем. До 1868 г. он выходил ежеквартально, затем — ежемесячно. Политическая программа редакции ограничивалась конституционной монархией, в экономической и общественной сферах пропагандировались идеи либеральной буржуазии. Не разделяя революционных настроений, редакция в то же время часто выступала оппозиционно по отношению к власти, критикуя ее репрессивный курс. Не случайно именно в «Вестник Европы» после закрытия «Отечественных записок» пришел М.Е. Салтыков-Щедрин со своими «Пестрыми письмами», «Пошехонской стариной», «Мелочами жизни», «Сказками». В демократическом ключе обсуждались в журнале некоторые стороны крестьянской жизни (например, недостаточность земельных наделов), неприглядное положение обезземеленных крестьян.

«Вестник Европы» собрал цвет русской научной интеллигенции — Н.И. Костомарова, К.Д. Кавелина, А.Н. Пыпина, С.М. Соловьева, А.Н. Веселовского, Н.А. Котляревского, А.Ф. Кони, К.К. Арсеньева, А.Д. Галахова, Д.Л. Мордовцева, Ю.Г. Жуковского, И.М. Сеченова, И.И. Мечникова, В.В. Стасова. В нем печатались И.С. Тургенев, А.И. Эртель, А.Н. Островский, Н.С. Лесков, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.К. Толстой, А.А. Фет, Я.П. Полонский, А.Н. Плещеев, А.Н. Апухтин. Через И.С. Тургенева в журнал был приглашен в качестве публициста-обозревателя Э. Золя, печатавший здесь «Парижские письма», среди которых заметны статьи с изложением его теории экспериментального романа. Шесть тысяч подписчиков в 1879 г. — свидетельство значительной по тому времени популярности журнала.

Газете *«Неделя»* (1866—1901) заметное место в ряду рассматриваемых изданий принадлежало только с конца 1860-х до середины 1870-х годов. В 1867 г. ее владельцем становится книготорговец В.Е. Генкель. В редакторы им был приглашен Н.С. Курочкин, который привлек к сотрудничеству бывших авторов «Русского слова» и «Современника» — В.А. Зайцева, В.С. Курочкина, Д.Д. Минаева, Н.А. Демерта, Н.А. Благовещенского, Ф.М. Решетникова, А.И. Левитова, А.К. Шеллера-Михайлова, Н.К. Михайловского.

Г.И. Успенский напечатал здесь свои рассказы «Тяжкое обязательство» и «Шиньон» (1868). Прислал в «Неделю» первые пять глав своих очерков «Скуки ради» А.И. Герцен, от П.Л. Лаврова были получены и опубликованы в газете его знаменитые «Исторические письма». О популярных «Внутренних обозрениях» Н.А. Демерта Г.И. Успенский писал как о подлинных и точных картинах русской жизни[1]. Работа земских учреждений, жизнь пореформенной деревни, положение рабочих — таковы основные темы аналитических статей этого демократического публициста. Демократический накал публицистики еженедельника поддерживался статьями Н.В. Шелгунова. В выступлениях В.В. Берви-Флеровского, идеализировавшего сельскую общину как орудие социализации русской деревни, давали о себе знать народнические идеи.

Усиление влияния П.А. Гайдебурова на редактирование газеты, все чаще пасовавшей перед цензурой, и опасения издателя потерять еженедельник привели к постепенной смене сотрудников и превращению с середины 1870-х гг. издания в более осторожный орган либерального народничества.

Газета *«Русские ведомости»* (1863—1918) наибольший читательский интерес приобрела в 1870—90-е годы. Ее первым редактором-издателем был Н.Ф. Павлов (1863—1864), затем руководство газетой до 1883 г. осуществлял Н.С. Скворцов. В 70-е годы редакционную работу вели также П.И. Бларамберг, Д.Н. Анучин, Г.А. Джаншиев, С.Ф. Фортунатов. Газета выступала в поддержку либеральных реформ во всех областях экономической, политической и общественной жизни России, последовательно осуждая отступления от этих реформ. Сюда несли свои произведения М.А. Воронов, А.И. Левитов, Н.Н. Златовратский, Ф.Д. Нефедов, П.Д. Боборыкин. Читателям этого издания Г.И. Успенский адресовал свои очерки «Хорошая встреча» (1874), «Кормилица» (1875), «Там знают» (1875), «Люди среднего образа мыслей» и «Заграничный дневник провинциала» (1876), «Петербургские письма» (1879). Охотно предоставляли свои материалы либеральные профессора и журналисты: С.Н. Южаков, И.И. Дитятин, С.А. Муромцев, М.М. Ковалевский, В.И. Орлов, Н.А. Каблуков, В.Ю. Скалон, М.А. Саблин, М.Е. Богданов, В.А. Гольцев, И.И. Янжул. В юбилейные дни редакция получила такие, например, отзывы своих читателей: «Русские ведомости» — «кафедра политической мысли и гражданственности»; «проводник честных свободных идей»; «в газете отсутствует партийность, национальная узость, высокочеловеческое ставится выше всего»[2].

---

[1] См.: *Успенский Г.И.* Собр.соч.: В 9 т. М., 1957. Т. 9. С. 67.

[2] «Русские ведомости». 1863—1913: Сб. статей. М., 1913. С. 127.

В 70-е гг. в близком направлении развивается деятельность *«Биржевых ведомостей»* (1861—1917), издателем которых с 1874 г. был владелец сталелитейного завода В.А. Полетика. С этого времени в газете сотрудничали Н.А. Демерт, В.С. и Н.С. Курочкины, А.Н. Плещеев, Н.К. Михайловский. В 1877 г. власти временно приостановили издание, а с 1879 по 1881 г. газета стала выходить под названием «Молва».

Одно время духом оппозиции были пропитаны и *«Санкт-Петербургские ведомости»* (1728—1917), редактором которых с 1863 г. являлся В.Ф. Корш. Но после 1875 г. он был отстранен от редактирования изданием, и газета утратила свое общественное значение.

Особого разговора заслуживают сатирические издания. Самым заметным из них был *«Будильник»* (1865—1917), среди авторов которого А.И. Левитов, Г.Н. Жулев, Г.И. Успенский, Н.Н. Златовратский, Л.И. Пальмин, Л.Н. Трефолев, В.А. Гиляровский, А.П. Чехов. После смерти его редактора Н.А. Степанова (1877) журнал приобрел чисто развлекательный характер. Другой сатирический журнал, *«Стрекоза»* (1875—1918), руководимый опытным журналистом И.Ф. Василевским, пользовался не меньшим успехом благодаря сотрудничеству в нем Д.Д. Минаева, Г.Н. Жулева, И.В. Омулевского (Федорова), П.И. Вейнберга, П.В. Быкова, В.П. Буренина, А.И. Пальма, П.А. Сергиевского, В.В. Билибина, Н.А. Лейкина. Появлялись здесь и произведения Н.С. Лескова, С.Н. Терпигорева, Я.П. Полонского, Вас.И. Немировича-Данченко, Н.А. Рубакина. В «Стрекозе» дебютировал А.П. Чехов. Со дня основания журнал не ладил с цензурой. Из наиболее популярных публикаций следует отметить «Настольный словарь неунывающих современников» (1877—1878) И.Ф. Василевского, высмеивающий «подвиги» администрации, цензурные притеснения, охранительную прессу.

Образчиком умеренных социальных настроений стала газета *«Голос»* (1863—1884, Петербург). Ее издатель А.А. Краевский не заботился о придании изданию определенного направления, подделываясь под требования публики, что обусловило смешение мнений и вкусов, бесцветность материалов.

Революционная (в основном нелегальная) периодика набирала силу постепенно. Поначалу русская бесцензурная печать остановилась с прекращением герценовского «Колокола». После смерти А.И. Герцена (1870) Н.П. Огарев вместе с С.Г. Нечаевым выпустил (с апреля по май 1870 г.) шесть номеров возобновленного *«Колокола»* с подзаголовком «Орган русского освобождения, основанный А.И. Герценом (Искандером)». Крайний радикализм и авантюризм Нечаева, использовавшего «Колокол» для пропаганды всеобщего бунта, претил Огареву, и их союз распался.

Новое дыхание заграничная вольная русская пресса приобрела в связи с народническим движением. Значительнейшими из этих изданий стали с 1873 г. журнал и газета П.Л. Лаврова *«Вперед!»*, печатавшиеся в Женеве, а затем в Лондоне. Денежную поддержку предприятию оказывал в 1874 и 1875 гг. И.С. Тургенев. В типографии Лаврова в 1874 г. были отпечатаны задержанные в свое время цензурой статьи Н.Г. Чернышевского «Письма без адреса» и в 1877 г. полученный из Сибири его роман «Пролог». Серьезную услугу редакции оказали своим участием Н.П. Огарев (стихотворение «Свидание» — о переговорах в Берлине Вильгельма I и Александра II) и Г.И. Успенский (фельетон «Шила в мешке не утаишь», высмеивавший преданных официозу церковников). Среди сотрудников этих изданий — видные представители народничества и деятели 70-х годов: В.Н. Смирнов, А.И. Иванчин-Писарев, С.А. Подолинский, Г.А. Лопатин, Л.С. Гинзбург, С.М. Кравчинский, Д.И. Рихтер, Д.А. Клеменц, Н.Г. Кулябко-Корецкий, Н.В. Чайковский. Основную задачу своих печатных органов Лавров видел в широкой пропаганде идей социальной революции в народе (в среде крестьян и рабочих) и в широких общественных кругах, в создании народной партии с опорой на молодежь из интеллигенции. В связи с некоторым спадом народнического движения в 1875—1876 гг. редакция начала испытывать значительные материальные трудности. «Лавристы» с их установкой на пропагандистскую работу все чаще подвергались критике со стороны народников, призывавших к конкретным революционным акциям. В 1877 г. Лавров сложил с себя полномочия редактора, а в 1879 г. издание прекратило свое существование.

В противовес изданиям «Вперед!» «бакунисты» в январе 1875 г. начали выпускать в Женеве свою газету *«Работник»*, в редакцию которой вошли З.К. Ралли, Н.И. Жуковский, А.Л. Эльсниц, Н.А. Морозов, В.А. Гольштейн. Однако вражды между изданиями Лаврова и Бакунина не было. Более того, в «Работнике» сотрудничали и некоторые «лавристы» — С.М. Кравчинский, Д.А. Клеменц, А.И. Иванчин-Писарев, который в 1876 г. даже редактировал отдельные номера издания. Основные темы газеты — положение крестьян и рабочих, история закрепощения крестьян, пропаганда бунта, противостояние народа и государства. Впервые в истории революционной журналистики «Работник» стал практиковать публикацию рассказов из народной жизни. Издание по праву считали первой социалистической газетой для рабочих. «Работник» издавался до 1876 г.

Трудности с выпусками «Вперед!», остановка «Работника» обусловили появление в эмигрантской среде нового народнического издания — журнала *«Община»* (1877—1878). В состав его редакции

вошли З.К. Ралли, Н.И. Жуковский, Д.А. Клеменц, П.Б. Аксельрод. Для журнала писали С.М. Кравчинский, В.Н. Черкезов, Л.Г. Дейч, М.П. Драгоманов, Н.В. Стефанович, французские коммунары Ш.-О. Арну, Э. Реклю, Р. Кан. Впервые в нелегальной прессе многие материалы печатались за полной подписью авторов. Типично народнический тезис защиты крестьянской общины дополнялся в газете теоретическими рассуждениями по поводу целей революционного движения, обобщением опыта социалистической борьбы других стран, организации революционной прессы.

Усилившиеся в народническом движении якобинские идеи способствовали появлению в Швейцарии журнала и газеты *«Набат»* (1875—1881), в которых главную роль играл П.Н. Ткачев, автор работ «Задачи революционной пропаганды в России» и «Русская социально-революционная молодежь». В деятельности Ткачева терроризм утверждался в качестве самодовлеющей идеи. В 1879 г. вышло только два номера журнала, в 1880 г. он не выходил вовсе, а в 1881 г. вышел как газета (последние четыре номера).

С возникновением в 1876 г. нелегальной народнической организации «Земля и воля» связано появление ее первого издания — петербургской газеты *«Начало»* (1878), издававшейся братьями Н.К. и Л.К. Бух. Здесь печатались некоторые материалы «процесса 193-х», в частности речь И.Н. Мышкина на этом процессе. Газета просуществовала недолго. Свою типографию братья Бух передали землевольцам, которые в октябре 1878 г. приступили к выпуску ежемесячной газеты *«Земля и воля»*. Это был первый печатный орган всероссийской организации. Его редакторами и сотрудниками были С.М. Кравчинский, Д.А. Клеменц, Н.А. Морозов, А.Д. Михайлов, Г.В. Плеханов, Л.А. Тихомиров, Л.Г. Дейч. Такого блестящего состава дарований русское нелегальное издание не знало со времени герценовского «Колокола». Газета стала печатным выразителем позиции большинства русских революционеров. Свою главную задачу «Земля и воля» видела в организации широкой пропаганды революционных идей. Однако часть сотрудников настойчиво отстаивала мысль о терроре как единственно действенном средстве борьбы. Весной 1879 г. Н.А. Морозов, Л.А. Тихомиров, не соглашаясь с редакторской позицией Г.В. Плеханова, открыли собственное издание под названием *«Листок "Земли и воли"»* в качестве приложения к газете. Якобинская направленность «Листка» вполне выражалась в формуле Н.А. Морозова: «Политическое убийство — это осуществление революции в настоящем»[1]. Летом 1879 г. произошел раздел организации, положивший конец и изда-

[1] Революционная журналистика 70-х годов XIX в. Ростов н/ Д., 1907. С. 282.

нию газеты. Возникли новые газеты — *«Народная воля»* и *«Черный передел»* — события, последствия которых входят уже в характеристику следующего десятилетия.

Защитником существующего общественного порядка стал *«Русский вестник»* (1856—1906). В 70-е годы его редактор М.Н. Катков (1818—1887) представлял основную публицистическую силу русского самодержавия, идейно обосновывая устои социальных отношений и осуществляемую правительством внутреннюю и внешнюю политику. Более того, он «почти четверть века оказывал серьезное влияние на политику самодержавия, не только выражая, но усиливая, а зачастую и создавая мнения и настроения в «верхах», формируя там определенную точку зрения, идейно подготавливая те или иные правительственные меры»[1]. Те же задачи выполняла и газета Каткова *«Московские ведомости»*, выходившая под его редакцией в 1863—1887 гг. Издания Каткова пользовались правительственными субсидиями. Талантливый публицист и умелый редактор, он привлекал в свой журнал писателей, которые по тем или иным соображениям (чаще всего идейным) не находили возможным предлагать свои сочинения «Отечественным запискам» или «Делу». В 70-х годах в «Русском вестнике» публиковались романы Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.С. Лескова, П.И. Мельникова-Печерского.

Символом крайнего верноподданничества прослыл князь В.П. Мещерский, издатель еженедельной аристократической газеты *«Гражданин»* (1872—1914). За призыв поставить точку над всеми реформами в России либеральная печать дала ему прозвище Князь Точка. Выписывался «Гражданин» в основном представителями власти и высшего света, помещиками. Не разделяя крайностей политической позиции издателя, многие писатели печатались в «Гражданине». В 1873—1874 гг. газету согласился редактировать Ф.М. Достоевский, публиковавший здесь свой «Дневник писателя за 1873 год». Ему как редактору «Гражданина» обязан своим литературным дебютом в прозе Вас. И. Немирович-Данченко, автор «Очерков с севера», в ту пору отбывавший ссылку в Архангельской губернии. Внимание газете уделяли Ф.И. Тютчев, А.Н. Майков, Н.Н. Страхов.

Некоторые издания хотя и пользовались правительственной поддержкой, но существовали тем не менее весьма недолго ввиду бездарной редактуры: «Современность», «Восток», «Русский мир», «Русская газета», «Русское дело», «Виленский вестник», «Киевское слово».

---

[1] *Твардовская В.А.* Идеология пореформенного самодержавия. М., 1978. С. 3.

Обзор журналистики 70-х годов был бы неполон без указания на педагогические издания: «Журнал Министерства народного просвещения» (1834—1917), «Педагогический сборник» (1864—1917) — здесь сотрудничал К.Д. Ушинский, «Народная школа» (1869—1889), печатавшая сочинения В.И. и Е.Н. Водовозовых, А.Я. Герда, Д.Н. Китайгородова, А.Ф. Петрушевского. С 1871 г. стал издаваться «Педагогический листок» как приложение к журналу «Детское чтение», выходившему с 1869 г. под редакцией А. Н. Острогорского. Здесь печатались П.В. Засодимский, Д.Н. Мамин-Сибиряк, Н.Н. Златовратский, впоследствии А.П. Чехов (рассказ «Белолобый»), Вас. И. Немирович-Данченко, Н.Д. Телешов, И.А. Бунин, А.С. Серафимович.

С 70-ми годами связан процесс формирования провинциальных изданий, сыгравших значительную роль в развитии отечественной, в том числе литературоведческой, науки. Это «Записки Императорского Харьковского университета» (Харьков, 1874—1882), «Известия Общества археологии, истории и этнографии» (Казань, 1878—1882), «Филологические записки» (Воронеж, 1860—1917), «Известия Историко-филологического института князя Безбородко» (Нежин, 1877—1909), «Кавказская старина» (Тифлис, 1872—1873).

В историю науки и культуры России огромный вклад внесли журналы П.И. Бартенева «Русский архив» (1863—1917) и М.И. Семевского «Русская старина» (1870—1918).

Среди журнальных нехудожественных материалов первое место традиционно оставалось за литературной критикой — постоянной спутницей мастеров художественного слова. Цельностью, программностью, определенностью эстетических позиций отличалась народническая критика. Самым ярким ее представителем в 70-е годы был *Николай Константинович Михайловский* (1842—1904). Его первая статья (об И.А. Гончарове) появилась в 1860 г. в «Рассвете», журнале «для взрослых девиц». С 1865 г. он печатался в «Книжном вестнике» Н.С. Курочкина. В 1868 г. Михайловский приходит в «Отечественные записки» и вскоре становится постоянным сотрудником этого издания. Его литературно-критическая концепция обусловлена социологическими воззрениями, в основе которых — критика объективизма «органической теории» позитивиста Г. Спенсера и разработка вслед за П.Л. Лавровым идеи субъективного метода в социологии, опирающегося на признание решающей роли личности в истории. При этом возможности гармонической цельности личности («неделимого») Михайловский увязывал с кооперацией, в частности с крестьянской общиной как прообразом социализма. В его литературной критике ведущей была проблема личности, рассматриваемой в контексте проблемы народа. В литератур-

ной среде критик различает разночинца (М.А. Воронов, А.И. Левитов, Ф.М. Решетников, Н.Н. Златовратский), основу поведения которого составляют «честь», осознание своего достоинства и оппозиция властям, и «кающегося дворянина» (М.Е. Салтыков-Щедрин, Г.И. Успенский, Л.Н. Толстой), для которого определяющими являются «совесть» и долг перед народом. Отношения интеллигенции к народу Михайловский формулирует в связи с разбором в 1875 г. педагогических мероприятий Л.Н. Толстого, его «десницы» (стихийный демократизм) и «шуйцы» (идейные метания, недооценка роли личности, фатализм). Возражая против причисления писателя к славянофилам, критик писал, обобщая взгляды автора «Войны и мира» на народ: «В народе лежат задатки громадной духовной силы, которые нуждаются только в толчке. Толчок этот может быть дан только нами, представителями «общества», больше ему неоткуда взяться, а мы даже обязаны его дать»[1].

Требование «правды-истины», ее «объективного воспроизведения средствами искусства», и «правды-справедливости», оценки явлений жизни и литературы с позиций крестьянской демократии, обусловило сильные стороны эстетики Михайловского, отстаивавшего в литературе реализм, народность, высокую идейность. Он осуждает авторов «антинигилистических» произведений, в том числе, к сожалению, и Ф.М. Достоевского за роман «Бесы» («Из литературных и журнальных заметок»,1873), в котором писатель «не за тех бесов ухватился», оставляя в стороне буржуазные отношения — «беса самого распространенного»[2]. Подобной односторонностью оценок страдает и отзыв о «Нови» И.С. Тургенева («Записки профана», 1877) – романе, в котором-де неудачен выбор главного героя[3].

Изучение творчества художников слова в единстве с их личностью придавало суждениям Михайловского особую доверительность. В статьях самого критика отчетливо видна его личность, страстно обеспокоенная всеми вопросами, какие обсуждались в его талантливых, эмоционально-напряженных выступлениях.

Александр Михайлович Скабичевский (1838—1910), по определению современного историка русской критики, «применил критическую народническую методологию ко всей тогдашней русской литературе...»[4] В центре его внимания — проблемы народности,

---

[1] *Михайловский Н.К.* Статьи о русской литературе XIX — начала XX века. Л., 1989. С. 53.

[2] *Михайловский Н.К.* Литературная критика и воспоминания. М., 1995. С. 82, 83.

[3] Там же. С. 161.

[4] *Кулешов В.И.* История русской критики. М., 1978. С. 366.

специфики литературы, соотношения идейности и художественности, закономерности развития литературы и критики. Он подчеркивал учительную роль литературы, «завидную цель быть воспитательницей общества, народа»[1]. Вслед за Н.Г. Чернышевским настаивая на требовании «воспроизводить жизнь во всей ее неподкрашенной правде»[2] и видеть глубокую связь литературы с политической жизнью, Скабичевский сравнительно с другими критиками-народниками (П.Л. Лавров, Н.К. Михайловский, Н.В. Шелгунов, М.А. Протопопов и даже П.Н. Ткачев) более решительно и последовательно отстаивал художественность как необходимое качество текста, которое ставилось им на уровень обязательного и глубоко осознанного для литератора условия. Он писал о художественности: «Умение владеть ею и направлять ее на благо и составляет гражданское дело поэта. Художник же, пренебрегающий художественностью, этим самым пренебрегает своим гражданским долгом». Под «гражданским долгом» понималось прежде всего служение народу, и «реальный поэт», если ставит своей задачей не «подделываться под народ», а влиять на него своим искусством, обязан заботиться о художественной отделке своих произведений «вдесятеро более... чем даже поэт, не думающий ни о чем, кроме художественности»[3] С этой точки зрения он высоко оценивал творчество И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого.

В начале 70-х годов Скабичевский предпринимает попытку историко-критического исследования, печатавшегося под названием «Очерки прогрессивных идей в нашем обществе» и впоследствии вошедшего в его работу «Сорок лет русской критики».

В 70-е годы плодотворно продолжалась литературно-критическая деятельность *Николая Николаевича Страхова* (1828—1896), пропагандиста неославянофильских идей, гонителя нигилизма, глубокого истолкователя творчества Л.Н. Толстого. Свой «Критический разбор "Войны и мира"» (1871), изданный Страховым отдельной книжкой, в которую включены опубликованные в редактируемом им в 1869—1872 гг. журнале «Заря» статьи о знаменитом романе, сам критик назвал «критической поэмой в четырех песнях»[4]. В этой блестящей по исполнению работе, по словам Ф.М. Достоевского, «национальная, русская мысль заявлена почти обнаженно»[5]. Толстой охарактеризован как народный писатель и тонкий художник-психолог.

---

1 *Скабичевский А.М.* Соч.: В 2 т. СПб., 1890. Т. 1. С. 117.

2 Там же. С. 612.

3 Там же. Т. 2. С. 273.

4 Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. Пг., 1914. С. 38.

5 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. Л., 1986. С. 17.

После выхода в свет романов И.С. Тургенева «Дым» и «Новь» Страхов как бы выводит писателя за пределы социологической критики, автор «Отцов и детей» объявлен им не певцом нигилизма, как прежде, а предстает художником, для которого главное — «вечные начала человеческой жизни»[1]. «Не дым все русское», — повторяет критик свою излюбленную мысль, противопоставляя «западному ветру» благотворную силу «ветра с востока»[2].

В 1874 г. Страхов публикует «Заметки о Пушкине» — образец эстетического анализа языка поэта, в произведениях которого впервые в русской литературе окончательно «стали прямо выражаться инстинкты русского сердца, стала отражаться русская действительность»[3]. С позиции неославянофильской, почвеннической критики оценивается им и Н.В. Гоголь в статье «Об иронии в русской литературе» (1875). Сила Гоголя, по мнению автора, не в обличительных тенденциях, не в сатире и «гиперболизме», а в «ироническом тоне» повествования, выражающего своеобразие реализма Гоголя как писателя глубоко народного.

В литературной критике рассматриваемого периода *Петр Дмитриевич Боборыкин* (1836—1921) оставил след как интерпретатор теории «экспериментального романа» Э. Золя. Свои взгляды он изложил в статье «О реальном романе во Франции» (1876), где рассматривалось значение теории натурализма для русского и европейского романа. Критик заключал, что натурализм, лежащий в основе теории «экспериментального романа», объявляя своим методом правдивое изображение жизни, близок реализму и с этой точки зрения доказывает свою жизненность. Однако натурализм обнаруживает слабости, когда смыкается с позитивизмом и допускает зависимость искусства от выводов естественных наук.

Критический арсенал 70-х годов включал также *писательскую критику,* активно участвовавшую в формировании художественного и эстетического сознания общества. Литературно-критические отклики М.Е. Салтыкова-Щедрина о произведениях Н.С. Лескова, Я.П. Полонского, П.Д. Боборыкина, М.В. Авдеева, Н.Д. Ахшарумова, И.В. Омулевского (Федорова) затрагивали важные для судеб литературы вопросы реализма, необходимости изображения положительного героя из народа. В литературно-критическом наследии десятилетия весьма заметными стали воспоминания о В.Г. Белин-

---

[1] *Страхов Н.Н.* Критические статьи об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. Киев, 1901. Т. 1. С. 36.

[2] *Страхов Н.Н.* Литературная критика. М., 1984. С. 232.

[3] Там же. С. 157.

ском И.С. Тургенева, его сочувственный отзыв об «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Войне и мире» Л.Н. Толстого в связи с переводами романов на французский язык. Оригинальностью суждений отличались критические выступления И.А. Гончарова, автора статей «Мильон терзаний» (о «Горе от ума» А.С. Грибоедова), «"Христос в пустыне". Картина Крамского», «Опять "Гамлет" на русской сцене», «Лучше поздно, чем никогда» (о своем замысле «Обрыва»; предшествовавшие статье «Предисловие к роману "Обрыв"» и «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» Гончаров так и не решился опубликовать). Основные темы статей — художественная истина и правда действительности, моменты бессознательного в творчестве, значение фантазии в искусстве. Судя по сохранившимся материалам, Гончаров намеревался написать статью об А.Н. Островском. Писательская критика Ф.М. Достоевского существовала в контексте его «Дневника писателя». Здесь формулируется его представление о «реализме, доходящем до фантастического», содержатся рассуждения по поводу «Анны Карениной» Л.Н. Толстого, статьи о Пушкине, Некрасове, Чернышевском, о произведениях Лескова.

Издатели. Читатели. В историю книжного дела в России 70-е годы вошли как период быстро развивающейся издательской деятельности, чутко улавливающей потребности времени. Для этого существовали объективные условия. Укрепление в пореформенное время новых хозяйственно-экономических отношений, базирующихся на частнопредпринимательских инициативах, заметно повысило требовательность к уровню образования. Росло количество газет и журналов, расширялся круг читателей, увеличивалась тяга к самообразованию. Книгоиздание становилось материально выгодным предприятием. Однако извлечение прибыли не составляло для большинства крупных российских издателей главной цели. Их больше привлекали возможности просветительской деятельности, участия в формировании общественного мнения, желание деятельно послужить отчизне. Один из таких книгоиздателей — *Козьма Терентьевич Солдатенков* (1818—1901). Сын купца-старообрядца, выбившегося из крестьян, он рано пристрастился к чтению, «книжной охоте» по собиранию редких изданий, коллекционированию картин, скульптур, древних русских икон. Впоследствии его собрания вошли в фонды Румянцевского музея, Третьяковской галереи, Русского музея. Формирование мировоззрения Солдатенкова шло под влиянием московского кружка Т.Н. Грановского, Н.Х. Кетчера — друзей А.И. Герцена. В 1856 г. вместе с Н.М. Щепкиным (сыном великого русского актера) он основал изда-

тельство демократической ориентации, выпустившее сборники стихотворений А.В. Кольцова, Н.П. Огарева, Н.А. Некрасова, сочинения Т.Н. Грановского в двух томах (1856), А.И. Полежаева (1857), двенадцатитомник сочинений В.Г. Белинского (1859—1862), роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1862). Спустя годы им были изданы сочинения А.А. Фета, Я.П. Полонского, И.З. Сурикова, Д.В. Григоровича, Ф.М. Решетникова, А.И. Левитова, Г.З. Елисеева, Н.Е. Каронина-Петропавловского, С.Я. Надсона. В перечне его изданий четыре выпуска «Народных русских сказок», собранных А.Н. Афанасьевым (1873), сочинения историка С.В. Ешевского, ученика Т.Н. Грановского (1869—1870), работа В.О. Ключевского «Жития святых как исторический источник» (1871), «Опыты изучений русских древностей и истории» И.Е. Забелина (1872—1873). До сих пор не потеряли ценности переведенные с немецкого книги по искусству Ф. Куглера (1872), М. Каррьера (1870—1875). В 1879 г. было завершено издание (в девяти частях) всех драм Шекспира в переводе Н.Х. Кетчера. Всего Солдатенковым выпущено более 100 названий переводов зарубежной литературы — солидная библиотека, которой не было равных.

Николай Петрович Поляков (1843—1905) происходил из небогатого дворянского рода, учился в Петербургском университете. В 1867 г. организовал фирму «Русская книжная торговля», активная деятельность которой пришлась на 1869—1872 гг.: здесь были представлены сочинения А.Н. Радищева, Н.А. Добролюбова, В.В. Берви-Флеровского, Ю.Г. Жуковского, А.П. Щапова, отдельное издание «Исторических писем» П.Л. Лаврова (1870), произведения Ф. Лассаля, Г. Спенсера, В. Лекки, О. Конта, Д. Милля, «Капитал» К. Маркса в переводе Г.А. Лопатина и Н.Ф. Даниельсона (1872). После 1872 г. цензура не пропустила ни одной книги с фамилией издателя. Поляков был разорен. Совместно с редакцией журнала «Знание» ему удалось выпустить «Опыт истории мысли» П.Л. Лаврова (1875) и двухтомник «Изучение социологии» Г. Спенсера (1874—1875). Последние годы жизни Поляков служил чиновником в Госсовете.

Адольф Федорович Маркс (1838—1904) занимал положение «генерала в издательской армии» и «фабриканта читателей». Его деятельность достигла успеха в 70-е годы — с началом издания (1869) журнала «Нива», в котором участвовали И.А. Гончаров, Д.В. Григорович, Н.С. Лесков, А.Н. Майков, А.Н. Плещеев, Я.П. Полонский, И.С. Тургенев, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет. В числе иллюстраторов были И.К. Айвазовский, А.Н. Бенуа, В.В. Верещагин, К.Е., В.Е. и Н.Е. Маковские, М.В. Нестеров, И.Е. Репин, К.А. Трутовский, И.И. Шишкин. В качестве приложений к журналу изданы собра-

ния сочинений почти всех русских классиков. Расцвет издательской деятельности Маркса пришелся на конец XIX в.

Маврикий Осипович Вольф (1825—1883) вел издательское дело по образцу европейских книжных фирм, печатал переводы сочинений французских писателей и ученых. Завершил издание «Всемирной истории» Ф. Шлоссера, начатое в 1861 г. под руководством Н.Г. Чернышевского. Выпустил 15 томов сочинений Н.И. Костомарова, опубликовал роман Н.С. Лескова «Некуда». В серии «Библиотека знаменитых писателей» вышли сочинения Н.И. Гнедича, М.Н. Загоскина, В.И. Даля, А.Ф. Писемского, П.И. Мельникова-Печерского и др. Издавал детскую литературу. Свои книжные магазины распространил по всей России. Н.С. Лесков отозвался о нем следующим образом: «Маврикий — единственный царь русской книги, его армия разбросана от Якутска до Варшавы, от Риги до Ташкента, в его руках судьба литературы»[1]. Вольф чаще ориентировался на состоятельного читателя, издавая книги в подарочном оформлении.

В конце 70-х годов по возвращении из ссылки занялся книгоиздательским делом Л.Ф. Пантелеев (1840—1919), активный участник освободительного движения 60-х годов. В основном он выпускал научную литературу, издал сочинения Н.А. Добролюбова, В.А. Зайцева. Публикацией литературы и детской книги занимался Я.А. Исаков (1811—1881). Известны его серии «Классная библиотека» (М.В. Ломоносов, Д.И. Фонвизин, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, Эврипид, И.В. Гёте), «Библиотека путешествий», «Записки иностранцев о России». Широкую популярность получили издания А.Ф. Базунова (ум. 1899). Им выпущены «Записки из Мертвого дома», «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, сочинения Г.И. Успенского, А.С. Чужбинского, П.В. Засодимского.

Издания, осуществляемые народниками, в основном были связаны с деятельностью журнала «Знание» (1870—1877), наладившего выпуск серии «Международная научная библиотека». С 1874 по 1876 г. было выпущено 12 книг по вопросам социологии, естествознания, психологии (Ч. Дарвин, В. Беджгот, Г. Спенсер, Э. Тэйлор, Д. Лейбок, Д. Друпер, О. Шмидт в переводах В. Берви-Флеровского, Н. Зибера, М. Драгоманова, Д. Клеменца, Н.Кулябко-Корецкого, И. Лучицкого, В. Майнова). В 1875 г. открыла издательское дело писательница и педагог Е.Н. Водовозова (1844—1923), организовавшая серии «Жизнь европейских народов» и «Как люди на белом свете живут». Немалое количество книг приходило в Россию из Швейцарии и Англии, где они издавались русскими эмигрантами. Особое беспокойство властей вызывало поступление сочинений

---

[1] Цит. по: *Либрович С.Ф.* На книжном посту. СПб.; М., 1883. С. 6.

Н.Г. Чернышевского, находившегося в сибирской ссылке. Кроме изданных П.Л. Лавровым «Писем без адреса» (1874) и «Пролога» (1877) в Россию проникали женевские издания М. П. Элпидина, выпустившего целую серию трудов Чернышевского, в свое время напечатанных в «Современнике».

Для 70-х годов и последующих десятилетий характерным явлением стало разделение книгоиздательского дела по специальностям. Так, с 1872 г. А.Ф. Девриен публиковал книги по сельскому хозяйству, К.Л. Ракер и В.С. Эттингер сосредоточились на выпуске трудов по медицине. Большим спросом пользовалась театральная литература, которую издавали петербургский книжный магазин Н.Т. Мартынова, московская Волковская театральная библиотека (открылась 11 февраля 1871 г. в память актера Ф.Г. Волкова), вручившая в 1873 г. театралам пособие «300 пьес в кратком их содержании, с обозначением действующих лиц и декораций для любительских спектаклей». В 1875 г. в Москве Е.Н. Рассохиной основана театральная библиотека, выпускавшая драматические произведения русских и зарубежных авторов.

Вся эта масса книжной продукции способствовала быстрому росту числа читателей.

В период народнического движения среди университетской молодежи стали возникать многочисленные кружки самообразования. Здесь жадно поглощались труды русских и зарубежных ученых по социологии и естествознанию. К художественной литературе чаще всего проявлялся сугубо утилитаристский подход, и романам Тургенева, Достоевского, Л. Толстого многие предпочитали выполненные в пропагандистском духе произведения Д. Мордовцева, Н. Бажина, А. Шеллера-Михайлова и др. Вместе с тем часть молодежи, которая готовила себя к роли критически мыслящей и сознательно действующей личности, более вдумчиво воспринимала, например, творчество Тургенева. По свидетельству П.А. Кропоткина, Тургенев, чутко улавливавший передовые тенденции времени, доставил большую пользу «своими повестями... молодой интеллигентной России»[1]. Эта категория читателей тяготела к «Отечественным запискам». Один из современников, писавший об «энергичном и боевом» поколении «семидесятников», вспоминал: «Каждая новая книжка журнала ожидалась с нетерпением. Что скажут Михайловский и Лавров? Что напишут Щедрин и Гриць ко (Елисеев)? Что подарят нам Некрасов, Успенский, Златовратский и другие?»[2]

---

[1] *Кропоткин П.А.* Записки революционера. М., 1966. С. 372.

[2] *Аптекман О.В.* Из истории революционного народничества. Ростов н/ Д., 1907. С. 23.

Более полное и объективное представление о читательских интересах значительной части населения России содержат данные читален, которые в ту пору открывались повсеместно при книжных магазинах и библиотеках. Как показали специальные исследования, на протяжении 70-х годов наибольшую популярность среди прозаиков имели Ф.М. Достоевский («Бесы», «Подросток», «Дневник писателя», «Братья Карамазовы») и М.Е. Салтыков-Щедрин («Господа ташкентцы», «Благонамеренные речи», «В среде умеренности и аккуратности», «Убежище Монрепо», «Господа Головлевы»). За ними назывались Н.С. Лесков («На ножах», «Соборяне»), С. Смирнова (С.И. Сазонова) («Соль земли», «Сила характера»), Л.Н. Толстой («Анна Каренина»), И.С. Тургенев («Новь»), Г.И. Успенский («Очерки и рассказы»), И.А. Кущевский («Николай Негорев...»), П.Д. Боборыкин («Дельцы»). На первом месте читательского спроса в поэзии неизменно стоял Н.А. Некрасов («Кому на Руси жить хорошо», «Русские женщины», «Последние песни»). Далее по убывающей популярности места с ним разделили И.З. Суриков (сборники 1871 и 1875 гг.), Я.П. Полонский (сборники 1871 и 1876 гг.), А.К. Толстой, А.Н. Майков, Д.Д. Минаев, Г.Н. Жулев, Н.Ф. Щербина, А.А. Голенищев-Кутузов, Л.И. Пальмин, Н.М. Минский (Н.М. Виленкин), В.П. Буренин. Из драматургов — ежегодно А.Н. Островский, затем А.И. Пальм (комедии «Старый барин», «Господа избиратели»), Д.В. Аверкиев (драма «Каширская старина»), В.А. Крылов (комедия «Земцы»), Н.Я. Соловьев (комедия «Женитьба Белугина» совместно с А.Н. Островским), А.А. Потехин (драма «Злоба дня»)[1].

Особую социальную группу читателей составляли крестьяне. Низкий уровень грамотности затруднял процесс вовлечения крестьянского населения в культурную среду. Однако в 70-е годы этот процесс несколько оживился благодаря росту числа сельских библиотек и просветительских усилий народников. Известна попытка Н.А. Некрасова издавать дешевую «Красную книгу» для народа: серия была им открыта в 1872 г. поэмой «Коробейники», предполагалось также выпустить «Мороз — Красный нос», но предприятие продолжения не получило.

Самым доступным и занимательным чтением для народа была лубочная литература — дешевые книги небольшого объема с картинкой на обложке. Это были Евангелие, Псалтырь, жития святых, сказки и песни из русского фольклора. Спросом пользовались короткие исторические повествования в лубочном исполнении М.Е. Евстигнеева — «Баба Яга и добрый Богатырь» (1870), «Страш-

---

[1] См.: *Рейтблат А.* От Бовы к Бальмонту. М., 1991. С. 190—193.

ный клад, или Татарская пленница» (1874), «Иван-царевич и его приключения» (1879).

Размах народнического движения и связанной с ним пропаганды побудили правительство инициировать собственную издательскую деятельность в противовес «пропагандистам». В сентябре 1878 г. было созвано Особое совещание по вопросу об издании книг для народного чтения. По поручению властей смоленский дворянин и книгоиздатель В.В. Кардосысоев в 1879 г. приступил к выпуску книг «для народа»: «Жизнь за Царя, или Плен у турок», «Царь освободил, а мужик не забыл», «На чужой каравай рта не разевай» — всего семь брошюр низкого художественного уровня[1]

Борьба за читателей из народа с особой силой развернется в последующие десятилетия, когда издания для крестьян приобретут поистине массовый характер.

Семидесятые годы дали образец повышенного интереса читателя к личности художника-творца. Его деятельность, поведение, поступки, личная жизнь, биография становятся предметом их пристального внимания. Брошенное в общество изречение о критически мыслящей личности, социологически-однолинейно воспринятое многими народниками, получило в отечественной читательской среде более расширительное толкование. До «критически мыслящей личности», способной к анализу фактов политической и духовной жизни страны, стремился поднять себя и «мыслящий» читатель, оглядывающийся на образцы — писателей-современников. Эту потребность ощутить личность писателя «живым» литература не вполне покрывала. Наиболее «удобный» в решении такого рода задачи мемуарный жанр оказался в 70-е годы не особенно распространенным. С воспоминаниями, безусловно, в высшей степени содержательными, ярко написанными и составившими лучшие страницы в русской мемуаристике, выступили лишь Т.П. Пассек — «Из дальних лет» (1878—1879) и П.В. Анненков — «Замечательное десятилетие. 1838—1848» (1880).

Читательскую заинтересованность личностью писателя уловили живописцы, для которых, в свою очередь, обращение к писательскому портрету являлось способом творческого самопознания и самоопределения. Пожалуй, ни в какое другое десятилетие не появилось столько живописных полотен, изображавших русских писателей, как в седьмое десятилетие XIX в. В.Г. Перов пишет портреты А.Н. Островского, В.И. Даля, Ф.М. Достоевского, А.Н. Майкова, С.Т. Аксакова; И.Н. Крамской — Л.Н. Толстого; И.С. Тургенева чуть ли не ежегодно пишут Н.Н. Ге, К.Е. Маковский (1871), В.Г. Пе-

---

[1] Чтение в дореволюционной России. М., 1992. С. 67—75.

ров (1872), И.Е. Репин (1874), А.А. Харламов (1875). Некоторые из работ попадают на Всемирную парижскую выставку 1878 г.

О читательском внимании к личности писателя свидетельствовал также успех фотографических изображений художников слова. Журнал «Отечественные записки», рецензируя изданную петербургским фотографом К. Шапиро «Портретную галерею русских литераторов, ученых и артистов с биографиями и факсимиле» (1880), писал, что сам издатель не ожидал большого спроса «ввиду того странного положения, которое занимает ныне русская литература, — положения светильника, поставленного под стол» (намек на цензурные притеснения). Однако успех «превзошел все ожидания»: первый выпуск с портретами Гончарова, Достоевского, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Тургенева разошелся в течение двух месяцев, быстро продается и второй выпуск с портретами Григоровича, Островского, Писемского, Полонского, Л. Толстого[1].

ПРОЗА

Необходимость осмысления нового этапа в развитии пореформенной России, обусловленного особенностями экономических, идеологических и культурных изменений, определила главные подходы литературы к изображению действительности: углубление социального анализа формирующей человека среды и разнообразные поиски психологического исследования личности в ее взаимосвязях с обстоятельствами жизни и в ее внутреннем состоянии. Успехи русской литературы в этом отношении до такой степени впечатляющи, что выводят ее на общеевропейский уровень. Романы Тургенева, Достоевского, Л. Толстого именно с 70-х годов получают европейскую известность.

Из 60-х годов в 70-е переходит постоянно тревожащая писателей и сделавшаяся центральной в литературе проблема народа. Однако сравнительно с ее трактовкой в 1850—60-е годы теперь она освещалась иначе, поскольку делались попытки уяснить причины противоречивых, зачастую неудовлетворительных социально-экономических и политических последствий земельной реформы для народа. Разорение подавляющего большинства крестьянских семей, разрушение сельской общины, выделение из крестьянской среды кулаков и богачей, которые наживались на бедах своих же сельчан, переход массы крестьян, ищущих заработка, в фабричные и заводские рабочие — таковы реалии народной жизни 70-х годов, определявшие содержание множества произведений писателей, озабоченных судьбой народа.

---

[1] Отечественные записки. 1880. № 4. Внутреннее обозрение. С. 318—319.

Опираясь на реалистические традиции русской литературы и укрепляя их, писатели стремились к всестороннему постижению крестьянской жизни, взятой во всем ее многообразии и конкретности. Выражая и в известной степени обобщая художественные тенденции эпохи, один из самых талантливых «народных» писателей-семидесятников Г.И. Успенский писал: «...мы решаемся спуститься в самую глубь мелочей народной жизни, идем в избу, прямо к представителю этой силы... надо самим нам перерыть все, что ни есть в избе, в клуне, в хлеву, в амбаре, в поле...», «мы решаемся спуститься к самым недрам и корням народной жизни»[1]. В этой связи творчество Н.В. Успенского, М.А. Воронова, Ф.М. Решетникова, А.И. Левитова послужило своеобразной эстафетой из 60-х годов в 70-е. Именно по поводу Ф.М. Решетникова, наиболее одаренного в этой группе писателей-демократов, достаточно авторитетный критик 70-х годов Н.В. Шелгунов предложил термин «народный реализм»[2]. Термин не прижился, но он характерен для обозначения одного из существенных типологических признаков реалистической литературы демократического направления рассматриваемого периода.

Крестьянской теме посвятили значительную часть своего творчества Г.И. Успенский (1843—1902), Н.Н. Златовратский (1845—1911), Ф.Д. Нефедов (1838—1902), Н.И. Наумов (1838—1901), П.В. Засодимский (1843—1912), Н.Е. Петропавловский (псевдоним С. Каронин; 1853—1892). Эту группу художников слова принято называть «писателями-народниками», испытавшими сильное влияние народнической идеологии. Все они, подобно другим участникам движения, сами шли в народ, наблюдая и анализируя жизнь деревни из толщи крестьянского мира. Тематически их объединяло резкое неприятие набирающего силу капитализма и связанного с ним процесса пролетаризации крестьянства и выделения из этой среды крестьянина-кулака, пристальное внимание к чертам коллективизма в характере крестьянина и в этой связи озабоченность судьбой сельской общины. Народническая литература создала «глубоко правдивое литературное направление», представители которого «в свое время умели послужить делу русского общественного развития»[3].

В произведениях писателей-народников затрагивалась и рабочая тематика. Суровой правдивостью отмечены рассказы Ф.Д. Нефедова «Девичник. Очерк фабричных нравов» (1868), «Святки в селе Даниловке» (1871), очерки «Наши фабрики и заводы» (1872);

---

1 *Успенский Г.И.* Полн. Собр. соч.: В 9 т. М., 1949. Т. 8. С. 79, 80.

2 *Шелгунов Н.В.* Литературная критика. Л., 1974. С. 288.

3 *Плеханов Г.В.* Избр. филос. произв.: В 5 т. М., 1958. Т. 5. С. 47.

его сборник повестей из крестьянской и фабричной жизни «На миру» (1872, 1878) использовался народниками в пропагандистских целях. Тяжелое положение рабочих на сибирских золотых приисках описано Н.И. Наумовым в рассказе «Ёж» и очерках «Паутина». «Ёж» и рассказы о жизни сибирских крестьян «У перевоза», «Последнее прости», «Деревенский торгаш», «Юровая», «Крестьянские выборы» вошли в сборник Наумова «Сила солому ломит» (1874), составивший писателю, по свидетельству современника, «огромную популярность»[1]. Не меньшим успехом пользовались его сборники «В тихом омуте» (1881) и «В забытом краю» (1882).

Беспросветная жизнь рабочего люда и городской бедноты нашла художественное воплощение в повести П.В. Засодимского «Темная сила» (1870), написанной на материале Вологды. Значительный читательский интерес вызвал его роман «Хроника села Смурина» (1874), где впервые в демократической литературе тех лет был выведен образ народника-вожака из крестьянской среды. Глубоко правдиво рассказано писателем о поражении Дмитрия Кряжева, пытавшегося организовать в деревне крестьянскую артель, задушенную местными богачами. Полный крах иллюзий крестьян, мечтавших о лучшей жизни, разорение деревни в первые же пореформенные годы, попытки в общине найти спасение от нищеты и вымирания целого сословия — таково в основном содержание беллетристического цикла Н.Е. Каронина-Петропавловского «Рассказы о парашкинцах» (1879—1881) и «Рассказы о пустяках» (1881—1883). Созданный писателем обобщенный образ парашкинцев (крестьян д. Парашкино, на берегу р. Парашка) развивал в русской литературе реалистические традиции, заложенные Ф.М. Решетниковым в «Подлиповцах».

Центром идейного притяжения для писателей-демократов были «Отечественные записки». Такое единение творческих однонаправленных сил в 70-е годы проявлялось весьма заметно, будучи обусловленным внутренней потребностью духовного бытия страны. Подобным образом объединяются и живописцы, пришедшие к мысли организовать Товарищество передвижных и художественных выставок.

В литературе преобладающим жанром писателей-«семидесятников», особенно писателей народнической ориентации, стал очерк, предоставлявший возможности быстрой, почти мгновенной художественной реакции на текущие явления действительности. И экспонаты выставок передвижников воспринимались как очерковые зарисовки конкретного времени жизни страны.

---

[1] *Плеханов Г.В.* Литература и эстетика: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 319.

Начавшийся в 60-е годы процесс расширения возможностей очерка, переходившего от бытового, фотографического изображения к более углубленному социальному анализу действительности, получил в творчестве очеркистов новое содержательное продолжение. Полнее учитывая жанровую специфику очерка, который позволял сочетать художественную образность с публицистикой и документом, писатели-«семидесятники» шире пользовались исследовательскими приемами анализа действительности, достигая большей убедительности за счет документального насыщения повествования этнографическими описаниями, экономическими и статистическими выкладками, социологическими размышлениями и обобщениями. Значительно повышалась роль автора-повествователя. Теперь он выступает не только в качестве наблюдателя, добросовестного, умного, приметливого, умеющего мастерски изобразить характерные стороны быта и личности человека из народа. Автор-повествователь становится активной фигурой, пытающейся осмыслить новые явления русской жизни, организующей текст как процесс поиска правды, истины. Возникающая вследствие этого публицистичность в гораздо большей степени, чем в предыдущие годы, индивидуализируется, пронизывается пафосом личной заинтересованности и, очень часто, — ответственности за все происходящее.

Еще одно качество, отличающее очерки 70-х годов, — их циклизация. Объединение очерков в циклы сообщало им многоохватность изображаемых явлений жизни, глубину обобщений. Как о «философии и эпопее земледельческого труда» скажет В.Г. Короленко об очерковом цикле Г.И. Успенского «Власть земли»[1]. Циклизацией очерков широко пользовался М.Е. Салтыков-Щедрин. Своей публицистичностью, документальностью очерк воздействовал на другие повествовательные жанры и даже на поэзию. Иной раз трудно отличить очерк от рассказа. Так, отчетливые следы очерковости просматриваются в повестях Н.Ф. Нефедова и П.В. Засодимского, в повести Н.Н. Златовратского «Крестьяне-присяжные» (1874—1875) и в его романе «Устои (История одной деревни)» (1878—1883).

«Очерковость» прозы писателей-народников составляла одну из сторон художественного своеобразия их стиля. В свое время Г.В. Плеханов утверждал: «...художественные достоинства произведений наших народников-беллетристов принесены были в жертву ложному общественному учению»[2]. Подобный приговор не лишен

---

[1] Г.И. Успенский в русской критике. М.; Л., 1961. С. 316.

[2] *Плеханов Г.В.* Избр. филос. произв. Т. 5. С. 71.

категоричности. По силе художественного воздействия на читателя их сочинения, конечно, уступали произведениям Тургенева, Достоевского, Л. Толстого. Но разработанные этой группой прозаиков художественные приемы изображения крестьянской массы, отвечающие аналитическим задачам авторов, составили свою оригинальную художественную систему, вписывающуюся в достижения реализма второй половины XIX в.

Разработка крестьянской темы сопровождалась у писателей-«семидесятников» попытками изображения положительного героя — интеллигента, чаще всего разночинца, демократа, просветителя, — бесконечно преданного интересам низших классов. Очерк или рассказ оказывался малопригодным для развертывания этой темы. Сосредоточенность на психологии героя и результатах его деятельности требовала более объемного изображения событий и действующих лиц. Такую возможность мог предоставить только жанр повести или романа. В романах Д.К. Гирса «Старая и юная Россия» (1868, 1870), И.В. Омулевского (Федорова) «Шаг за шагом» (1870—1871), И.А. Кущевского «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» (1871), Н.Ф. Бажина «Зовет... (Записки Семена Долгого)» (1872), С. Смирновой (С.И. Сазоновой) «Соль земли» (1872), «Попечитель учебного округа» (1873), «Сила характера» (1876) представлены «новые люди», наследующие идеи 60-х годов, в свое время сформулированные Н.А. Добролюбовым, Н.Г. Чернышевским, Д.И. Писаревым. К этой группе произведений примыкает роман Чернышевского «Пролог» (1877), написанный в ссылке приблизительно в 1866—1869 гг. и повествующий о деятелях предреформенной поры, содержащий скептические нотки относительно революционных ожиданий у передовых людей того времени.

В конце 70-х годов, когда действительность уже давала яркие образцы деятельности народнической интеллигенции, тема «новых людей», ориентированных на психологию и практику движения народников, составила содержание повестей А.О. Новодворского «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» (1877), Н.Д. Хвощинской «Былое» (1878), Н.Н. Златовратского «Золотые сердца» (1877—1878), романов В.В. Берви-Флеровского «На жизнь и смерть» (1877), Н.А. Арнольди «Василиса» (1879). Авторы этих произведений не все были народническими беллетристами. Изображение народа давалось ими постольку, поскольку это было необходимо для выполнения главной задачи — внимания к психологии героя, процессу становления его убеждений, внимания к взаимоотношению его с окружающими. Стилистика их произведений пронизана сатирическими красками в тех случаях, когда характеризовались «старый» дворянский мир или лагерь реакционеров. Сатирические средства изображения у И.А. Кущевского,

щевского, А.О. Новодворского, Н.Н. Златовратского, И.А. Салова носят явные следы влияния творчества М.Е. Салтыкова-Щедрина. В своих психологических изысканиях авторы испытывали воздействие творчества И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. Не поднимаясь до уровня этих мастеров художественного слова, они тем не менее дали достаточно всестороннее исследование характера, нередко добиваясь психологической и социальной правдивости в обрисовке типа, обусловленного эпохой.

Однако не всегда читателю предлагалось только апофеозное истолкование героя. Пример тому — романы И.А. Кущевского и А.О. Новодворского, содержащие ироническое отношение к личности народного деятеля-интеллигента.

Для большинства созданных образов «новых людей» характерен сильный налет романтизации, нашедший воплощение в их исключительности, разных чудачествах, неприспособленности к устройству личных дел. И хотя такого рода романтизм возникает в результате искренней веры авторов в проповедуемые принципы социальной справедливости и добра, все же остается впечатление чрезмерной увлеченности, идеализации, ведущей к схематизму, упрощенности в художественной подаче «новых людей».

Романные обращения к «новым людям» имели и полемическую подоплеку. Поднявшаяся в беллетристике 60-х годов волна произведений, вошедших в историю литературы под названием антинигилистических, не ослабла и в 70-е годы. Вслед за романами «Взбаламученное море» (1863) А.Ф. Писемского, «Марево» (1864) В.П. Клюшникова, «Некуда» (1864) Н.С. Лескова, «Бродящие силы» (1867) В.П. Авенариуса, «Панургово стадо» (1869) В.В. Крестовского появляются такие произведения, как «На ножах» (1870—1871) Н.С. Лескова, «Марина из Алого Рога» (1873) Б.М. Маркевича, «Две силы» (1874) и «Кровавый пуф» (1875) В.В. Крестовского.

Проблематика антинигилистического романа и противостоящих ему произведений писателей-демократов затрагивала существенный для поколения «семидесятников» вопрос об отношении к своим идейным предшественникам — людям 40—60-х годов. Вопросы общественной и моральной ценности идеалов прошедшей эпохи ставили герои романа А.Ф. Писемского «Люди сороковых годов» (1869) и романа И.С. Тургенева «Новь» (1877), упрек деятелям 40-х годов в отсутствии «почвы» сделал Ф.М. Достоевский в «Бесах» (1871), о «бездейственности» этого времени писал А.О. Новодворский в повести «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» (1877). Писатели-народники в целом остро ощущали свои идейные истоки, уходящие в предшествовавшие десятилетия.

К антинигилистическим произведениям нередко относят романы И.А. Гончарова «Обрыв» (1869), Ф.М. Достоевского «Бесы», связи с ними находят в романе И.С. Тургенева «Новь». Между тем проблематика этих произведений, шедевров русской романистики, намного глубже и значительно перекрывает собственно антинигилистические цели. В них ставятся актуальные проблемы нравственного самоопределения личности в ее взаимосвязях с социальной историей России. В своих сочинениях Достоевский, по словам Салтыкова-Щедрина (1871), «не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества»[1]. В «Нови» Тургенева, получившей неблагоприятные отзывы идеологов народничества Н.К. Михайловского и П.Н. Ткачева, будущее России увязывается не с революционными методами переустройства, а с неспешной, глубоко продуманной и прочувствованной просветительской работой.

Гончаров, Тургенев, Л. Толстой, Достоевский глубоко прозревали происходящие в России перемены, ощущая нарастание конфликтности в обществе, будущих социальных катаклизмов. В центре их художественного внимания — личность, ее самоценность, высокое достоинство, святость, способность к активному воздействию на среду, подвижничество во имя нравственных, по существу, христианских идей. В этом отношении они как бы восполняли недостающую в народнической литературе духовную ипостась существования русского человека. В своем художественно-психологическом исследовании личности писатели ищут способы взглянуть на нее как бы изнутри и одновременно проследить в ее судьбе движение эпохи. Такая художественная задача сообщает реалистическому роману в 70-е годы новое качество — трагедийность, отражающую неустойчивость, тревогу в сознании и положении людей переходного времени.

Одну из возможностей художественного решения проблемы личности той эпохи предоставлял взгляд на нее сквозь призму семейных отношений, и не случайно поэтому ведущие художники 70-х годов обращаются к семейной теме, на все лады обсуждаемой в ту пору в ученых монографиях, публицистике, литературе. Идеализация святости и нерушимости семейных устоев, возводимых официальной идеологией в главный (наряду с церковью и обществом) принцип существования государства, свойственна антинигилистическим произведениям Б.М. Маркевича, В.Г. Ав-

---

[1] Ф.М. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 231.

сеенко, В.В. Крестовского. Отношение к семейной проблеме в ее тогдашних истолкованиях хорошо передал М.Е. Салтыков-Щедрин. «Я, — писал он, — обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности этого уже нет. Что, стало быть, принципы, во имя которых стесняется свобода, уже не суть принципы даже для тех, которые ими пользуются»[1]. В романах Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (1873—1877), М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (1875—1880), Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1879—1880) с большой художественной силой обнажена призрачность семейного союза как одного из священных государственных принципов.

«Семейные» романы художников слова крепко связаны с проблемами народной жизни, народного миросозерцания, ставшими ключевыми в характеристике главных героев романов Тургенева, Достоевского, Л. Толстого. Известно, что после «Анны Карениной» Л. Толстой приступил к детальной разработке сюжета романа из народной жизни[2].

Народознание лежало и в основе мировоззрения Н.С. Лескова.

Демократическим тенденциям в творчестве Н.С. Лескова и П.И. Мельникова-Печерского созвучны произведения А.С. Афанасьева-Чужбинского (1817—1875), известного рассказами из помещичьей, военной и петербургской жизни («Забытая история», «Фаня», «Дуэлист», «Город Смуров») и нашумевшим романом «Петербургские игроки» (1872), и А.Ф. Погосского (1816—1874), знатока солдатского и крестьянского быта («Старики» «Сорочьи гнезда», «Неспособный человек», «Покойник Иван Иванович Иванов», «Куча денег», «Штуцерник Нечипор», «Лешев хутор»).

Николай Николаевич Златовратский (1845—1911) из беллетристов-народников был наиболее типичным, «программным» писателем. Родился он во Владимире в семье чиновника, брат которого, А.П. Златовратский, был другом Н.А. Добролюбова. Не случайно сочинения Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Салтыкова-Щедрина составили в юности ведущий круг его чтения. По окончании гимназии (1864) Златовратский делал попытки получить высшее образование в Московском университете, а затем в Петербургском Технологическом институте. Материальная нужда заставила поступить корректором в газету «Сын отечества» (1866), с этого времени началась его литературная деятельность. Он печатается в журналах «Отечественные записки», «Иск-

---

[1] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Полн. собр. соч.: В 20 т. М.; Л., 1933—1941. Т. 19. С. 185—186.

[2] См.: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Юб. изд. Т. 17. С. 655.

ра», «Будильник», в газете «Неделя». В его ранних обличительных очерках и рассказах из жизни пореформенной деревни «Падеж скота», «Провинциальные письма», «Деревенские шутники» заметно подражание Салтыкову-Щедрину. Эти сочинения даже подписывались псевдонимом Маленький Щедрин.

В начале 70-х годов Златовратский увлекается народническими идеями, нашедшими выражение в повести «Крестьяне-присяжные», опубликованной в «Отечественных записках» (1874—1875). Столкновение в судебных заседаниях интересов «благородных» лиц, ищущих в законе уловки для оправдания растратчиков, двоеженцев, взяточников, и крестьян, пытающихся отстаивать «правду-матку», составили содержание сцен, исполненных одновременно юмора и драматизма. Данью народнической идеологии явились в повести моменты идеализации крестьянской общины. С наибольшей яркостью этот сугубо народнический элемент выразился в очерках Златовратского «В артели» (1875), повести «Золотые сердца» (1877) и романе «Устои. История одной деревни» (1878—1883).

С эпическим размахом рисует автор в романе судьбу крестьян, создавших свою малую общину — Волчий поселок — во главе с Мосеем Волком. Многочисленная родня Мосея, присоединившиеся к нему бедняки из родной деревни Дергачи, пришлые егерь Сатир Кривой, многодетная солдатка Сиклетея, философствующий пономарь Феотимыч, батрак Иван Забитый, Андрей Клоп пытаются жить на основе чистых человеческих отношений. Вдумчивый писатель-реалист, знавший всю подноготную крестьянской жизни, показал, как новые пореформенные отношения разрушают общинную идиллию, резко разводят общинников по разные стороны имущественных прав. Старые устои не выдержали напористого и хищного натиска внука Мосея — Петра, который, послужив в Москве у купца, нажив деньгу и уверовав в могущество собственности, вернулся в Волчий поселок, заручился поддержкой своего отца Вонифатия, потребовал раздела владений с братьями, скупил ближайшие земли у помещиков и стал во всей округе самым сильным хозяином, сдавая мужикам землю в аренду. Мосей был прозван Волком из-за страсти к охоте, фамилия его внука Петра Волка оценивалась уже по иной моральной шкале. Однако волчья хватка Петра и его единодельцев Митродора Васильича, Макара Карпыча, Марка Маркыча, Силы Титыча находит, хотя и слабый, отпор в лице его сестры Ульяны, хранительницы устоев, объединившей правдолюбцев — ее братьев Вахромея и Архипа, мечтателя Филаретушки, фантазера Мина Афанасьича, Феклуши. Все они — «люди недоумения», поскольку свои беды наивно объясняют лишь забвением дедовских традиций, а Ульяна Мосевна спасения ищет в молитвах.

Сюжет романа включает также изображение представителей образованных слоев, действующих в условиях разрушения старых устоев. Один, как Пугаев, учивший Петра, находил, что не образованием, а лишь нравственным воспитанием можно улучшить крестьянский мир. Другие, как учительница Лиза Дрекалова, «правомерная народница», видевшая теневые стороны устоев, но не принимавшая морали Петра Волка, уверовали в существование силы, еще дремлющей в народе и нуждающейся в поддержке образованных людей. Можно полагать, что в этой «третьей правде», по мысли автора, заключено проявление в будущем коллективного духа в народе, связанного с возрождением общины, — но не в умирающем, патриархальном ее варианте, а в обогащенной опытом современной хозяйственной практике «умственного мужика», подчеркивание положительных черт которого (Петр Волк, Борис Пиман, Ефим) вполне вписывалось в авторскую концепцию народного характера. Именно так следовало бы толковать главу «Сон счастливого мужика», наполненную слащавой народнической патетикой. Зоркий реализм писателя, глубоко постигшего деревенскую жизнь, соединялся в романе с тенденциозными народническими представлениями о счастливом будущем общинно-крестьянской России.

Во время работы над романом Златовратский публиковал рассказы «Авраам», «Деревенский король Лир» (1879), «Горе старого Кабана» (1880), очерковый цикл «Деревенские будни» (1879), редактировал народнические журналы «Русское богатство» (в 1880—1884) и «Устои» (1881—1882). Идеологические заблуждения Златовратского, как и других писателей-народников, ничуть не умаляли его искренней любви к народу и России.

В характеристике, данной им русскому писателю А.И. Левитову, находим такие строки: «Он, может быть, больше, чем кто-нибудь другой, знал и чувствовал, что русский народ — как бы ни была велика его страда — был могучий исторический народ, создавший великое государство, взрастивший и воспитавший в себе ту "душу живую", которая, лишь только касался ее свет свободы и духовного развития, являла миру высокие образцы ума, таланта, самоотречения и подвига»[1]. Так сказать о Левитове мог только солидарно чувствующий писатель.

Иван Афанасьевич Кущевский (1847—1876) происходил из бедной дворянской семьи. Окончил Томскую гимназию. В 1867 г. приехал в Петербург продолжать обучение, но из-за материальных трудностей учиться в университете ему не довелось. Работал груз-

---

[1] *Златовратский Н.Н.* Воспоминания. М., 1956. С. 298.

чиком, чернорабочим. Одну из своих первых рукописей отправил Н.А. Некрасову, знакомство с которым решило его писательскую судьбу. Рассказы и очерки Кущевский печатал с конца 1864 г. в «Петербургском листке», «Иллюстративной газете», «Искре». Первая повесть «Утонувшие» (1865), изображавшая тяжелую жизнь представителей низов общества, не прошла цензуры. Принесший ему известность роман «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» был напечатан в «Отечественных записках» за 1871 г. (№ 1—4).

Наблюдая участников современного радикального движения, Кущевский задался сложной художнической задачей проследить процесс становления их сознания. Действие романа разворачивается в провинции 50—60-х годов. Николай Негорев, прикрываясь либеральной фразой, свой ум и свои способности подчиняет карьере. Его брат Андрей — бунтарь, способный на решительные, но не всегда продуманные радикальные действия. Одушевлен идеей служения народу и их друг Сергей Оверин, но он наивен и часто смешон в своих донкихотских предприятиях, бунтующие крестьяне его не понимают. Сестра Негоревых Лиза и ее подруга Софья Лькова также готовы связать свою судьбу с борьбой за социальную справедливость, однако пока это только намерения. Жизнь персонажей складывается драматически: Андрей вынужден эмигрировать, Сергея ждет каторга, личное счастье Лизы не состоялось. Авторская ирония в изображении «новых людей» существенно отличает роман Кущевского от произведений народников, склонных к романтической идеализации образа народного заступника. И назван он не по имени Андрея Негорева или Сергея Оверина, а по имени Николая Негорева, озабоченного исключительно собственным благополучием. Повествование ведется от его имени. Такое усложнение изображения «новых людей» позволило автору сосредоточиться на их психологии, на проблемах нравственного плана.

В 1873 г. газета «Новости» начала публиковать отрывки из нового романа Кущевского «На службе отечеству». Произведение осталось незавершенным. От работы отвлекала необходимость зарабатывать на жизнь публикацией рассказов (в журнале «Дело», в газетах «Новости», «Сын отечества»). В 1875 г. выходит сборник писателя «Маленькие рассказы», основные темы которого — разоблачение либерального фразерства («Два нигилиста», «Земский деятель», «Сеятель пустыни», «Либеральный барин»), издевательство чиновников и разного рода проходимцев над бедным людом («Танкред», «Новый Лутонишка», «Варадат», «Дачные путешественники»), бесправное положение женщины («Бедная Лиза», «История швеи», «Тяжелая жертва», «Гражданский брак», «Труженица»,

«Первый день по выходе из благородного пансиона»), страдания и гибель молодых талантов («Ошибки молодости», «Самоубийца»).

Постоянное безденежье, болезни, попытки алкоголем заглушить тягость одинокой и бесприютной жизни подорвали здоровье писателя, умершего на 29-м году жизни.

Андрей Осипович Новодворский (1853—1882) прожил столько же. Псевдонимом он избрал свое отчество, под ним и напечатал в «Отечественных записках» первое, ставшее самым значительным в его творчестве произведение — повесть «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны (Дневник домашнего учителя)» (1877). Самое близкое участие в судьбе молодого автора принял М.Е. Салтыков-Щедрин. Ему импонировал созданный в повести образ, цепко схватывающий уже заявивший о себе тип общественного деятеля из народников, который на деле далеко не оправдывал претенциозные заявки на руководящую роль. Близок был Салтыкову-Щедрину и примененный писателем прием введения в художественный текст образов отечественной литературы: родители главного героя Преображенского — Печорин и княжна Мери; братья — Рудин и Базаров; дед — Демон; один из родственников — Онегин, который оказывается отцом Обломова; во время болезни героя его выхаживает Елена Инсарова. Фигурирует в повести и И.С. Тургенев, беседующий с Соломиным — персонажем из романа Тургенева «Новь» (этой сценой и начинается повесть). Салтыков-Щедрин сам прибегал к такого рода введению в свои очерковые циклы и статьи героев отечественной литературы — произведений Грибоедова, Гоголя, Гончарова, Тургенева. Осовременивая литературных персонажей и тем самым добиваясь особого, привлекающего читателей сатирического эффекта, Новодворский, несомненно, опирался на художественный опыт редактора «Отечественных записок». Раннюю смерть талантливого писателя Салтыков-Щедрин встретил с большим сожалением[1].

От первого же произведения Новодворского, по свидетельству современника-критика, «сразу повеяло на всех чем-то молодым, свежим и, главное дело, совершенно новым»[2]. Другой его современник вспоминал, какое «сильное впечатление произвела на читающую публику эта оригинальная вещь»[3]. «Очень правдивые, сильные произведения», — писал М. Горький о сочинениях А.О. Новодворского и В.А. Слепцова[4]. Горький включил «Эпизод...» в сбор-

---

[1] См.: *Салтыков-Щедрин М.Е.* Полн. собр. соч. Т. 19. С. 242.

[2] *Скабичевский А.М.* Соч.: В 2 т. СПб., 1890. Т. 2. С. 503.

[3] Отечественные записки. 1882. № 4. Современное обозрение. С. 298.

[4] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 475.

ник «Повести о лишних людях» (М., 1932) серии книг «История молодого человека XIX столетия».

Герой повести Преображенский — представитель современного народничества, задавшийся благородной целью преобразования жизни народа к лучшему. Иронический оттенок, внесенный в заглавие повести, пронизывает всю структуру произведения, в котором под «павой» подразумевается образованный, облеченный привилегиями слой общества, а под «вороной» — простой народ. Усыновленный и воспитанный бедной вдовой сельского священника Феоктистой Елизаровной Преображенской, но своим родословием связанный с дворянским классом, Преображенский, типично разночинская фамилия которого оказывается лишь «благоприобретенной», так до конца и не определился в своем социальном положении, и эта неопределенность отразилась на его судьбе и на его взглядах. Дворянское происхождение героя к тому же еще и «литературное» (искусственное) — все его родственники так или иначе причислены историей литературы к «лишним людям», от которых он унаследовал, по его собственному признанию, постоянно переживаемое чувство самоуничижения, самобичевания и так называемой «бесплодной траты нравственных сил <...> «Уж это у меня в крови»[1].

Подчиняясь велению времени («Поветрие уж такое пошло», — говорит Феоктиста Елизаровна — 41), Преображенский, «кающийся дворянин», пытается уйти к «воронам», которых любит всем сердцем и желал бы повести за собой, но его ждут неудачи, поскольку те не обнаруживают ни малейшего желания «лететь высоко». Да и сам герой пасует (сцена разгрузки бревен с рабочими, посмеявшимися над его неумелостью и бессилием) и решается на самоубийство, которое, конечно, кончается ничем.

В обрисовке «пав» автор не жалел сатирических мазков. Глава их «чрезвычайно приятного кружка» Доминика Павловна, мечтавшая «о деятельности, о самоотвержении», не прочь завести интрижку втайне от мужа. Автор особо обращает внимание на ее умение улыбаться «юмористически», т.е. сквозь слезы. Ее муж Р. «говорил так умно и задушевно, что, слушая его, невольно начинаешь оглядываться по сторонам и задаешь себе вопрос: "Что же это чаю не дают?"» (25). Другой член кружка г. N носил фуражку с кокардой и «сердце имел на левой, либеральной стороне», «пел резко, говорил много и хорошо. Речь напоминала обед» (26).

В повести действуют еще две разновидности героев — «ни павы, ни вороны». Это «выросший из земли» кузнец села Забавы Печери-

---

[1] *Осипович А.* (*Новодворский А.О.*). Собр. соч. СПб., 1897 (далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте).

ця и Елена Инсарова. Печериця старается для мужиков, помогает им дельными советами, пользуется у них «всеобщим почетом», но в конце концов, увлекшись Еленой Инсаровой, бросает односельчан. Инсарова, вернувшись из Болгарии, становится сельской учительницей, устраивает приюты. «Словом — филантропия. Женский вопрос выдумала тож», — иронически отзывается о ней Печериця. Замечательно то, что она, как и Преображенский, понимает всю тщетность своих народолюбских предприятий и сама называет себя «ни павой, ни вороной».

Рассудительный, здравомыслящий реализм, осознание иллюзорности усилий народников сколько-нибудь существенно улучшить положение крестьянских масс и поднять их на борьбу отличают произведение Новодворского от романов, где, напротив, были созданы идиллические фигуры борцов за народное счастье. В то же время повесть не смыкается с антинигилистическими опусами. Ироническая характеристика типа народника-просветителя – «ни павы, ни вороны» – дается сквозь призму глубокого сочувствия его деятельности. Наиболее полно авторскую концепцию произведения раскрывают строки из дневника Новодворского, приведенные в его некрологе: «Можно ли осушить болото, в котором я обязан действовать и... утонуть. Да, мы *все* решились утонуть, мы знали, что нас ждет рано или поздно, но мы страдали не за себя: мы страдали за судьбы всех утопающих, кроме себя... Это ужасное страдание»[1]. Характеристика писателя в некрологе опиралась на дневниковые размышления героя о родине, которую он так «страстно любил и муками которой болел и терзался»[2].

В 1880–1882 гг. публикуются (в основном в «Отечественных записках») рассказы Новодворского «Карьера», «Тетушка», «Сувенир», «Начало ликвидации», «Роман», «Мечтатель», «История» — о поведении человека в народной среде, его достоинстве в критических ситуациях, разорении прежних хозяев жизни, бесчеловечности властей.

В историко-литературных оценках А.О. Новодворского называют в определенном смысле предшественником В.М. Гаршина и А.П. Чехова.

ПОЭЗИЯ

В 70-е годы, как и в 60-е, поэзия заметно уступала натиску прозаических жанров. Обычно приводимое высказывание А.М. Скабичевского — «в течение семидесятых и восьмидесятых годов рус-

[1] Отечественные записки. 1882. № 4. Современное обозрение. С. 293.

[2] Там же. С. 300.

ским обществом овладела особенная стихомания, выразившаяся в появлении несметной массы молодых поэтов»[1] — являлось суммарной характеристикой поэтических результатов двух десятилетий и по отношению к 70-м годам не было вполне объективным. Более точным можно считать другое свидетельство современника: «Трудно быть в наше время поэтом. Проза заняла первенствующее положение и в жизни, и в литературе»[2].

На поэтическом поприще в основном продолжали действовать лица, знакомые читателям того времени по предыдущему десятилетию. Новых ярких поэтических дарований не появилось, зато потери оказались весьма ощутимыми: ушли из жизни Ф.И. Тютчев (1873), А.К. Толстой (1875), Н.П. Огарев (1877), Н.А. Некрасов (1878), И.З. Суриков (1880).

Подобно тому как в 60-е годы поэты достаточно определенно разделялись на сторонников «чистого искусства» и «гражданской» направленности, тенденция к такого рода социологической оценке в критике и публике сохранилась и даже усилилась: вызванный народническим движением резкий рост в среде интеллигенции общественной активности и как следствие — противостояние ей поэтических деклараций во имя искусства, призванного служить вечным идеалам красоты, а не быстро меняющимся общественным пристрастиям. С одной стороны, А.А. Фет, А.Н. Майков, А.К. Толстой, Н.Ф. Щербина, Я.П. Полонский, А.А. Голенищев-Кутузов, с другой — Н.А. Некрасов, А.Н. Плещеев, И.З. Суриков, Д.Д. Минаев, В.С. Курочкин, С.С. Синегуб, Л.И. Пальмин. Вечный спор, который именно с высоты идеалов искусства, а не с точки зрения сиюминутных теоретических столкновений не всегда плодотворен, поскольку все это вместе и только вместе и составляет искусство. Это понимали большие поэты. Н.А. Некрасов, например, именно в 70-е годы с особой страстностью отстаивал мысль о единстве гражданственности и искусства, о высоком назначении поэта, которому принадлежит «трон истины, любви и красоты».

Окрасившие 70-е годы черты переходного времени, отразившиеся в прозе, не могли не сказаться и на поэзии. Почти все поэты, независимо от эстетических позиций, передали это тревожное, полное драматизма, а зачастую и трагических исходов состояние личности перед лицом смутных, несущих неизвестность и душевное смятение перемен.

---

[1] *Скабичевский А.М.* История новейшей русской литературы. СПб., 1891. С. 513; История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3. С. 584.

[2] Отечественные записки. 1878. № 4. Современное обозрение. С. 97.

Свойственное поэтическому мышлению **Федора Ивановича Тютчева** (1803—1873) ощущение катастрофичности бытия обострилось перед уходом его из жизни, будучи осложненным переживаниями в связи с потерями близких ему людей. Наступившее десятилетие поэт воспринял как время «отчаянных волнений», «неверием больной» век («Памяти М.К. Политковской», 1872). «Болящему и страждущему» поэту («Тебе, болящая, в далекой стороне...», 1873) собственное сердце представляется «подкидышем» («Бессонница», 1873). Он переживает дни не только телесного недуга, но и «страшных нравственных тревог».

Афанасий Афанасьевич Фет (1820—1892) 70-х годов — это не только поэт, но и хозяйственник в смысле повседневного погружения в заботы, в собственные сельскохозяйственные дела и связанные с этими интересами размышления о пореформенных процессах в России (статьи «Из деревни», 1871; «По вопросу о личном найме», 1876; «Наши корни», 1882). Но поэт не утихал в нем ни на минуту. В соответствии с собственными творческими принципами Фет декларировал отделение искусства от действительности, утверждая, что его творческий жар «ни времени не знает, ни пространства». И тем не менее лирический герой его поэтического мира точно чувствует эпоху. Ему и грустно, и томно, и больно («В дымке-невидимке», 1873), и «сомненьем суждено дышать» («Ты страдала, я еще страдаю...», 1878). Ему страстно хотелось бы, чтобы не было «обид судьбы и сердца жгучей муки», но, увы, остается лишь «веровать в рыдающие звуки» («Сияла ночь...», 1877) и осознавать, что хотя давно уже утро, но в глазах «и не день и не ночь» («Что ты, голубчик, задумчив сидишь...», 1875). Грустно-философским раздумьем о неразлучности с умершей любимой наполнено стихотворение «Alter ego» (1878). Увлечение Фета философией Шопенгауэра в эти годы возникает не случайно: утверждаемые ею пессимизм, бесцельность жизни и неотвратимость страдания звучат в унисон с переживаниями поэта, живущего в напряженной ритмике переходного времени. Конечно, характерная в целом для Фета светлая и бодрая лирика, наполненная радостью любви и наслаждением природой, противится давящей атмосфере повседневности. Лирическая стихия подобна старому ключу, который прошиб-таки гранит («Горячий ключ», 1870) и дарит свою освежительную влагу «в час вечерний, заветный» («Ключ», 1870), вселяя надежду на исцеляющую силу любви: «Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь» («Сияла ночь...», 1877).

Стиховой прорыв Фета конца 70-х годов — шаг в следующие два десятилетия, ознаменовавшиеся крупным явлением в поэтической жизни России — выходом в свет его сборников «Вечерние огни».

Алексей Константинович Толстой (1817—1875) реагировал на усиление освободительно-гражданских идей уходом в легендарные исторические темы. Начало 70-х годов отмечено в его творчестве созданием поэм и баллад, под пером поэта получивших новую жанровую жизнь. Автора интересуют дохристианская Русь, героические персонажи былин — Илья Муромец, Алеша Попович, Садко, Чурила («Змей Тугарин», «Песня о Гаральде и Ярославне», 1869), принятие христианства на Руси («Песнь о походе Владимира на Корсунь», 1869; «Боривой», 1870, «Поток-богатырь», 1871; «Слепой», 1873). В «Романе Галицком» (1870) утверждается первенство Православия по сравнению с католицизмом. Сочувствие благородному рыцарству неславянского мира выражено в балладах «Три побоища» (1869), «Канут» (1870). По мысли Толстого, Древняя Русь и рыцарственная Европа являли достойные подражания образцы высокой культуры и подлинной свободы личности. Красочной поэтической легендой предстает поэма «Дракон. Рассказ XII века (С итальянского)» (1875). Указание на перевод — мистификация. В поэме мифическое чудовище воплощает небесные кары за междоусобную войну родов.

В то же время поэт живо реагировал на события окружающей жизни, его творческому темпераменту не чужды юмор и сатира. Шуточная стихия царит в его «Медицинских стихотворениях», писавшихся начиная с 1867 г., в стихотворении «Мудрость жизни» (1870), в дружеском шарже «Стасюлевич и Маркевич...» (1869). Убежденный противник любого стеснения в творчестве, он пишет «Послание к М.Н. Лонгинову о дарвинисме» (1872), в котором бичует цензурные запреты. В стихотворении «Сон Попова» (1873) осуждает бесцеремонность чиновничества, а в стихотворениях «Порой веселой мая...» (1871), «Страшусь людей передовых...» (1873), частично в балладе «Поток-богатырь» (1871) зло высмеивает современных нигилисток, народолюбцев всех мастей, в призывах которых поэту видится сплошная демагогия.

Из лирической поэзии А.К. Толстого этого времени с ее светлой тоской по идеальному, бесконечному выделяется ставшее известным романсом стихотворение «То было раннею весной...» (1871), отличающееся мелодичностью и тонкой образностью.

В самом конце жизни А.К. Толстой успел подготовить свое полное собрание стихотворений, оно вышло в свет в двух томах в 1876 г.

На поэтической судьбе **Якова Петровича Полонского** (1819—1898) отчетливо отразилось его сознательное стремление быть вне направлений («...Я всю жизнь был ничей», — писал он А.П. Чехову[1]), что шло вразрез с жесткими условиями 70-х годов,

---

[1] Переписка Чехова: В 3 т. М., 1996. Т. 2. С. 12.

требовавших определенности общественной позиции. В связи с выходом его сборника стихов и прозы «Снопы» (1871) «Отечественные записки» (рецензию писал М.Е. Салтыков-Щедрин) упрекнули автора в «неясности миросозерцания»[1]. И.С. Тургенев, друживший с Полонским и высоко ценивший искренность, непосредственность, отзывчивость его поэзии, советовал автору в 1874 г.: «...Дай Бог, чтобы твое "лавирование" довело тебя наконец до пристани!»[2] Однако и в следующем сборнике стихотворений «Озими» (1876) поэт солидарен и с демократами («Блажен озлобленный поэт...»), и с их идейными оппонентами («Письма к Музе»).

Творчество Полонского отличается широким жанровым диапазоном. Он пишет поэмы «Мими» (1873), «Келиот» (1874), пьесы, рассказы, очерки, статьи, романы «Дешевый город» (1879) и «Крутые горки» (1880). Удачным стал его творческий союз с П.И. Чайковским, для оперы которого «Кузнец Вакула» им написано либретто по повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» (1872, 1876). В сатирических поэмах «Ночь в Летнем саду» (1871) и «Собаки» (1875) Полонский сделал попытку (неудачную, по мнению И.С. Тургенева) полемики с теми, кто укорял его в общественном нейтралитете.

Своеобразие Полонского-лирика, отмеченное, по И.С. Тургеневу, простодушной грацией, свободной образностью языка, подкупающей честностью и правдивостью впечатлений, нашло отражение в стихотворениях «Зимняя невеста» (1870), «Мой ум подавлен был тоской...» (1874), «В прилив» (1875), «В дни, когда над сонным морем...» (1876), «В телеге жизни» (1876). Умение живописать действительность в ее обыденности и предметности (вплоть до прозаичности) выражено в стихотворениях «Ночная дума» (1874), «В дурную погоду» (1875), «Письма к Музе» (1877). В стихотворении «Памяти Ф.И. Тютчева» (1876) утверждаются вечность красоты и весны, правота поэта, который «выше всех кумиров ставил идеал... в народ свой верил и — страдал».

Демократизм Полонского выразился ярко в стихотворении «О нем» (1871), где поэт берет под защиту Н.А. Некрасова от клевещущей «толпы» и «молвы». Гражданские чувства лирического героя оскорблены существующими социальными условиями — «Когда я был в неволе...» (1871), «В альбом К.Ш.» (1871), «Молчи, минутного покоя не тревожь...» (1874). К гражданской поэзии Некрасова восходят стихотворения «Слепой тапер» (1876), «Узница» (1878). В эпитафии по поводу смерти Некрасова Полонский писал о Поэте-граж-

---

[1] *Салтыков Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1965–1977. Т. 9. С. 397.

[2] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 10. С. 208.

данине, который учил видеть живую душу в «лохмотьях», «самоотверженно страдающих любить и равнодушных ненавидеть».

Самым популярным поэтом 70-х годов, как следует из результатов изучения читательских мнений, был **Николай Алексеевич Некрасов** (1821—1877/78). Его поэма-эпопея «Кому на Руси жить хорошо» (1865—1877) стала, по существу, тем народным романом, о котором как насущной потребности современной литературы писали критики, особенно критики народнического толка. Не связанное идейно с народнической идеологией произведение Некрасова являло широкую панораму крестьянской Руси, бедной и обильной в одно и то же время, с ее мужиками (бездельниками и великими тружениками, пьяницами и проповедниками), имеющими право на достойную жизнь, но это право не получающими.

Своеобразно решая волнующую литературу проблему «новых людей», Некрасов в поэмах «Дедушка» (1870) и «Русские женщины» — «Княгиня Трубецкая» (1871), «Княгиня Волконская» (1872) — создает замечательные образы декабристов, поучительные и для эпохи народничества. Не революционные призывы, не жесткую социальную характеристику дворянского сословия завещает поэт юному поколению, а способность человека к подвигу во имя любви и общечеловеческих идеалов, осознание высокой цены нравственной стороны убеждений. Отсутствие в поэмах пропагандистских лозунгов, которые отвечали бы духу времени, более того, содержавшийся в поэме «Дедушка» призыв к сдержанности в революционных обращениях к народу («Красноречивым воззваньем/Не разогреешь рабов») послужили причиной прохладного отношения народников к этим произведениям Некрасова, которые они не могли включить в орбиту своей политической агитации.

В сатирической поэме Некрасова «Современники» (1875) читатели находили знакомые фигуры дельцов-«плутократов», определявшие физиономию тогдашней русской жизни. Заимствованная из рассказа Н.Д. Хвощинской «Счастливые люди» (1874) фраза «Бывали времена хуже — подлее не бывало» в поэме Некрасова вылилась в емкую поэтическую формулу «Бывали хуже времена,/Но не было подлей», вскрывающую драматизм переходного времени. Мотивы уныния, безысходности проникают и в лирику поэта. В его стихотворном цикле «Последние песни» (1877) очевидна сосредоточенность на личных переживаниях, сопряженных с размышлениями о судьбе России. Мучительными мыслями о скором уходе из жизни, из литературы проникнуты стихотворения «Вступление к песням 1876—77 годов», «Скоро стану добычею тленья...», «Зине» («Двести уж дней...»), «Старость», «Баюшки-баю». В поэтическую исповедь неизменно вплетаются строки, исполненные граждан-

ского пафоса. К читателю-гражданину, читателю-другу обращается уходящий поэт, надеясь на поддержку, понимание единомышленника в служении народу («Посвящение», «Поэту (Памяти Шиллера)», «Сеятелям», «Друзьям», «Музе», «Тургеневу», «Есть и Руси чем гордиться...», «Черный день! как нищий просит хлеба...», «Осень», «О Муза! я у двери гроба...»).

Волнующая тема лирики последних лет поэта — воспоминания о деятелях-современниках, «вопиявших за несчастный народ», чьи портреты «укоризненно смотрят со стен» («Смолкли честные, доблестно павшие...», «Пророк (В воспоминание о Чернышевском)», «Скоро стану добычею тленья...»). После посещения больного Некрасова и прочтения в «Отечественных записках» его «Последних песен» Ф.М. Достоевский написал в своем «Дневнике писателя»: «Тяжелое здесь слово это: *укоризненно*. Пребыли ли мы "верны", пребыли ли? Всяк пусть решает на свой суд и совесть. Но прочтите эти страдальческие песни сами, и пусть вновь оживет наш любимый и страстный поэт! Страстный к страданью поэт!..»[1]

Поэтические спутники Некрасова, уступая ему в художественной мощи изображения, воспринимали и развивали прежде всего гражданские мотивы его творчества. Среди них наиболее заметными на литературной сцене 70-х годов оставались «шестидесятники»-поэты-искровцы Дмитрий Дмитриевич Минаев (1835—1889), Василий Степанович Курочкин (1831—1875), Николай Степанович Курочкин (1830—1884), Гавриил Николаевич Жулев (1834—1878). С прекращением «Искры» (1873) они печатались в «Отечественных записках», журналах «Дело», «Стрекоза», газетах «Неделя», «Биржевые ведомости», «Петербургский листок», в «Петербургской газете».

Из некрасовского поэтического круга выделяется творческое объединение поэтов из народа, организатором которого был И.З. Суриков. Сюда вошли А.Я. Бакулин (1813—1894), С.А. Григорьев (1839—1874), С.Я. Дерунов (1830—1909), Д.Е. Жаров (1845?—1874), М.А. Козырев (1852—1912), Е.И. Назаров (1847—1900), А.Е. Разоренов (1819—1891), И.Е. Тарусин (1834—1885). Все они стали авторами суриковского издания «Рассвет. Сборник (нигде не бывавших в печати) произведений писателей-самоучек» (М., 1872). Позднее в эту группу писателей вошел С.Д. Дрожжин (1848—1930), известность которого стала особенно расти в последующие десятилетия.

Выходцы из бедных крестьянских или разночинских семей, рано познавшие нужду и зависимость, вынужденные в борьбе с невзгодами добиваться самостоятельности, суриковцы не придерживались какой-либо определенной теории или литературной про-

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 31.

граммы. Они осознавали себя голосом народа, призванным поведать о стихии национальной жизни. Непосредственность, безыскусственность в содержании, простота художественной формы провозглашались ими важнейшими требованиями в поэтическом творчестве. Они демонстрировали свою близость к русскому фольклору и сочинениям прежде всего А.В. Кольцова, И.С. Никитина, Н.А. Некрасова — поэтов, наиболее полно, по их мнению, отразивших народную жизнь. В русской поэзии от Г.Р. Державина до А.А. Фета они черпали уверенность в национальной самобытности своих произведений. Преобладающими темами их творчества становятся социальные проблемы города и деревни.

Крестьянское происхождение **Ивана Захаровича Сурикова** (1841—1880) окрасило его поэзию соответствующей тематикой. Воспоминаниями о деревенском детстве навеяны ставшие на многие десятилетия хрестоматийными стихотворения «Утро» («Ярко светит зорька...», 1864), «Утро в деревне» («Занялась заря на небе...», 1875), «Детство» («Вот моя деревня;/Вот мой дом родной...», 1866), «В ночном» (1874), «Зима» («Белый снег пушистый...», 1880). Напутствие в литературу он получил от А.Н. Плещеева, увидевшего в рукописной тетради юного поэта (1860) самобытное дарование, задушевность. С конца 1860-х годов стихи Сурикова печатают «Дело», «Отечественные записки», «Семья и школа». Первый его поэтический сборник вышел в 1871 г., повторные издания состоялись в 1875 и 1877 гг.

Современная Сурикову критика относила его к «второстепенным по таланту поэтам», но была вынуждена признать популярность его сборника, выдержавшего три издания[1]. Взгляд Сурикова на свою поэтическую задачу очень точно представлен в стихотворении «Мне доставались нелегко...» (1875): «Я в песне жил не головой,/А жил скорбящею душою,/И оттого мой стон больной/Звучит тяжелою тоскою»[2]. В его напевных стихах преобладают мотивы печали, одиночества, разлуки, бедности — «Рябина» (1864), «Доля бедняка» (1865), «С горя» (1867), «Головушка» (1868), «Бедность» (1872); тяжелой работы — «Смерть» (1870), «Горе» (1872), «На берегу» (1876); перехода в небытие — «Пройдет и ночь, пройдет и день...» (1867), «Жизнь» (1875). К остросоциальным стихотворениям относятся «Работники» («Вставай, товарищ мой! Пора!..», 1875), произведения тюремной тематики — «Птички и солнечный луч» («За крепкой железной решеткой...», 1875), «Цветы» («Внутри тюремного двора...», 1876), «Если б легкой птицы... » (1876). При-

---

[1] Отечественные записки. 1877. № 11. Современное обозрение. С. 96.

[2] *Суриков И.З.* Стихотворения. М., 1985. С. 167.

зывно, вполне в народническом ключе звучит стихотворение «Трудящемуся брату» (1877).

Свою позицию «певца тоски и горя» писатель декларирует в обращениях к единомышленникам и отстаивает в полемике с оппонентами — «Не проси от меня светлых песен любви...» (1868), «Не ноющему поэту» (1877), «Честь ли вам, поэты-братья...» (1878).

Сочинения Сурикова исполнены любовью к человеку-труженику, чуткостью к его запросам и возможностям, открытостью к добру. В изображениях полного сил работника на лоне природы чувствуются отзвуки кольцовских зарисовок — «Косарь» (1869), «Косари» (1870), «Летом» (1874). Знаток ярославских, смоленских, рязанских мест, поэт прославляет бесконечно дорогую ему раздольную, раздумчивую Русь, картины природы наполнены тихими, мягкими красками, очищающими душу, — «Утро» (1864), «Солнце утомилось...» (1865), «Встало утро, сыплет на цветы росою...» (1872).

Музыкальность суриковского стихового строя привлекала композиторов. «Малороссийская песня» стала романсом «Я ли в поле да не травушка была...» у П.И. Чайковского, переложившего на музыку также его стихотворения «Солнце утомилось...», «Рассвет», «Ласточка». Известны многие романсы Н.А. Римского-Корсакова, А.С. Даргомыжского «Лихорадушка», А.П. Бородина «Не грусти, что листья с дерева валятся...», Ц.А. Кюи «Засветилась вдали, загорелась заря...», А.И. Гречанинова «В зареве огнистом...». Всенародными песнями неустановленных авторов стали стихотворения поэта «Рябина» («Что стоишь, качаясь...», 1864), «В степи» («Снег да снег кругом...», 1865) (в песне — «Степь да степь кругом...»).

Творчество Сурикова знает и более крупные жанры: стихотворные сказания, были, сказки — «Немочь» (1873), «Богатырская жена» (1875), «Василько» (1876), «Клад (Бабушкина сказка)» (1877), «Святослав и Цимисхий (отрывок из поэмы)» (1878). Суриков — автор переводов из Т.Г. Шевченко, Г.Х. Андерсена, Р. Саути.

Своеобразное ответвление гражданской поэзии составили поэты революционно-народнической ориентации. Это были новые имена, получившие широкую известность преимущественно в молодежной среде. Агитационность, призывность, декларативность, политичность — таковы определяющие черты их сочинений.

Произведения этих поэтов с доподлинностью отражали все этапы народнического движения — от радостных, полных энтузиазма надежд на успешные результаты сближения с народом (например, «Нашим угнетателям» Ф.В. Волховского, 1870; «Из 1874 года» М.Д. Муравского) до выражения некоторого разочарования первой попыткой получить в народе полную поддержку («В пути. На память

уставшим» И.В. Омулевского (Федорова), 1877). Тем не менее постоянными мотивами этой поэзии были уверенность в нравственной победе над властями, жертвенность, желание видеть новую, молодую смену борцов.

Самым крупным коллективным изданием произведений революционных народников стала бесцензурная книга четырнадцати авторов «Из-за решетки. Сборник стихотворений русских заключенников по политическим причинам в период 1873—1877 гг., осужденных и ожидающих "суда"» (Женева, 1877) с предисловием Г.А. Лопатина. Вера в грядущую победу народа (С.С. Синегуб. «Волчонок») часто перекликается в сборнике с поэтизацией страдания, осознанием пассивности крестьянской массы, недоверчиво относящейся к пропагандистской роли ее защитников из интеллигенции (Н.А. Морозов. «Тюремные видения»).

Для поэзии рассматриваемого типа характерно переложение на музыку многих ее произведений. Широкое распространение получили издания Д.А. Клеменца «Песенник» (Женева, 1873) и «Сборник новых песен и стихов» (Женева, 1873). «Дума ткача» С.С. Синегуба (1873), исполнявшаяся в жанре жестокого мещанского романса, знаменитая «Дубинушка» («Ой, дубинушка, ухнем./Ой, зеленая, сама пойдет...»), написанная С.С. Синегубом или Д.А. Клеменцем, «Доля» Д.А. Клеменца («Эх ты, доля моя, доля...», 1878), «Я хочу вам рассказать...» П.А. Моисеенко (1879; записана на тюремной стене свинцовой оберткой от чая) — яркие образцы популярных в народе песен, не упускавших из виду агитационных целей. В газете «Вперед!» впервые было напечатано стихотворение П.Л. Лаврова «Новая песня» (1875), послужившее основой революционной песни «Отречемся от старого мира!». Здесь же увидело свет стихотворение Г.А. Мачтета «Последнее прости» (1876), посвященное «замученному в остроге студенту Чернышеву». С небольшими изменениями в тексте стихотворение стало известной революционной песней «Замучен тяжелой неволей...».

ДРАМАТУРГИЯ. ТЕАТР

Отечественную драматургию и театр 70-х годов отличает чуткость к основным проблемам современной жизни, стремление оперативно откликаться на происходящие в стране перемены. Резко возросшая потребность в драматических произведениях была вызвана приобщением к театру все большего количества людей, представляющих разные социальные слои, профессии, с различным культурным уровнем, с разной степенью образованности. Во

многом это объясняется тем, что к этому времени значительно увеличивается население Москвы и Петербурга, куда устремились в поисках заработка многие крестьяне, а также жители провинциальных городов. Заметно пополнившие население российских столиц и других крупных городов, они нуждались в развлечениях, в зрелищах, в культурном проведении досуга.

Желая удовлетворить вкусы публики, состав которой становится более пестрым, разнородным (одни хотели видеть забавный водевиль, другие — серьезную драму, третьи — высокую комедию, четвертые — оперетту), театральное начальство прежде всего было озабочено формированием репертуара, который бы соответствовал настроениям зрителей, вызывал у них интерес и гарантировал высокие сборы. Растет количественный состав не только публики, но и драматургов, многие из которых, освоив технику драматургического письма и научившись ловко плести интригу, бойко сочиняли довольно поверхностные пьесы «на злобу дня». В целом отмечается поразительное богатство жанров, обилие имен, нередко случайных в драматургии, которую составляли произведения и самого среднего художественного достоинства («массовая» литература), и подлинные шедевры, созданные авторами, являющимися гордостью русской культуры.

Несмотря на возрастающую потребность общества в зрелищах, правительство категорически отказывалось открывать новые театры; оно нашло другой выход, увеличив число сценических площадок в императорских театрах, это позволяло давать представления одновременно на нескольких сценах. Однако театральное начальство не заботилось о качественной подготовке актеров, о декорациях, костюмах, театральном реквизите. Небрежность, с какой ставились пьесы, удручала их авторов, понимающих, как много теряет произведение от невнимания к деталям, к оформлению сцены. О роли декораций в спектакле неустанно говорил А.Н. Островский, подчеркивая, что они являются важнейшей составляющей сценического действия. А между тем режиссеры игнорировали авторские ремарки, не считались с тем, что уже в самом тексте создается образ сцены. Правда, наиболее серьезные из них стремились сотрудничать с лучшими художниками, обладающими умением видеть, чувствовать и создавать сценическое пространство. Но это были единичные явления. Лишь в 1878 г. при Академии художеств открывается класс декорационной живописи.

Так было в Москве и Петербурге. Иное положение сложилось в провинции, где репертуар зависел непосредственно от вкусов самих театральных чиновников, наиболее богатой части публики и бенефициантов. Все это объясняет необычайную разнородность

репертуара. К тому же пьесы в провинции шли недолго, выдерживая всего несколько представлений. Необходимость в частой смене пьес заставляла постоянно обращаться и к произведениям, ставшим классикой, и к творениям известных, малоизвестных и вовсе не известных современных авторов.

Общая картина, сложившаяся в отечественной драматургии, в рассматриваемый период отмечена чрезвычайной пестротой. Ведущим драматургом оставался **Александр Николаевич Островский** (1823—1886), в 70-е годы написавший такие шедевры, как «Лес», «Не все коту масленица», «Снегурочка», «Волки и овцы», «Правда — хорошо, а счастье — лучше», «Последняя жертва», «Бесприданница», в которых отражена российская жизнь и характеризующие ее новые тенденции.

Эти пьесы наполнены глубочайшими коллизиями, яркими драматургическими моментами, дающими театру возможность для поиска разнообразных сценических приемов. Сказка, лирическая комедия, острая социальная сатира, драма трагедийного характера — этим, конечно же, не исчерпывается жанровое богатство произведений великого драматурга.

На сцене в его пьесах появляются дельцы новой формации, обедневшие дворяне, ищущие возможности для упрочения своего состояния, незащищенные творческие натуры. В эстетике драматурга заметны новые черты, проявившиеся в богатстве языка, к которому драматург всегда был необычайно чуток, в пластичности характеров, в гармоническом соответствии драматических и трагических коллизий с лирическим началом, выразившимся в интонационном и ритмическом многообразии, в красоте звучащего слова, преображающего все содержание изображаемой жизни в эстетическую ценность.

Немало для формирования репертуара театра сделали писатели А.А. Потехин, Н.А. Потехин, А.Ф. Писемский, В.А. Дьяченко, В.А. Крылов, Д.В. Аверкиев, Н.Я. Соловьев, И.В. Шпажинский.

В 70-е годы **Алексей Феофилактович Писемский** пишет комедию «Хищники», драму «Ваал» (1873), трагедию «Просвещенное время» (1875), комедию «Финансовый гений» (1876). В них автор раскрывает прежде всего зло современной жизни, показывает аморализм нового поколения дельцов, финансистов, аферы, должностные преступления. В пьесах этого периода заметны романтическое начало, сочетание авантюрного элемента с публицистичностью и натуралистичностью, некоторое движение в сторону гротесковости и мелодраматизма. Герои представлены драматургом как страстные, сильные характеры, а современная жизнь воспринимается и изображается им как глубоко трагический процесс, характеризующийся вседозволенностью, ужасными событиями и потрясениями. В отличие от драмы из крестьянской жиз-

ни «Горькая судьбина» (1859) эти пьесы Писемского не стали репертуарными, но они оказали определенное влияние на творчество некоторых драматургов конца XIX столетия.

В этот же период **Алексей Антипович Потехин** (1829—1908) создает пьесы «В мутной воде» (1874) и «Выгодное предприятие» (1877), в которых проявилось явно обличительное начало.

Комедия «В мутной воде» примечательна тем, что в ней воспроизводится быт дворянской усадьбы, показаны нравы современных помещиков, положение дворовых в пореформенный период. Занимательная интрига, напряженное развитие действия соединяются в ней с обличительным пафосом и некоторой публицистичностью.

После длительного отсутствия в свою усадьбу приезжает вышедший в отставку «значительный человек», граф Телятнев. С самого начала намечается конфликт пьесы. Освобожденные от крепостной зависимости мужики просят Телятнева дать им немного земли и лесу для строительства жилья. Им грубо отказывают в этом, зато граф собирается продать за бесценок замечательный лес, чтобы обеспечить в будущем Амалию Егоровну. К тому же все это не обходится без мошенничества, поскольку имение принадлежит Насте — дочери графа от первого брака.

На протяжении всей пьесы к дворовым высказывается презрение: «Зачем эта сволочь здесь, мужичье?.. Их убрать отсюда... Терпеть не могу... сиволапые»[1], — требует камердинер. Естественное недовольство мужиков расценивается как бунт. В результате «зачинщики» наказаны, а всем остальным приказано «забирать пожитки» и убираться прочь, «чтоб к вечеру ни одной души в усадьбе не осталось!»[2] Мужикам отказано в самой скромной просьбе, в то время как прибывшему губернатору вручается в качестве «пожертвования» кругленькая сумма.

Но и Амалия Егоровна не смогла вдоволь насытиться своей властью в доме. Настя, узнав о том, что единственной хозяйкой является она сама, выходит замуж за ловкого и хитрого немца Кукука, помогающего ей обнаружить обман.

Честный, умный, порядочный Петр в конце комедии говорит: «Не храбритесь, Кукук! Цена вам невысокая и роль ваша здесь незавидная. В мутной воде рыбу ловить еще не великое достоинство даже для немца...»[3] В комедии улавливается некоторое сходство с пьесами Островского. Так, Петр отдельными чертами характера

---

[1] *Потехин А. А.* Соч.: В 12 т. Т. 11. СПб., 1905. С. 14.

[2] Там же. С. 85.

[3] Там же. С. 133.

напоминает Василия Жадова («Доходное место»). И ситуация, когда Петр вынужден просить протекции у графа, заставляет вспомнить комедию «Доходное место». Такие параллели вполне естественны — Потехин рисует типическое явление, хотя и разрабатывает его по-своему оригинально, своеобразно и художественно ярко. Обращаясь к проблеме национального характера, он показывает душевную красоту, сердечность, незлобивость русского человека. В тяжелых жизненных ситуациях простые люди готовы поделиться друг с другом последним, помочь кровом и пищей. Резко противопоставляет им драматург дворян, лишенных чувства сострадания, губернское начальство, творящее произвол, и чужеземцев, откровенно презирающих Россию и русский народ.

В комедии «Выгодное предприятие» кандидат университета Скворцов, приехавший в имение помещика в качестве репетитора его сына, честностью и благородством противостоит всем остальным персонажам.

Ряд пьес написан братом А.А. Потехина **Николаем Антиповичем Потехиным** (1834—1896). Юрист по образованию, он служил чиновником особых поручений по акцизу. Затем судьба привела его в театр, где он пробовал свои силы в качестве режиссера и актера. Н.А. Потехин выступал в печати и как театральный рецензент под псевдонимом Рцы Слово Твердо. Его перу принадлежат несколько драматических произведений: «Наши безобразники», «На нижегородской ярмарке», «Выборное начало», «Благотворители», «Весенняя любовь», «Откупные козыри», «Наши в Париже», «Мертвая петля».

Огромной популярностью у зрителей и бенефициантов пользовались пьесы **Виктора Антоновича Дьяченко** (1818—1876), одного из самых репертуарных драматургов 60—70-х годов. Он родился в дворянской семье, образование получил в Институте инженеров путей сообщения. Однако в нем рано проявился интерес к литературному творчеству и театру. Став завсегдатаем Александринского театра, Дьяченко много общался с актерами и страстно полюбил мир служителей сцены. Он пробует силы в поэзии, в литературной критике, в драматургии. Еще в 1839 г. пишет водевиль «Вот каковы корнеты» и одноактную драму «За Богом молитва, а за царем служба не пропадают», поставленные в Александринском театре. Развитию драматического дарования немало способствовало и его общение с М.С. Щепкиным. Из-за болезни вынужденный оставить службу в Корпусе инженеров путей сообщения, Дьяченко полностью посвящает себя литературе. Всего им написано более 20 пьес, из которых наибольшим успехом пользовались «Практический господин», «Пробный камень», «Семейные пороги», «Гувернер», «Нынешняя

любовь», «Современная барышня», «Блестящая партия», «Законная жена».

Пьесы Дьяченко привлекали современников сценичностью, отсутствием негативного отношения к «направлению», сочувствием к современному молодому поколению, близостью к «тенденциозной драме». Зрителям нравились живые диалоги героев, динамичное развитие действия, меткие выражения, мягкий юмор, умело разработанная интрига, точная характеристика быта и нравов. Персонажи предстают людьми своего времени, они живут его проблемами, испытывают на себе его тяготы и радости, сталкиваются с несправедливостью, как, например, талантливый будущий ученый-медик Александр Штейнберг, еврей, сын купца («Современная барышня»). Он спасает сына генерала Ворохова и излечивает его дочь. Но генерал, узнав о происхождении Александра, видит в его благородстве лишь хитрость и коварство.

Дьяченко привлекают такие ситуации, когда честный и порядочный сын генерала решает жениться по любви на бесприданнице, дед которой был крепостным («Семейные пороги»), или когда бедного чиновника буквально женят на любовнице его начальника, что вызывает протест в душе героя, а затем желание всех простить («Прямая душа»). Пьесы Дьяченко не лишены критического отношения к негативным явлениям русской общественной жизни. Так, в уже упомянутом драматическом очерке (как определил жанр сам автор) «Прямая душа» бедный чиновник Макаров, многое понявший за время службы, делится своим опытом с более молодым чиновником канцелярии Тесьминым:

«Тесьмин. Резолюция-то и сбивает меня. Сказано: исполнить, на законном основании. Как же исполнить, когда он просит незаконного?

Макаров. А куда сделан крючок в конце резолюции: вниз или вверх? <...> Крючок вверх значит: надо повидаться с просителем.

Тесьмин. Зачем?

Макаров. Послужите, так поймете»[1].

Драматургу импонируют люди добрые и незлобивые, различные житейские ситуации он разрабатывает нередко таким образом, что герои мирятся, прощают друг друга, обретая тем самым радость родственного общения («Новые времена и старые нравы»).

В статье «Предсмертное объяснение» Дьяченко писал: «Я вполне согласен, что пьесы мои лишены литературных достоинств и что

---

[1] *Дьяченко В.* Драматические сочинения: В 4 т. М., 1873. Т. 3. С. 404—405.

в них более или менее преобладают рутинные приемы; но, во всяком случае, позволяю себе думать, что деятельность моя как драматического писателя не была бесполезна: на ролях в моих пьесах воспитывались г-жа Федотова, роль Сашеньки в "Светских ширмах" выдвинула г-жу Струйскую, и десятки актрис в провинции составляли себе имя, играя в моих пьесах, — я первый затронул на сцене типы институтки и гувернера»[1]. В последние годы жизни драматурга интерес театров к его произведениям заметно ослабевает. Ему на смену приходят новые имена.

Особой известностью пользовался **Виктор Александрович Крылов** (1838—1906), перу которого принадлежат около тридцати оригинальных пьес и более семидесяти переделок с французского и немецкого. Уже первая сыгранная на профессиональной сцене драма Крылова «Против течения» (1865) принесла автору известность. К наиболее знаменитым произведениям Крылова, писавшего под псевдонимом Виктора Александрова, относятся «К мировому!» (1870), «Змей Горыныч» («Земцы», 1874), «Горе-злосчастье» (1879), «Отрава жизни» (1891).

В пьесах Крылова 70-х годов звучат важные вопросы, которые волновали русское общество: слабость и продажность судей, тяжелое положение крестьянства и городской бедноты, мошенничество и коррупция в чиновничье-бюрократическом мире, взаимоотношения в семье. Крылов заявил о себе как о драматурге, владеющем техникой драмы, умеющем разработать интригу. Пьеса «К мировому!» написана под впечатлением судебной реформы, которая вызывает у автора светлые надежды на справедливость закона. Здесь Крылов в драматургической форме умело развивает мысль о равенстве всех перед законом и показывает, как за неблаговидное поведение строго наказан далеко не мелкий чиновник Колечкин. В пьесе отразилась картина современной жизни, в которой участвуют и чиновники, и судьи, и разночинцы. Новые тенденции обнаружились в обращении к женскому вопросу. Настали иные времена, когда женщины проявляют самостоятельность в своих поступках. Такова Лена, принявшая решение поступить на женские курсы.

Более критичен и трезв в оценках действительности Крылов в пьесе «Змей Горыныч», где земство изображено им как далекий от идеала общественный институт. Здесь вся власть принадлежит не народу, который ничего не решает, а толстосумам — купцам, кулакам, помещикам. Глава земской управы купец Кружанов — главный вор и мошенник. Его дочери Наде, узнавшей всю правду об отце, пришлось пережить тяжелую внутреннюю драму.

---

[1] Цит. по: История русского драматического театра. М., 1980. Т. 5. С. 126.

Пьеса внешне завершается торжеством справедливости: раскрыты безобразные деяния Кружанова и его окружения, а сам он, не выдержав разоблачения, тяжело заболевает. Однако всем ходом драматического действия автор дает понять, что это победа единичная и в самой системе дело обстоит весьма неблагополучно. Об этом автор говорит в специально написанном предисловии: «Болезнь Кружанова есть только сценическая постановка, необходимая развязка комедии, и очень может быть (как и говорится у меня), завтра же снова верх возьмет какой-нибудь Змей. Дело не в конечных результатах, их в жизни нет». И сама победа доктора Причалова, принципиального и честного, сумевшего доказать мошенничество членов земской управы, по словам драматурга, «разумеется, тоже не конечная»[1].

Кроме пьес, в которых звучат серьезные общественные вопросы, Крылов пишет водевили, занимается переводами и переделками иностранных пьес, увлеченно сочиняет либретто для оперетт.

С 1893 г. драматурга назначают начальником репертуарной части петербургских императорских театров.

Заметной фигурой в драматургии был **Дмитрий Васильевич Аверкиев** (1836—1905). Известный литературный критик и театральный деятель, он написал ряд драматических произведений: «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве и стольничьей Нардын-Нащокина дочери Аннушке» (1869), «Каширская старина» (1872), «Царевич Алексей» (1872), «Княгиня Ульяна Вяземская» (1875), «Разрушенная невеста» (1876) и др.

Особое место принадлежит Аверкиеву в исторической драматургии. Примечательно, что драматург декларировал приоритет общечеловеческого над историческим[2]. Поэтому он сознательно следует концепции Н. М. Карамзина, отрицательно оценивавшего деятельность Ивана Грозного во второй период его правления (с утверждением опричнины), в пьесе «Слобода Неволя». Автор изображает Грозного мстительным тираном, развратным злодеем, который на глазах у зрителей совершает жестокие казни и бессмысленные убийства. Так, он закалывает Челядина со словами: «Се грозный царь стоит перед тобою!/Похочет, так убьет и труп собакам/На снедь отдаст, — таким же, как ты сам»[3]. В художественном отношении пьеса явно проигрывает: неубедительно разработаны мистические мотивы (Бес под завыванье вьюги хочет убить Грозного, но в это время «ставня срывается с грохотом и треском и бьет об окон-

---

[1] *Крылов В. А.* Драматические сочинения: В 9 т. СПб., 1900. Т. 2. С. XXII.

[2] См.: *Аверкиев Д. В.* О драме: Критическое рассуждение. СПб., 1893. С. 123.

[3] *Аверкиев Д. В.* Драмы. СПб., 1906. Т. 1. С. 29.

ницу; свеча гаснет»[1]), приметы, вещие сны, чем буквально наводнена пьеса. Нелюбовь народа к Ивану Грозному объясняется нерусским происхождением царя. Одиноким и жалким выглядит он в пьесе: «Приюта нет Ивану на земле, / На святорусской нет ему пригрева — / Никто его не любит, не голубит»[2].

Несомненным достижением в жанре исторической драматургии Аверкиева стали его пьесы «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве...» и «Каширская старина», в которых воскрешается дух XVII столетия, переданный через бытовые коллизии. Драматург находит особые краски, придающие действию его произведений и иллюзию достоверности, и эстетическое обрамление[3]. Русская история показана с этнографической точностью, с установкой на яркую зрелищность и национальный колорит. От предыдущего этапа русской исторической драматургии тянется нить в постижении национального характера, черты которого столь ярко и выпукло проявляются в прошлом России.

Таким образом, драматургия 1870-х годов продолжала традиции отечественной драматургии, откликалась на новые вопросы своего времени и внесла заметный вклад в развитие русской культуры.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Определите основные черты литературно-общественного движения 1870-х годов и составьте хронологическую канву событий.

2. Напишите реферат глав книги «История русской литературы» (в 4 т., т. 3. Л., 1982), посвященных русской литературе 1870—1880-х годов.

3. Охарактеризуйте основные тенденции в русской драматургии 1870-х годов.

4. Напишите научный доклад или статью по одной из следующих тем:

«Сравнительная характеристика жанра очерка 40, 50 и 60-х годов»;

«Особенности изображения "новых людей" в произведениях Ф.М. Достоевского ("Бесы"), И.С. Тургенева ("Новь"), И.В. Омулевского (Федорова) ("Шаг за шагом"), А.О. Новодворского ("Эпизод из жизни ни павы, ни вороны"), Н.Н. Златовратского ("Золотые сердца")»;

«Тема семьи в романах Л.Н. Толстого "Анна Каренина", Ф.М. Достоевского "Подросток", М.Е. Салтыкова-Щедрина "Господа Головлевы"»;

«Сопоставительный анализ образов народа и природы в поэзии А.Н. Майкова, А.А. Фета, Н.А. Некрасова, И.З. Сурикова»;

«Жанровое и тематическое своеобразие песен русских поэтов 1870-х годов»;

«Драматический репертуар русского театра 1870-х годов»;

«Жанровое своеобразие пьесы А.А. Потехина "В мутной воде"»;

«Русская история в драматургии Д.В. Аверкиева»;

«Роль писательской критики в формировании эстетического сознания общества».

---

[1] Там же. С. 106.

[2] Там же. С. 31.

[3] См.: *Журавлева А.И.* Русская драма и литературный процесс XIX века от Гоголя до Чехова. М., 1988. С. 105—112.

Источники и пособия

Баевский В.С. История русской поэзии. 1730—1980. Компендиум. М., 1994; *Вахрушев И.С.* Очерки истории русской революционно-демократической печати 1873—1886 годов. Саратов, 1980; *Виленская Э.С.* Н.К. Михайловский и его идейная роль в народническом движении 70-х — начала 80-х годов XIX века. М., 1979; Время и судьбы русских писателей. М., 1981; *Гусев В.А.* Закономерности развития русской литературы последней трети XIX века. Днепропетровск, 1991; *Достоевский Ф.М.* О русской литературе. М., 1987; *Емельянов Н.* «Отечественные записки» Н.А. Некрасова и М.Е. Салтыкова-Щедрина (1868—1884). Л., 1986; *Журавлева А.И.* Русская драма и литературный процесс XIX в. от Гоголя до Чехова. М., 1988; История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3; История русской драматургии второй половины XIX—начала XX в. М., 1987; История русской литературы XIX века (вторая половина): Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов/Под ред. Н.Н. Скатова. 2-е изд. М., 1991; История русского искусства: В 2 т. М.; Л., 1982; История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1962; *Коваленко А.Г.* Художественный конфликт в русской литературе. М., 1996; *Колобаева Л.А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX—XX вв. М., 1990; *Кулешов В.И.* История русской критики. М., 1978; *Кулешов В.И.* История русской литературы XIX века. 70—90-е годы. М., 1983; *Кулешов В.И.* История русской литературы XIX века. М., 1997; *Лебедев Ю.В.* Литература: Учеб. пособие для уч-ся 10-х кл. ср. шк.: В 2 ч. 2-е изд. М., 1994; *Лебедева О.Б.* История русской литературы XIX в. М., 2000; Литературно-критическая деятельность русских писателей XIX века. Учеб. пособие. Казань, 1989; *Майков А.Н.* Избр. произв. Л., 1977; *Михайловский Н.К.* Литературная критика и воспоминания. М., 1995; *Мостовская Н.Н.* Тургенев и русская журналистика 1870-х гг. Л., 1983; *Одиноков В.Г.* Художественная системность русского классического романа. Проблемы и суждения. Новосибирск, 1976; Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997; *Основин В.В.* Русская драматургия второй половины XIX века: Пособие для учителя. М., 1980; *Плещеев А.Н.* Стихотворения. М., 1975; *Полонский Я.П.* Соч.: В 2 т. М., 1986; Поэты «Искры»: В 2 т. Л., 1987; *Спасибенко А.А.* Писатели-народники. М., 1968; *Смирнов В.Б.* Больше века назад: Избранные статьи о русской литературе XIX века: Волгоград, 1997; *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России второй половины XIX века. 70—80-е годы. М., 1997; *Толстой А.К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1980; *Федорова В.Ф.* Русский театр XIX века. М., 1982; *Чернец Л.В.* «Как слово наше отзовется...» Судьбы литературных произведений. М., 1995; *Шкловский В.* О теории русской прозы. М., 1983; *Щербинина О.Г.* Символы русской культуры. Екатеринбург, 1998.

ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ (1821 — 1881)

Ф.М. Достоевский занимает уникальное место в мировой культуре как писатель-философ, в творчестве которого раскрывались фундаментальные экзистенциальные проблемы и коренные противоречия человеческого бытия. Еще в 1846 г. В.Г. Белинский, хотя и не оценивший в полной мере глубокое новаторство «Двойника», пророчески писал, что Достоевскому суждено сыграть в отечественной словесности уникальную роль. С течением времени эта роль постоянно возрастала не только в «нашей литературе», многие выдающиеся писатели XX века и в Европе, и в России, и на Западе с большим или меньшим основанием причисляли себя к его ученикам. Достоевский оказал значительное влияние на становление и проблематику русского религиозно-философского ренессанса, и почти все крупнейшие русские мыслители считали своим долгом писать книги о нем. Популярные европейские и англо-американские философские и эстетические течения стремились представить Достоевского как своего предтечу или единомышленника, хотя его творчество гораздо шире и глубже их мировоззренческих установок и идейных предпосылок. Он обладал непревзойденной способностью, изображая конкретные индивидуальные события обыденной жизни, «перерыть» в своих романах весь сложный комплекс идеологических, социальных и нравственных вечных вопросов текущего времени и одновременно увидеть в них вечное содержание, сфокусировать прошлое, настоящее и будущее человечества.

Еще одну сторону художественных открытий писателя подчеркнул М.М. Бахтин: «Достоевский сделал дух, то есть последнюю смысловую позицию личности, предметом эстетического созерцания... Он продвинул эстетическое видение вглубь, в новые глубинные пласты, но не в глубь бессознательного, а в глубь — высоту сознания»[1]. Именно сосредоточенность на «последней смысловой позиции» личности и «глубинных пластах» сознания превращает Достоевского в своеобразного стратегического мыслителя, рассматривавшего основополагающие проекты развития мира «с Богом» и «без Бога», в сопряжении главных признаков величия и ничтожества в драматической мистерии человеческого существования.

---

[1] *Бахтин М.М.* Эпос и *М.М.* Эстетика словесного творчества М., 1979. С. 313.

Причем сама методология его мышления, тесно связанная с проницающим и конкретным исследованием основных начал человеческой природы и их неоднозначным преломлением в тех или иных тенденциях, явлениях, поступках, общественном новаторстве, давала ему возможность не только предсказывать трагические катаклизмы XX века с его войнами, революциями и, говоря словами А.И. Герцена, «Чингисханами с телеграфами», но и сегодня служить своеобразным пробным камнем для проверки всяких модных рассудочных утопий и односторонних идеологий.

Способность раскрыть подлинную иерархию действительно главных и второстепенных для личности проблем и разглядеть сокровенную связь тайных движений души и корневых побуждений воли человека с результатами его внешней деятельности, умение распознать иллюзии относительных ценностей и социальных условностей, миражи всевозможных репутаций и лукавой пропаганды, границы и тупики сциентизма, тонкий яд рационализма и нигилизм здравого смысла позволяют писателю и впредь оставаться авторитетнейшим участником в диалоге идей современного мира.

Из истории изучения творчества Ф.М. Достоевского. Глубинное своеобразие религиозно-философской проблематики и художественной методологии Достоевского еще при его жизни встречало непонимание со стороны критиков, исследователей и читателей. «Преступление и наказание» или «Бесы» нередко оценивались как тенденциозные произведения, направленные против разночинной молодежи и передовых идей, а в «Братьях Карамазовых» находилось чрезмерное обилие «лампадного масла» и «психиатрической истерики», «эпилептически судорожное» восприятие действительности. Многим казалась безрассудной и неприемлемой критика Достоевским всего «прогрессивного» (права, социализма, товарно-денежных отношений, технических «чудес» и т.п.). «Жестокий талант» (Н.К. Михайловский), «больные люди» (П.Н. Ткачев) — подобные определения писателя и его персонажей нередко можно было встретить на страницах журналов и газет. И даже И.С. Тургенев сравнивал Достоевского с маркизом де Садом, любителем «развратной неги», «изысканных мук и страданий», как бы прокладывая русло для последующего неправомерного отождествления автора и его героев.

После кончины писателя наметилось стремление к адекватному и систематическому изложению основ его мировоззрения и творчества, прежде всего в «Трех речах в память Достоевского» (1883) В.С. Соловьева. В конце XIX и начале XX в. философская, историософская и нравственная проблематика его романов привлекла к себе пристальный интерес крупных русских мыслителей (В.В. Розанов, Д.С. Мережковский, С.Н. Булгаков, С.Л. Франк, Вяч. И. Иванов,

Н.А. Бердяев, Л.И. Шестов и др.), для многих из которых творчество Достоевского стало важной вехой на пути «от марксизма к идеализму» и создавало методологическую основу для собственных построений. В трудах представителей религиозно-философского ренессанса его произведения обретали присущие им духовное измерение и метафизическую глубину и вместе с тем порою подвергались субъективным интерпретациям, подчиняясь теоретическим установкам и практическим задачам «нового религиозного сознания» (Н.А. Бердяев), «третьего завета» (Д.С. Мережковский), «второго измерения мышления» (Л.И. Шестов) и т.п.

Значительную роль в постижении творчества Достоевского сыграла впервые опубликованная в 1929 г. книга М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», в которой подчеркивалась принципиальная незавершенность и диалогическая открытость художественного мира писателя, множественность неслиянных «голосов» и точек зрения в его произведениях. Однако было бы неправомерно вслед за автором «Проблем поэтики Достоевского» заключать, будто все идеологические позиции одинаково авторитетны в произведениях писателя, что кругозоры героев, например Ивана Карамазова или Великого инквизитора, Алеши Карамазова или Зосимы, несмотря на подчас противоположные нравственные доминанты, равноправны и находятся в одной плоскости диалогического сосуществования. Признавая правду того же Ивана и Великого инквизитора, давая абсолютную свободу их «голосам», сам автор оказывается на стороне Зосимы и Алеши, о чем свидетельствуют как замысел «Братьев Карамазовых», так и его реальное воплощение. Именно христианская модель мира и человека, ничуть не умаляя пафоса полноправной и суверенной личности, ее самосознания и свободы, и обусловливает особую, не совпадающую с сюжетно-композиционной, завершенность и целостность произведений Достоевского, своеобразие неповторимого сочетания авторской «монологичности» с романной «полифонией». Сам Бахтин прямо говорил об этом, отметив вынужденные и принципиальные пробелы в диалогической концепции и признаваясь, что в своей книге он «оторвал форму от главного. Прямо не мог говорить о главных вопросах... о том, чем мучился Достоевский всю жизнь — существованием Божиим»[1].

О тех или иных мировоззренческих, философских, идеологических, тематических, эстетических аспектах «главных вопросов» заходит речь в трудах представителей Русского зарубежья (В.В. Зеньковский, Г.В. Флоровский, Н.С. Арсеньев, З.А. Штейнберг, К.В. Мочульский, Р.В. Плетнев, А.Л. Бем, А.Л. Зандер, Г.А. Мейер, Ф.А. Степун, С.А. Левицкий, митрополит Антоний Храповицкий, В.В. Вейдле

[1] Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 71—72.

и др.), а также ряда иностранных авторов (Р. Гуардини, Р. Лаут, Дж. Пачини, Л. Аллен и др.). Вместе с тем господствовавшие в европейском и американском литературоведении тенденции, совпадавшие со сменой идеологических веяний и философской моды, как правило, заставляли их выразителей игнорировать, «сокращать» подобные вопросы, а иногда и превратно истолковывать их. Достоевский нередко провозглашался предшественником модернизма, глашатаем своеволия и бунта, апологетом индивидуализма и сильной личности. Экзистенциалисты считали его наряду с Кьеркегором и Ницше своим родоначальником, а фрейдисты и структуралисты подвергали его творчество произвольным и усеченным интерпретациям, обусловленным своеобразием их методологии. При этом одни герои («подпольный» человек, Раскольников, Ставрогин, Иван Карамазов) выводились на передний план за счет других (Мышкин, Макар Долгорукий, Зосима, Алеша Карамазов). Односторонних оценок не избежали и такие крупные писатели, как Т. Манн, Г. Гессе, А. Камю, С. Моэм и др.

Большое значение для изучения разных сторон творчества Достоевского имели опубликованные в 20-е годы сборники под редакцией А.С. Долинина и Н.Л. Бродского («Достоевский. Статьи и материалы», «Творческий путь Достоевского»), в которых были напечатаны ценные работы Н.О. Лосского, Л.П. Карсавина, И.И. Лапшина, Э.Л. Радлова, С. А. Аскольдова, А.С. Долинина, В.Л. Комаровича, Б.М. Энгельгардта и др. Однако в отечественном достоевсковедении послеоктябрьского времени стали существенно сказываться общеидеологические установки, смена которых так же, как и за рубежом (только, разумеется, на свой лад), влияла на изменение точек зрения и ракурсов в исследовательских работах. Это изменение целесообразно проследить на примере оценок одного из самых горячих и острых романов писателя («Бесы»), идейный замысел и художественное воплощение которого искажались (порою до неузнаваемости) в неадекватных подходах. Христианский взгляд на человека и творимую им действительность, лежащий в основе историософских пророчеств «Бесов», долго не просто игнорировался, но подвергался превратной критике, что смещало пропорции в эстетической перспективе произведения. Пользуясь уместной здесь аналогией, можно сказать, что сложилась такая противоестественная ситуация, как если бы отец и сын Верховенские или даже капитан Лебядкин взялись бы оценивать соответственно метафизический смысл и духовное значение наставничества старца Тихона, исканий Ставрогина, юродивости Хромоножки. Писателя часто поучали и сейчас еще по инерции подспудно упрекают в «ошибках», «предвзятостях», «противоречиях», «реакционности»,

«религиозности» и т.д. и т.п. Обличительский диапазон простирается здесь от грубых фальсификаций классового подхода до непроизвольных подмен либеральной идеологии.

Так, вождь победившего пролетариата называл «Бесы» «реакционной гадостью» и бесполезной «дрянью». Нарком же А.В. Луначарский объяснял, что в наше время любить Достоевского как своего писателя может только та часть мещан и интеллигенции, которая не приемлет революции и так же судорожно мечется перед наступающим социализмом, как когда-то металась перед капитализмом. «Социально вредного» (М. Горький) писателя Достоевского на Первом съезде советских писателей привлекал к гипотетическому суду В.Б. Шкловский: "...если бы сюда пришел Федор Михайлович, то мы могли бы его судить как наследники человечества, как люди, которые судят изменника, как люди, которые отвечают сегодня за будущее мира"[1]. И еще в 70-х годах в учебных пособиях для учителей можно было прочитать о Достоевском как о лживом апологете самодержавия и фарисейском проповеднике религиозной морали, «глашатае человеконенавистничества».

Менялись времена, изменялись интонации и подходы к автору «Бесов», утончалась казуистическая диалектика «с одной стороны... с другой стороны». С одной стороны, гениальный писатель, с другой — слабый мыслитель. Одну из больших загадок, например, видел Б.И. Бурсов в том, что великий художник слова тяготел к «реакционной идеологии»[2]. А В.Я. Кирпотин недоумевал: «Как могло такое мировоззрение, столь беспомощное в оценке действительных процессов истории и современности, сочетаться с таким значительным по своему содержанию искусством?»[3] Однако даже с точки зрения простой логики и здравого смысла достаточно ясно, что ложные идеи и беспомощное мировоззрение никаким чудом не могут породить из себя бессмертные художественные творения.

В неадекватных истолкованиях творчества Достоевского было бы относительно легко разобраться, если бы в них отражались только насильственная идеологизированность общественного сознания и вульгарно-социологическая заданность казенной науки. Принципиальная и, к сожалению, с трудом уясняемая сложность проблемы заключается в том, что своя, пусть и невольная, мировоззренческо-методологическая предвзятость содержится и в пользующихся заслуженным авторитетом работах тех ученых, кто по, условно го-

---

[1] Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 154.

[2] Аврора. 1971. № 10. С. 65.

[3] *Кирпотин В.Я.* Достоевский-художник. М., 1972. С. 240.

воря, либерально-демократическим убеждениям противостоит идеологическим ортодоксам. В конечном итоге получается, что и гуманистический аршин общечеловеческих ценностей не вмещает, более того, ограничивает и упрощает идейно-смысловую полноту и содержательность «Бесов», заставляет на свой лад расставлять далекие от воплощенного авторского замысла акценты, менять местами главное и второстепенное, терять из виду истинную причинно-следственную связь в романе именно из-за отсутствия первенствующего внимания к христианской логике художественной мысли. Благодаря этой логике писателю удалось уяснить не видимые для многих точки соприкосновения и пути перехода между различными, казалось бы, противоположными идеями и состояниями сознания, между «чистыми» западниками и «нечистыми» нигилистами, истинными социалистами и революционными карьеристами. В современных же научных, философских и публицистических трудах подобные связи не только не раскрываются, но, напротив, разрываются, а их носители неоправданно резко противопоставляются. И в этом отношении либеральные позитивисты внешне парадоксально, а по сути закономерно сближаются с противниками из числа ревнителей классового подхода. Тем самым они напоминают отца и сына Верховенских, которые, споря друг с другом, оказываются тем не менее внутри одной генетической, исторической и типологической общности.

Подтверждение сказанному можно найти в фундаментальных и характерно представляющих литературоведение последних лет книгах. Например, Г.М. Фридлендер искренне считает, что история опровергла критику в «Бесах» исканий передовой русской молодежи, а потому необходимо безоговорочно отделять революционных «овец» от псевдореволюционных «козлищ», самоотверженных борцов за социализм от люмпенизированных авантюристов: «...святое дело революции не терпит грязных рук Верховенских и Шигалевых, не имело и не имеет с деятелями подобного рода ничего общего»[1]. Но не обстоит ли дело как раз наоборот? И не являются ли «ошибки» Достоевского открытием подспудных закономерностей последующего развития и созерцаемого ныне перерождения социалистической теории, той мудростью, которая позволяет предвидеть неизбежное блудодействие «грязных рук» там и тогда, где и когда есть такое «святое дело»?

Эти вопросы возникают и при чтении книги В.А. Твардовской, которая подчеркивает якобы тенденциозные предубеждения писателя против атеизма, материализма и революции. По ее мнению,

---

[1] *Фридлендер Г.М.* Достоевский и мировая литература Л., 1985. С. 73.

желая разоблачить социализм, писатель «разоблачил лишь примитивно-уравнительные его идеи, искажавшие самое суть вековечной мечты о равенстве и братстве»[1]. И в книге Ю.Ф. Карякина «Достоевский и канун XXI века» (М., 1989) в главах о «Бесах» наблюдается та же логика размежевания истинных революционеров и мошенников от социализма, самоотверженных борцов за народное счастье и циничных фанатиков, добивающихся любой ценой лишь собственной безграничной власти. Однако трудно согласиться с мнением, будто писатель «никогда не переходил так далеко ту черту, никогда не позволял бесу сыграть с собой такую шутку, как в момент зарождения "Бесов"». Скорее наоборот, не ослеплением, а прозрением следовало бы назвать освещение автором романа подводной части айсберга, питательной среды, корневой причинно-следственной зависимости, в которой своеобразие общественной активности «новых людей» и зарождение нечаевщины оказываются не одним из возможных вариантов, не субъективным произволом, не трагической ошибкой истории, а ее закономерным сломом.

Таким образом, фрейдистская или структуралистская методологии, экзистенциалистская, либеральная или социалистическая идеологии, несмотря на существенную разницу между ними, одинаково оказываются в плену предвзятых схем и укороченных подходов к творчеству Достоевского, «вчитывают» в его произведения собственные представления о мире и человеке. Поэтому по-прежнему актуальной остается задача выработки наиболее адекватного и полномерного общего взгляда на его романы и публицистику, предполагающая углубленное изучение их христианской основы, воплотившейся не только в философских идеях, но и в евангельском «тексте» и «подтексте». Ее решению в тех или иных аспектах посвящены, например, книги Й. Поповича «Достоевский о Европе и славянстве» (1931), Н.О. Лосского «Достоевский и его христианское миропонимание» (1953), G. Kjetsaa «Dostoevsky and His New Testament» (1984) или статьи целого ряда авторов в издающихся в Санкт-Петербурге, Москве, Старой Руссе и Петрозаводске периодических сборниках «Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования», «Достоевский и мировая культура», «Достоевский и современность», «Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX веков».

В условиях мировоззренческой и идеологической стесненности большим событием в отечественном литературоведении стало академическое издание Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского в тридцати томах (1972—1988), подготовленного Институтом русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), сотрудники ко-

---

[1] *Твардовская В.А.* Достоевский в общественной жизни России М., 1990. С. 123.

торого проделали огромную работу по разысканию и систематизации рукописного наследия писателя, по воссозданию творческой истории его произведений (с подготовительными материалами и различными вариантами), по их всестороннему комментированию с привлечением обширных биографических и историко-литературных документов и сведений. Это издание представляет собой незаменимую эмпирическую базу как для изучения отдельных проблем, так и для обобщающих исследований творчества писателя.

В.В. Зеньковский подчеркивал, что исключительная значительность творчества Достоевского заключается в том, что он «с огромной силой и непревзойденной глубиной вскрывает *религиозную проблематику*[1] в темах антропологии, этики, эстетики, историософии. Именно в сознании этих проблем с точки зрения религии и состояло то, о чем он говорил, что его «мучил Бог»[2]. Другими словами, всякое явление жизни в мире Достоевского, оставаясь самим собой, вместе с тем выходит за свои границы, попадает в «четвертое измерение» (В. Вейдле), как бы обнажает собственные корни, определяющие его смысл и судьбу. Изучение огромной силы и непревзойденной глубины данной «точки зрения» — одна из самых насущных целей современного достоевсковедения.

Краткая биография. Ф.М. Достоевский родился 30 октября (11 ноября) 1821 г. в Москве, на Божедомке (ныне ул. Достоевского, д. 2, где находится его Музей-квартира), в многодетной семье штаб-лекаря Мариинской больницы для бедных. Уже в раннем и отроческом возрасте будущий писатель познакомился с произведениями Н.М. Карамзина, Г.Р. Державина, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Э.Т.А. Гофмана, А. Радклиф, В. Скотта и других отечественных и зарубежных авторов. После трехлетнего обучения в привилегированном пансионе Л.И. Чермака, в котором преподавали лучшие профессора Москвы, Достоевский был отправлен отцом в Петербург для поступления в Главное инженерное училище. Свое обучение в училище в 1838— 1843 гг. он считал ошибкой и все свободное время отдавал чтению и литературным занятиям, обсуждая в оживленной переписке с братом Михаилом сочинения Гомера и У. Шекспира, П. Корнеля и Ж. Расина, Б. Паскаля и Ф. Шатобриана, И.В. Гёте и И.Ф. Шиллера. Вскоре после окончания училища он выходит в отставку, решив посвятить себя писательскому труду, и в течение 1844—1845 гг. с упоением работает над своим первым романом «Бедные люди». В 1845—1846 гг. круг его профессионального общения значительно расширяется, он знакомится с И.С. Тургене-

---

[1] Здесь и далее шрифтовые выделения в цитатах принадлежат их авторам.

[2] *Зеньковский В.В.* История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2. С. 226.

вым и В.Ф. Одоевским, посещает салон Панаевых и литературно-философский кружок братьев Бекетовых, сближается с семьей Майковых, участвует вместе с Н.А. Некрасовым и Д.В. Григоровичем в составлении анонимного программного объявления к альманаху «Зубоскал», читает на вечере у Белинского главы из «Двойника».

В 1847—1848 гг. Достоевский начинает увлекаться социалистическими идеями, посещает «пятницы» М.В. Буташевича-Петрашевского, участвует в революционных кружках Н.А. Спешнева и С.Ф. Дурова. На одном из собраний у Петрашевского он познакомил присутствующих с распространявшимся нелегально письмом Белинского к Гоголю; вместе с другими участниками революционных кружков пытался организовать типографию для печатания антиправительственной пропаганды и прокламаций. В апреле 1849 г. его, как и других петрашевцев, арестовывают и после восьмимесячного пребывания в Алексеевском равелине выносят приговор: «подвергнуть смертной казни расстрелянием». 22 декабря 1849 г., стоя на Семеновском плацу и уже мысленно прощаясь с жизнью, он неожиданно услышал высочайший рескрипт о замене расстрела четырехлетней каторгой с последующей службой в солдатах.

Испытание казнью стало решающим моментом в судьбе Достоевского, заставило задуматься о прожитых годах и значении как бы второго рождения. В тот же день, через несколько часов, он писал брату Михаилу: «Как оглянусь на прошедшее, да подумаю, сколько даром потрачено времени, сколько его пропало в заблуждениях, в ошибках, в праздности, в неуменье жить; как не дорожил я им, сколько раз я грешил против сердца моего и духа, — так кровью обливается сердце мое. Жизнь — дар, жизнь — счастье, каждая минута могла быть веком счастья <...> Теперь, переменяя жизнь, перерождаюсь в новую форму <...> Я перерожусь к лучшему. Вот вся надежда моя, все утешение мое»[1]. По дороге в Омский острог, где Достоевский пребывал с 1850 по 1854 г., в Тобольске произошла важная для него встреча с женами декабристов — Н.Е. Анненковой, А.Г. Муравьевой, Н.Д. Фонвизиной («...что за чудные души, испытанные 25-летним горем и самоотвержением»). Они подарили ему Евангелие, которое было «единственным чтением» на каторге, с которым он затем никогда не расставался и которое стало, так сказать, метафизической основой его позднего творчества. Каторжный опыт («был похоронен живой и зарыт в гробу»; «между разбойниками... отличил наконец людей... есть характеры глубокие, силь-

[1] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 164 (далее ссылки на это издание, обозначаемое римской цифрой I, даются в тексте с указанием тома, книги и страницы).

ные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото») непосредственно отразится в «Записках из Мертвого дома».

В январе 1854 г. Достоевского зачислили рядовым 7-го линейного батальона в Семипалатинске, в ноябре 1855 г. произвели в унтер-офицеры и в октябре 1856 г. — в прапорщики, а весной 1857 г. ему возвратили потомственное дворянство и право печататься. В марте 1859 г. он был уволен «по болезни» в отставку в чине подпоручика, получил разрешение жить сначала в Твери и уже к концу года переехал в Петербург. К этому времени он был женат на вдове М.Д. Исаевой, с которой в 1857 г. венчался в Кузнецке.

Каторга наложила свой отпечаток на здоровье Достоевского, который вскоре после освобождения стал испытывать периодические приступы эпилепсии, сопровождавшие его в течение всей наполненной напряженным трудом жизни. Характерны отметки в его записных книжках 1862—1863 гг.: «Припадки падучей: 1 апреля — сильный; 1 августа — слабый; 7 ноября — средний; 2 марта — средний». За этими припадками, дававшими просветленные мгновения иной реальности, следовали невыносимые боли и целые недели мрачной тоски, что позволяло писателю на собственном опыте пережить такие противоречия человеческой природы и обостряло в его сознании проблему соотношения физического и нравственного здоровья человека.

После возвращения в северную столицу Достоевский возобновляет писательскую, а также начинает журнальную и редакторскую деятельность (журналы «Время» и «Эпоха»). В 1862 г. он впервые выехал за границу и посетил Германию, Францию, Швейцарию, Италию, Англию. В 1864 г. в его личной жизни происходят тяжелые утраты — умирают брат Михаил и жена М.Д. Исаева. В 1866 г. он начинает работать над романом «Игрок», в котором отразились его европейские впечатления, увлечение молодой писательницей А.П. Сусловой и рулеткой. Ему помогает стенографистка А.Г. Сниткина. Женившись на Сниткиной в следующем году, Достоевский обрел преданного друга и помощника и полнокровное семейное счастье. В 1868—1871 гг. они живут за границей, где у них рождаются дочери Софья (умерла через три месяца после рождения) и Любовь. Уже после приезда в Россию в семье Достоевских в 1871 и 1875 гг. появляются сыновья Федор и Алексей. Последний скончался в трехлетнем возрасте от эпилепсии, переживания отца от его смерти отразились в «Братьях Карамазовых». С 1872 г. местом постоянного летнего пребывания семьи Достоевских становится Старая Русса, где в 1876 г. они приобретают собственный дом. В 1872 г. Достоевский берет на себя редакторство газеты-журнала «Гражданин» по просьбе издателя В.П. Мещерского, поддержан-

ной Ф.И. Тютчевым и А.Н. Майковым. В 1873 г. в «Гражданине» он частично осуществляет дорогую для него идею «Дневника писателя», с помощью которого можно было непосредственно общаться с читателями и обсуждать злободневные политические, идеологические, общественные, литературные, нравственные и иные темы. В 1874 г. он оставляет редакторство, хотя продолжает сотрудничать с «Гражданином».

С середины 70-х гг. возобновляются отношения Достоевского с М.Е. Салтыковым-Щедриным, прервавшиеся в результате полемики между «Эпохой» и «Современником», и с Н.А. Некрасовым, по предложению которого в 1875 г. в «Отечественных записках» публикуется новый роман писателя «Подросток». В 1876 г. Достоевский возвращается к публицистической работе и уже на самостоятельной основе издает «Дневник писателя», позволявший прямо реагировать на волновавшие всех вопросы общественно-политической и культурной жизни и доставлявшие «много счастливых минут» от диалога с читателями. В конце 1877 г. Достоевский прервал издание «Дневника», чтобы целиком посвятить себя работе над «Братьями Карамазовыми», ставшими его своеобразным художественным завещанием.

В последние годы жизни возрастает общественная и писательская популярность Достоевского. Он участвует в литературно-музыкальных вечерах с чтением отрывков из своих собственных сочинений и стихотворений Пушкина, посещает «пятницы» Я.П. Полонского, «субботы» Е.А. Штакеншнейдер, вечера у С.А. Толстой, П.А. Гайдебурова, А.С. Суворина, К.Н. Бестужева-Рюмина, общается и переписывается с К.П. Победоносцевым. Благодаря посредничеству последнего писатель встречается с наследником престола в Аничковом дворце, а также с его женой и великим князем Константином Константиновичем. В 1877 г. его избирают членом-корреспондентом Петербургской Академии наук, а в 1879 г. — почетным членом Международной литературной ассоциации. В июне 1880 г. он как депутат от Славянского благотворительного общества принимает участие в церемонии открытия памятника Пушкину и произносит знаменитую речь о поэте, в которой высказывает свои заветные мысли о жизни и литературе. В его ближайшие творческие планы входит работа над возобновленным выпуском «Дневника писателя» и продолжением «Братьев Карамазовых», однако им не суждено было сбыться. В ночь с 25 на 26 января 1881 г. у Достоевского, страдавшего эмфиземой легких, пошла горлом кровь, и 27 января он скончался.

Ранний период творчества (1844—1849). Еще в 16-летнем возрасте Достоевский пытался сочинять — это был «роман из венецианской жизни», а в Инженерном училище занимался драматически-

ми опытами — «Мария Стюарт», «Борис Годунов» и пьеса «Жид Янкель» (рукописи не сохранились). В 1844 г. он перевел повесть Бальзака «Евгения Гранде», этот перевод положил начало его литературным публикациям. В мае 1845 г. Достоевский закончил первый роман – «Бедные люди». После многочисленных переделок завершенная рукопись прочитывается Д.В. Григоровичем и Н.А. Некрасовым, а затем попадает к В.Г. Белинскому. Последний как бы подытожил всеобщие восторженные впечатления: «Вам правда открыта и возвещена как художнику, досталась как дар, цените же ваш дар и оставайтесь верным и будете великим писателем!..» (I, 25, 31). Правда, о которой ведет речь критик, воспринималась группировавшимися вокруг него литераторами в духе «натуральной школы» 40-х годов и гоголевской традиции в сочувственном изображении бедного чиновника, «маленького человека», париев общества «на чердаках и в подвалах», на фоне «физиологической» повседневности столичного города. Позднее А.И. Герцен отнесет «Бедных людей» к числу произведений русской литературы 40-х годов, проникнутых «социалистическими тенденциями и одушевлением», а Н.А. Добролюбов — к сочинениям, написанным под влиянием «наиболее жизненных идей Белинского».

Однако от большинства критиков ускользнул произведенный автором романа «коперниковский переворот», когда предметом изображения становится «не действительность героя, а его самосознание как действительность второго порядка»[1]; не были замечены также скрытые противоречия «забитых» обитателей «петербургских углов», когда их социальная неполноценность восполняется своеобразно выраженными претензиями. Оставленные без внимания художественно-психологические особенности «Бедных людей» являлись зерном собственно писательской оригинальности, давшим свои всходы в повести «Двойник», где «амбиции» глубоко озабоченного своим местом в социальной иерархии человека-«ветошки» приводят его к потере личности и бездушию. Намеченная в «Двойнике» тема душевного «подполья» получит в дальнейшем углубленную метафизическую и художественную интерпретацию не только в «Записках из подполья», но и во всех крупных романах писателя, а «раздвоенные» герои, борющиеся за подлинность и целостность собственной личности (Ставрогин, Версилов, Иван Карамазов), займут в них заметное место.

Но творческие поиски автора новаторской повести, страстно вглядывавшегося, говоря словами В.Н. Майкова, «в сокровенную машинацию человеческих чувств, мыслей и дел»[2], не были поняты

---

[1] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 82.

[2] Отечественные записки. 1847. № 1. С. 4.

и приняты многими литераторами, ограниченными определенными стереотипами и традициями. Отсюда усиливались принципиальные расхождения Достоевского с Белинским, который советовал сократить «Двойника» на целую треть и подверг резкой критике фантастический колорит повести (он в «наше время» якобы годится для умалишенных, а не для литераторов). Непонимание со стороны ведущего критика 40-х годов возрастало. И в следующем рассказе писателя «Господин Прохарчин» («бедный богач», скупец от страха стремится завоевать свою ступень в неправедном иерархическом порядке накоплением денег и тем самым оказывается в пустоте небытия) он увидел лишь умничание, вульгарность и манерность. И другие произведения Достоевского 1847—1849 гг. («Хозяйка», «Слабое сердце», «Белые ночи», «Неточка Незванова») затрагивают «странные» для складывавшихся эстетических тенденций темы петербургского «мечтательства», тайного властолюбия и т.п., которые читателями и критиками воспринимаются, скорее, в социально-психологическом, нежели в духовно-метафизическом плане.

Период зрелого творчества (1860—1881). В годы неволи Достоевский не оставлял писательского труда: в Петропавловской крепости, ожидая приговора, он сочинил рассказ «Маленький герой», в Семипалатинске — повести «Село Степанчиково и его обитатели» и «Дядюшкин сон», а в остроге вел записи тюремного фольклора, составившие «Сибирскую тетрадь». Однако качественно новый этап его творчества начинается именно в 60-е годы, когда Достоевский приступает к созданию своих самых значительных произведений, принесших ему всемирную славу как одного из самых глубоких писателей-мыслителей. Вместе с братом Михаилом он также издает журналы «Время» (1861—1863) и «Эпоха» (1864—1865). В этих изданиях формировалась идеология «почвенничества» в полемике с революционными демократами, с позицией «Современника» Н.Г. Чернышевского и «Русского слова» Д.И. Писарева, в дискуссиях с Н.А. Добролюбовым, М.Е. Салтыковым-Щедриным, М.А. Антоновичем и др.

Мировоззренческие устои. Почвенники продолжали обсуждение славянофильско-западнической проблематики в новых исторических условиях, когда активно распространялись идеи естественнонаучного материализма, классовой борьбы, радикальных преобразований на пути к «единоспасающему» прогрессу. Достоевский подчеркивал, что стремление отыскать общую формулу для всего человечества, отлить готовую форму для всех национальностей ставит под сомнение саму идею прогресса, ибо без собственного фундамента и родной почвы «ничего не вырастет и никакого плода не будет», а движение вперед может обернуться невозвратными по-

терями. В печатавшихся на страницах журнала «Время» «Объявлениях об издании «Времени», в «Ряде статей о русской литературе», работе «Два лагеря теоретиков» и др. писатель утверждал, что органическое развитие русской культуры и народного самосознания нарушилось петровскими реформами, которые были исторически необходимы, но проводились не нормальным, естественным путем, а революционными, насильственными, противоречившими народному духу средствами. В результате образовалась огромная пропасть, разделявшая «наше цивилизованное "по-европейски" общество с народом», далеко разводившая интересы разных сословий.

Главным губительным следствием удаления высшего слоя общества от «земли» Достоевский считал потерю живых связей с традициями и преданиями, сохраняющими атмосферу непосредственной христианской веры. По его мнению, возвышение над народом и атеизация дворянской интеллигенции создавали благоприятные условия для смещения иерархии духовных ценностей, развития болезненной гордыни ума, вызревания наивной и безграничной уверенности в непогрешимости «науки» и незаменимости внешних социальных преобразований в деле нравственного благоустроения человечества. Следовательно, необходимо «примирение цивилизации с народным началом» — в его разных, но самых лучших и наиболее глубоких проявлениях.

Эта «почвенническая» логика по-разному отразится и в художественных, и в публицистических произведениях писателя. Например, в «Записках из Мертвого дома» (1860) дантовские картины каторжного ада сочетаются, говоря словами самого автора, с осмыслением «возврата к народному корню, к узнанию русской души, к признанию духа народного». В «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) Достоевский обнаруживает в природе западного человека «начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления», которое несовместимо ни с каким «братством» — ни с христианским идеалом, ни с социалистическими идеями. Отныне в его сознании существуют как бы две Европы: на смену «первой» Европе — «святых чудес», высоких идеалов, вдохновенного духа, мощной культуры, которая жизненно угасает и превращается в музей, в «камни» и «могилы», приходит «вторая» Европа — корыстных побуждений, усредненных стандартов, мельчающего вкуса, Европа духовного нигилизма и убийственного позитивизма, где «Бог умер» (Ницше), а «средний европеец» становится орудием «всемирного разрушения» (К.Н. Леонтьев). Писатель с горечью обнаруживает, что «чудеса» многовекового и вдохновенного культурно-исторического строительства на Западе молчат, они отступили в тень перед

новыми «идеалами», когда «высшее место в Европе отведено миллиону», когда вырабатывается «самый главный кодекс нравственности» («накопить фортуну» и иметь побольше вещей), когда лицемерно прикрытые заботы о самообеспечении и самообогащении занимают все внимание человека, а господствующий индивидуализм отодвигает в сторону всякое помышление об общем благе. В натуре же русского человека, по его убеждению, живет «потребность братской общины», сумевшая сохранить народ, «несмотря на вековое рабство, на нашествия иноплеменников». Именно поэтому он полагал, что в России возможен «русский социализм», т.е. устройство общества на христианских основаниях. В 1861 г. Достоевский публикует роман «Униженные и оскорбленные», в котором присущее ему в 40-е годы «гуманистическое» изображение «маленьких людей» обогащается элементами будущих романов-трагедий, анализом эгоцентризма человеческой природы, бессилия «естественной морали» перед господствующим злом. И чем дальше, тем больше социальная неполноценность или значительность героев в художественном мире писателя неизмеримо перекрывается величием или ничтожностью их души и местом на духовно-нравственной «лествице», способностью или неспособностью осознавать и преодолевать собственное «подполье» на пути к «святости».

С «Записок из подполья» (1864), которые могут рассматриваться как своеобразное художественно-философское введение к последующим произведениям и в которых заложена скрытая полемика с рационалистическими и сенсуалистическими представлениями о человеке, начинается принципиально целеустремленное выражение центральных идей всего позднего творчества Достоевского. «Только я один, — писал он, — вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!» (I, 16, 329). Писатель приходил к выводу, что «причина подполья» заключается в «уничтожении веры в общие правила. "*Нет ничего святого*"». Оторванный от «почвы» и от «святого», т.е. от христианского идеала, герой «Записок из подполья» оказывается заложником непреображенной человеческой природы и свободы, в свете основополагающих закономерностей и возможностей которых Достоевский станет отныне подвергать глубочайшему философско-эстетическому анализу не только противоречия и тупики в межличностных отношениях, но и ограниченность и утопичность в генеральных идеях социализма, капитализма, цивилизации, гуманизма, позитивизма, науки, прогресса и т.д.

В одной из статей о Достоевском Вл. Соловьев сформулировал принципиальный итог, который вытекает из художественных раз-

думий автора «Записок из подполья» и знаменитых романов над неизбывными условиями и коренными особенностями пребывания человека в мире: «Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, — пока эта темная основа у нас налицо — не обращена — и этот первородный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое *настоящее дело* и вопрос *что делать* не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей слепых, глухих, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздается вопрос: что делать? Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела, а пока вы выдаете себя за здоровых, для вас нет исцеления»[1].

Онтологическая и религиозная проблемы. Продолжая свою мысль, философ подчеркивал, что истинное плодотворное дело и духовный рост возможны тогда, когда в природе и человеке есть положительные силы добра и света, которых нет без Бога. Поэтому неудивительно, что вопросы «что делать?» или «кто виноват?», задававшиеся, как известно, не только Н.Г. Чернышевским или В.И. Лениным, Л.Н. Толстым или А.И. Герценом, но и волновавшие умы ведущих героев-идеологов Достоевского, получали на практике неудовлетворительные ответы, ибо они ставились и решались в границах не только не преображенной, но все более темной основы человеческой природы. В своих главных произведениях Достоевский последовательно раскрывал, что и «лекаря социалисты», и проповедники «разумного эгоизма» и иных подобных идей оказывались в положении слепых поводырей, не способных увидеть скрытое иррациональное содержание рассудочных теорий, подспудные болезни здравого смысла, опасную активность невменяемого по отношению к собственной ограниченности разума, утопичность любых социальных преобразований при опоре на безумно-эгоистические начала деятельности людей.

Автор «Записок из подполья» устами своего героя-парадоксалиста утверждает свободу как глубочайший метафизический корень, основную ценность и одновременно самый крупный камень преткновения в жизнедеятельности людей: «Свое собственное вольное и свободное хотение, свой собственный, хотя бы и самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту. И

---

[1] *Соловьев Вл.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 311.

с чего это взяли все эти мудрецы, что человеку надо какого-то нормального, какого-то добродетельного хотения? С чего это непременно вообразили они, что человеку надо непременно благоразумно выгодного хотения? Человеку надо — одного только *самостоятельного* хотения, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела»[1].

Своей изощренной диалектикой и практическими действиями идеолог «подполья» как бы демонстрирует универсальные качества непросветленного человеческого сознания и «фантастичность» волеизъявлений «самостоятельного хотения», причудливые «капризы» которого способны разламывать изнутри упорядоченность всяческих рационалистических схем и рассудочных выгод, регламентированность социалистического муравейника или комфорт капиталистического дворца: «А что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с тою целью, чтоб все эти логарифмы отправились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!» (II, 4, 469). По Достоевскому, глупость и злость воли «гордого человека», доходящие в предельном выражении до «любовного» культивирования своего «подполья», самообожествления, богоборчества и сатанинских дерзаний («все позволено»), излечиваются лишь благодатной помощью на пути сознательного преодоления собственного «подполья» и свободной любви к Богу и ближнему, движения к «святому». Поэтому в художественном мире писателя нет, как в традиционном реализме, промежуточных «средних типов», почти все его герои с их сложностью и противоречивостью, непредсказуемостью и нюансированностью проявляют крайние следствия либо причастности, либо непричастности к противоположным началам в трагедии человеческой свободы. Человекобог или Богочеловек, Аполлон Бельдерский или Христос, Царство дьявола или Царство Божие, самообожествление или Богоутверждение — таковы полюсы, которые образуют основные силовые линии «пятикнижия» романиста и скрепляют в нем разнообразный материал одной центральной мыслью: без Бога нет и человеческой личности, а в любом гуманизме всегда, рано или поздно, будет гибельно торжествовать, переодеваясь и маскируясь, «натура» с ее нигилистической гордыней, эгоцентрическими импульсами, властными притязаниями, всяческими «почесываниями», «капризами» и «фантазиями».

Прежде чем приступить к рассмотрению иерархически-смысловой логики, как бы растворенной в непосредственной проблемати-

[1] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 4. С. 469—470 (далее ссылки на это издание, обозначаемое римской цифрой II, даются в тексте с указанием тома, книги и страницы).

ке главных произведений Достоевского, необходимо раскрыть существенные особенности этой центральной мысли и своеобразие соответствующей ей художественно-философской методологии. Еще в начале творческого пути он писал брату Михаилу: «Человек есть тайна, ее надо разгадать, и ежели будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (I, 28, кн. 1, 63). По его мнению, в любой общественно значимой деятельности, а в писательской особенно, «надо кореннее браться за дело», т. е. исследовательски всматриваться в глубину и суть раскрывающихся явлений, искать их дальние, невидимые на переднем плане, но главные причины в тайниках человеческой природы.

Тщательное исследование тонкостей и неожиданных поворотов человеческой души, сосуществования в ней порою диаметрально противоположных склонностей и побуждений позволяло писателю видеть более общие и самые глубокие духовно-нравственные конфликты, в которых ему открывалась изначальная двусоставность бытия, неизбывное срастание элементов величия и ничтожества человеческого существования. Неискоренимая мерцательная двойственность человеческой природы, соединяющей в себе, если воспользоваться известными строками Г.Р. Державина («Я царь, я раб, я червь, я Бог»), царские и рабские, Божественные и червячные начала, когда во всегда двоящихся картинах мира добро и зло многообразными переплетениями событий и поступков слиты в неразрубаемый узел, а постоянно взлетающий на духовную высоту человек с таким же постоянством шлепается в грязь, с юных лет озадачивала Достоевского и становилась предметом его пристальнейшего внимания. «Атмосфера души человека состоит из слияния неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен. Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслью. Мне кажется, мир принял значение отрицательное и из высокой изящной духовности вышла сатира... Как малодушен человек! Гамлет, Гамлет!» (I, 28, кн. 1, 50). Это высказывание, словно в зародыше, содержит размышления Достоевского в записи 1864 г. «Маша лежит на столе...» о срединности и переходности человечества, о человеке как своеобразном мосте, противозаконно соединяющем идеал любви к Богу и ближнему и противоположную идеалу натуру. «Шеф земли» оказывается «пробным существом», способным даже благородство и героизм оборачивать подлостью и пошлостью.

Углубленные исследования самих корней подобных фундаментальных парадоксов, приобретающих на поверхности душевной жизни отдельной личности и общественных отношений в целом

многоразличные выражения, становятся главной писательской задачей Достоевского. Когда его называли психологом, он уточнял такое определение и говорил о себе как о реалисте в высшем смысле, проникающем в глубины и законы человеческого духа. Художественно-философскую методологию можно характеризовать как пневматологию (т.е. духоведение), в которой истинное значение психологических, политических, идеологических, экономических, эстетических и иных проблем раскрывается в сопоставлении с тем или иным основополагающим метафизическим образом человека, с его коренными представлениями о своей природе, ее подлинной сущности, об истоках, целях и смысле бытия.

Кто есть человек — продукт стихийной игры слепых сил природы, «свинья естественная», как утверждает, например, Ракитин в «Братьях Карамазовых» и подобные ему персонажи в других романах? Если человек со всеми своими духовными устремлениями и нравственными страданиями принимает себя, опираясь на материалистическое мировоззрение, лишь за мышь, пусть и «усиленно сознающую мышь» (так выражается герой «Записок из подполья»), тогда нелепо и нелогично надеяться на какое-то братство и любовь среди людей. (Человек произошел от обезьяны, следовательно, люди должны любить друг друга — так вслед за Достоевским иронизировал Вл. Соловьев над абсурдным силлогизмом, скрытым в основе утопического прожектерства всякого рода современных гуманистов, наивно, неправомерно и опасно сочетавших моральный редукционизм материалистического мировоззрения с человеколюбием эвдемоническим, т.е. признающим устремленность к счастью основой поведения и нравственности.) Тогда естественно и логично ощущать или осознавать свою жизнь в категориях самосохранения и борьбы за существование, тайной вражды и скрытого взаимовытеснения, конкуренции и соперничества — в тех категориях, в которых собственно человеческие свойства личности, резко выделяющие ее из природного мира, например милосердие, сострадание, праведность, честь, совесть и т.п., утрачивают свою подлинную сущность и самостоятельную значимость. Они либо угасают за невостребованностью и ненадобностью, либо мыслятся, если воспользоваться известным эпиграфом к «Максимам» Ларошфуко, как переряженный порок, как некий условный адаптирующий и корректирующий механизм, играющий на своем уровне и в своей сфере роль, аналогичную той, что в психоанализе Фрейда выполняет прагматический принцип реальности по отношению к гедонистическому принципу удовольствия.

И напротив, если человек воспринимает себя как образ и подобие Божие, тогда он удовлетворяет глубинную, более или менее

осознанную потребность в не теряемом со смертью смысле своего существования, а все специфически человеческие свойства, слитые с действенной памятью о Первообразе и его заповедях, становятся, по Достоевскому, не внешней условностью, а внутренней силой. Эта сила способна преодолеть природный плен биологического отбора, превозмочь иго натуральных страстей, гедонистических склонностей, властных притязаний, господствующей конъюнктуры, своекорыстных расчетов, словом, тех свойств, которые в разной степени, форме и пропорциях торжествуют в миропредставлении и жизненной ориентации «усиленно сознающей мысли» и вносят катастрофические элементы энтропии, дисгармонии и разлада во взаимоотношения людей. По его неизменному убеждению, от смутно ощущаемого или ясно осознаваемого ответа на главный вопрос о собственной сущности, с разной степенью отчетливости и вменяемости дающий о себе знать, зависит вольное или невольное предпочтение определенных ценностей, направление воли и желаний, та психологическая доминанта, которая в конечном итоге предустанавливает и активизирует идейный выбор или конкретный рисунок жизни, судьбу отдельной личности, целого народа, всего человечества.

Эта основополагающая альтернатива жизни «с Богом» и «без Бога» неразрывно соединяет в художественно-философском подходе Достоевского элементы антропологии, историософии, эсхатологии и обыденной жизни. «Роковой и вековечный вопрос о необходимости понятия бессмертия души для прогресса», — заключает он в результате раздумий о «тайне человека», как бы соединяя проблемы религии и высокой метафизики с ходом эмпирической истории и конкретной деятельностью людей. «Представьте себе, — замечал писатель в одном из писем, — что нет Бога и бессмертия души (бессмертие души и Бог — это все одно, одна и та же идея). Скажите, для чего мне надо жить хорошо, делать добро, если я умру на земле совсем? Без бессмертия — то ведь все дело в том, чтоб только достигнуть мой срок, и там все хоть гори. А если так, то почему мне (если я только надеюсь на мою ловкость и ум, чтоб не попасться закону) и не зарезать другого, не ограбить, не обворовать или почему мне если уж не резать, так прямо не жить за счет других, в одну свою утробу?» (1, 30, кн. 1,10).

Историософская проблема. В историческом процессе вообще и на каждом его отдельном этапе в частности Достоевский обнаруживает тот же самый фундаментальный парадокс, что и в душе отдельного человека: сознательное, бессознательное или даже воинственное, насильственное забвение идеального измерения бытия и Божественного происхождения человека при одновременно авто-

матически необходимой опоре на так называемые «реалистические» основания, здравый смысл или разумный эгоизм, экономическую выгоду или утилитарную мораль умаляют высшесмысловые цели существования людей, ослабляют их связи с землей и друг с другом. Тогда место абсолютного идеала как гаранта цели и смысла занимают его суррогаты и идолы, «деревянные, златые али мысленные», по словам одного из персонажей, появляется обманчивая вера в науку, в деньги, в гражданское общество, в свои собственные силы, в прогресс, в построение очередной Вавилонской башни, социального муравейника, превращающегося в курятник, хрустального дворца, оборачивающегося «парикмахерским развитием».

Подобные метаморфозы и снижающие, вульгаризирующие исторические модификации в логике писателя как бы заранее запрограммированы тем, что любой «естественный», изобретенный эмансипированным разумом идеал всегда оказывается поверхностным и грубым, он не только не просветляет «темную основу нашей природы», но зачастую маскирует, утончает и усиливает ее разрушительные свойства, а потому попытки его реализации не прерывают, а нередко и разветвляют цепочки господствующих в мире зла и безумия. И в бытовых, служебных, любовных взаимоотношениях людей, и во всеохватных принципах и идеях по видимости непохожих друг на друга «учредителей и законодателей человечества» естественные свойства человеческой природы, если их «натуральность» добровольно не пресечена и не подчинена подлинному и высшему идеалу, ведут в той или иной степени и форме к самопревозношению и уединению личности, ее напряженно-настороженному соперничеству с другими людьми, исканию и приумножению «своего права», утолению разнообразнейших эгоцентрических желаний, предпочтению, говоря словами героя «Записок из подполья», собственного «чая» благополучию всего остального мира. Такие закономерности писатель отмечает как среди индивидуумов, так и в определенных общественных классах, нациях, исторических эпохах, духовно-географических регионах, познавательных методах, чьи «темные» Я становятся единственной твердой опорой и призмой, сквозь которую они смотрят на окружающий мир словно сквозь тусклое стекло и увлекают его, не замечая, как слепые поводыри, к апокалиптическому концу. Он заключал, что общество имеет предел своей деятельности, тот забор, о который оно наткнется и остановится из-за своего нравственного состояния.

По Достоевскому, отвратить отдельную личность, целый народ или все человечество от подобной перспективы может лишь жизнь «с Богом». Только абсолютный идеал, его духовная высота, нравственная глубина и смыслополагающая сила стирают в душе все

остальные идеалы и идолы и позволяют людям не довольствоваться собственной греховной природой и стремиться к ее преображению, очищают корыстолюбиво-разрушительные побуждения натуры и переводят их в созидательно-человеческую плоскость. Таким идеалом, создающим непосредственность и непобедимость ощущения высшей красоты и подлинной духовной гармонии, делающим благодатный отказ от «натуральных» движений собственной воли «самовольным» и естественным, была для писателя личность Христа, Богочеловека с его совершенной любовью, которая является выражением предельной свободы и одновременно величайшим самостеснением, жертвой, победой над созданной Адамом «натурой». По его убеждению, только христоподобная любовь (и большая или меньшая способность вместить ее в чистом сердце), которая не завидует, не гордится, не превозносится и «не ищет своего», ибо не отождествляется ни с каким частным интересом или естественными склонностями, дающая, а не берущая любовь, которая долготерпит и все переносит, способна преобразить «темную основу нашей природы», возвысить и облагородить приниженную душу человека, восстановить в нем «образ человеческий», изменить и восполнить «укороченное» эгоистической гордостью его сознание. Одна из самых главных и заветных мыслей Достоевского, доверенная его герою, звучит так: «На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа пред нами, то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий пред потопом» (I, 14, 290). Потому-то и так важно, заключал писатель, беречь «Знамя Христово», что оно сохраняет твердую почву в различении добра и зла, не позволяет слепотствующему уму увлекаться ложными ценностями, оживляет в очищающемся сердце подлинную любовь. Ту любовь и те силы подлинного благородства и высокой человечности, которые угасают за невостребованностью, но без которых нельзя одолеть нигилистический дух Великого инквизитора, принимающий в истории разные обличия и дышащий везде, где заботы о довольстве, пользе или выгоде человека опираются на «темную основу» его природы и где земля обустраивается без небес, счастье без свободы, жизнь без смысла.

Своеобразие художественного метода. Для изображения всего комплекса идей, связанных с «тайной человека» и пронизывающих каждую клеточку эстетического пространства в романах Достоевского, требовался особый художественный метод, который он называл «реализмом в высшем смысле» или «фантастическим реализмом». «У меня, – отмечал писатель, – свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда со-

ставляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив»[1] Событийная исключительность, сгущающая в себе жизненные закономерности, для Достоевского намного реальнее обыденности, потому что она незримо слита с более полным, глубоким и целостным объемом действительности. «Нам знакомо, — писал он, — одно лишь насущное видимо-текущее, да и то по наглядке, а концы и начала — это все еще пока для человека фантастическое»[2].

Однако несмотря на то, что это практически невозможно, писатель постоянно стремился в меру отпущенных ему сил проникать в область «фантастического», «концов» и «начал» «видимо-текущего». Его не удовлетворяла система околонатуралистического искусства, ограничивающегося внешне правдивым отображением актуально-поверхностных процессов жизни, «не видящего дальше носу» и тем привлекающего массового читателя. Точное фотографическое запечатление узнаваемых современниками событий и психологических состояний превращает этот художественный метод в доступный для восприятия и понимания многих. Но оборотная сторона такого реализма — нечувствие к глубинным причинам и возможным последствиям текущих явлений, что делает подобный взгляд на действительность фантастическим — но уже не по видимости, а по существу. «Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа, — выражает авторское понимание подобных эстетических вопросов один из героев "Подростка", — опаснее самой безумной фантастичности, потому что он слеп» (II, 8, 273).

Размышления писателя о «фантастическом реализме» прямо соотносятся в его произведениях с неразрывной взаимосвязью в изображении людей, идей, событий, поступков. «Фантастичность» его «реализма в высшем смысле» заключается в том, что он не столько показывает знакомую «по наглядке» «видимо-текущую» жизнь человеческой души, сколько раскрывает ее корневые истоки. Эти онтологические глубины, воплощаемые в его героях, фантастичны постольку, поскольку они как «концы» и «начала» социальной действительности невидимы, подобно корням дерева, на психологической поверхности. И.С. Тургенев считал, что писатель «должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять только самые явления — в их расцвете и

---

[1] Ф.М. Достоевский об искусстве. М., 1973, С. 47.

[2] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг. // Лит. наследство. Т. 83. М., 1971. С. 81.

увядании»[1]. Достоевский же поступает противоположным образом и становится «явным» психологом (а точнее пневматологом), снимает оболочку обыденности со своих героев и воплощает их сущностные духовные свойства, обнажает корни явлений, предопределяющие не только расцвет и увядание, но и само русло развития, направление и судьбу.

Таким образом, «фантастический», «зрячий», «высший» реализм соотносится в творчестве Достоевского с целостным изучением границ и пределов природы человека, фундаментальных противоречий его свободы, его идеалов, возможностей и перспектив. Отсюда проистекает пророческий характер его художественного подхода, подчеркнутый им в письме А.Н. Майкову: «Ах, друг мой. Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики <...> Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснить. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось» (I, 28, кн. 2, 329).

Принципиальная сосредоточенность внимания на «началах» и «концах» человеческой души, глубинное исследование тесной пульсирующей взаимосвязи между законами человеческого духа и результатами его социальной деятельности и давали возможность писателю предвосхищать подлинно объективную, независимую от индивидуального произвола и субъективных представлений различного рода позитивистов последовательность развития жизни, предсказывать на многие десятилетия вперед конечные результаты определенных общественно-исторических процессов, предупреждать о тупиках грядущего мирового развития.

«Преступление и наказание» (1866). Внутренняя логика «реализма в высшем смысле», основанного на единстве христианской онтологии, антропологии и историософии, по-своему «прорастает» в каждом крупном романе писателя. Излагая главную мысль «Преступления и наказания» в письме М.Н. Каткову, Достоевский отмечал: «Это — психологический отчет одного преступления <...> Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшись некоторым странным, "недоконченным" идеям, которые носятся в воздухе, решился разом выйти из скверного положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги под проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру. "Она никуда не годна", "для чего она живет?", "полезна ли

---

[1] *Тургенев И.С.* Собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 4. М., 1982. С. 135.

она хоть кому-нибудь?" и т.д. Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить ее, обобрать, с тем чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства — притязаний, грозящих ей гибелью, докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении "гуманного долга к человечеству", чем уже, конечно, "загладится преступление"» (I, 28, кн. 2, 136).

Итак, с одной стороны, крайняя бедность, превращающая скромных, честных, добрых людей в «тварей дрожащих», а с другой — неправедное богатство, делающее хозяином жизни злую, кровососущую, бесполезную «вошь». А вокруг лишенные твердых духовных оснований и отчетливого нравственного содержания недоконченные идеи и шаткие понятия «капитализма» и «социализма», воинствующего экономизма и утилитарной этики — идеи и понятия, либо упрочивающие социальное неравенство, либо предполагающие насильственную перемену мест и декораций в извечном иерархическом порядке. В такой атмосфере вполне естественно зарождается арифметически простой и логически неотразимый замысел Раскольникова восстановить попранное человеческое достоинство путем справедливого перераспределения неправедно нажитого капитала. Причем по расчету преступный удар топора должен оказаться математически ничтожной величиной сравнительно с гуманной целью и принесенной угнетенным людям пользой.

Чтобы подчеркнуть кажущуюся правомерность и необходимость подобного решения личных и общественных противоречий, автор романа постоянно наращивает тягостные картины безысходной нищеты и безутешного горя, раскрывает бесчеловечные обстоятельства жизни униженных и оскорбленных — ту «среду», которая не только «заедает», но и «съедает» так называемых «маленьких людей».

Глазами бродящего по Петербургу главного героя читатель видит грязные улицы и темные переулки, убогие жилища и трущобные гостиницы, дома терпимости и трактиры, где воочию предстают контрасты нового социального расслоения в пореформенной России, пьянства, проституции и т.п. Рассеянные по всему роману описания обездоленности и страданий фокусируются в трагическом изображении несчастий семейства Мармеладовых, которые в сознании Раскольникова связываются с драмой его родных и собственным неблагополучием. Именно исповедь Мармеладова и письмо матери переполнили чашу терпения и подтолкнули его к реализации идеи крови по совести, якобы дозволенной избранным пред-

ставителям человечества, долго вынашивавшейся им в угрюмом одиночестве похожей на гроб каморки.

К числу недоконченных идей и шатких понятий, в противоречивом единстве зависимости от которых и борьбы с которыми находится сознание Раскольникова, относятся неправомерно абсолютизируемые плоды позитивистского мировоззрения, теорий «органического общества» Г. Спенсера, «утилитарной этики» Д.С. Милля, «разумного эгоизма» Н.Г. Чернышевского, упования на экономическую пользу и материальный комфорт.

«Гармонию» индивидуальных и общественных выгод в утилитарно-потребительском жизнеустроении пропагандирует в романе преуспевающий делец Лужин, довольный тем, что «мы безвозвратно отрезали себя от прошедшего» и вместо вредных предубеждений занялись новыми мыслями и полезными сочинениями во имя науки и экономической правды. Принимая главную евангельскую заповедь за устаревший предрассудок, он противопоставляет ей эгоистический принцип личной наживы как основной двигатель повышения общего уровня материального процветания и соответственно прогресса в целом: «Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело. Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем и веду к тому, чтобы ближний получил несколько более рваного кафтана и уже не от частных, единичных щедрот, а вследствие всеобщего преуспеяния. Мысль простая, но, к несчастию, слишком долго не приходившая, заслоненная восторженностью и мечтательностью, а казалось бы, немного надо остроумия, чтобы догадаться...» (II, 5, 142—143).

На двусмысленность движения к совокупному преуспеянию через самолюбие и корысть указывает Лужину Разумихин, подчеркивающий, что «общее дело» постоянно пакостится скрытым соперничеством и неуемной жадностью его участников. Предел же этого движения обозначает Лужину Раскольников: «А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать...» (II, 5, 145). Такой вывод неизбежен, поскольку теория обновления всего рода человеческого посредством системы его собственных выгод не только лишена какого-либо нравственного основания, но, напротив, опирается, утончая и маскируя их, на греховные начала человеческой природы (любостяжание, сребро-

любие, тщеславие, зависть, сластолюбие). Живым опровержением подобного «прогресса» становится сам Лужин, воплощающий низость, наглость, пошлость и способность к любому тайному преступлению. По Достоевскому, постоянная заполненность сознания материальной пользой и эгоистической выгодой опять-таки незаметно растворяет, как в кислоте, высшие свойства личности и вытесняет христианские добродетели из активной жизни в область донкихотских предрассудков, готовя почву для людоедских последствий. Так, Лебезятников, «следящий за новыми мыслями», убеждает Мармеладова, что «сострадание в наше время даже наукой воспрещено и что так уже делается в Англии, где политическая экономия».

В торжестве материалистической философии, в абсолютизации «экономического человека», в распространении утилитарной этики Достоевский обнаруживал упрощенно-утопическое понимание человеческих взаимоотношений, которое не учитывает усиления низших и ослабления высших душевных качеств людей, идущих, как выражается Разумихин, по «неблагородной дороге».

С другой стороны, от экономических, «разумных», средовых, физиологических, юридических и т. п. внешних определений в позитивистском подходе к человеку ускользала его глубинная духовная природа, особенности сердечно-волевого центра, питающего его хотения, и потому определения эти, как считал Достоевский, бессильно скользили по поверхности коренных проблем личности, не способствуя увеличению области добра в ее душе и выбору «благородной дороги». Из глубины своей свободной воли Раскольников стремится создать самочинную нравственность и такую теорию, которая выражала бы протест давимой «экономикой» и «физиологией» личности против ее превращения в органный «штифтик» и которая тем не менее питалась бы атмосферой эгоцентрических ценностей, и не могла вырваться за ее пределы. Реализация же этой теории открывает главному герою неведомые глубины его сложной души, в которой любовь к людям и желание помочь им парадоксальным образом соседствуют с презрением к ним и желанием властвовать над ними. С одной стороны, он причисляет себя к необыкновенным избранникам, которые могут совершить убийство ради добрых дел и облагодетельствования человечества, а с другой — обнаруживает в себе притягательную силу идеи власти ради самой власти, в которой любовь к людям неизбежно заменяется господством над ними, делением их на «героев» и «толпу», «ведущих» и «ведомых», имеющих право и не имеющих оного... В результате, подчеркивает Достоевский, «два противоположных характера поочередно сменяются».

Раскольников мыслит и действует в романе, как уже подчеркивалось, на фоне позитивистского умонастроения, вульгарно-социологических идей Лужина и Лебезятникова, как их живое опровержение и вместе с тем как их изнаночное порождение. В выстраданной им в гордом одиночестве теории все окружающие разделяются на «материал» и «особенных людей», которые имеют право разрешить своей совести проливать кровь «обыкновенных», если этого требует исполнение их идей, может быть, спасительных для всего человечества. В качестве примера подобных идей Раскольников приводит научные открытия и деяния «законодателей и учредителей человечества» (Ликургов, Солонов, Магометов и т.д.). Суть их деятельности заключалась в замене старого закона новым, для чего они в необходимых случаях не останавливались и перед кровью. «Замечательно даже, что большая часть этих благодетелей и установителей человечества были особенно страшные кровопроливцы».

Однако благодетельность и спасительность «установителей человечества» никак не раскрываются не только с нравственной, но и просто с содержательной стороны. Более того, они совершенно пропадают в формальной отвлеченности «нового закона», неопределенной способности «сказать что-нибудь новенькое» и в столь же неопределенном стремлении «разрушения настоящего во имя лучшего». Напротив, на фоне абстрактности и бессодержательности «нового слова» рельефнее вырисовываются кровавая реальность и конкретность самовозвышающейся личности, торжество «закона Я», т.е. «темной основы нашей природы».

Взявшись облагородить свою теорию, Раскольников всем ходом мысли только разоблачает ее и смыкается в конечном итоге с оценкой Порфирия Петровича, который выделяет в ней безграничное своеволие как важный признак самообожествляющегося индивида, связанный с умалением личности других людей и посягновением на их жизнь. При этом Достоевскому было важно показать сам ход размышлений Раскольникова, по-своему повторяющийся и в его практических действиях. Туманность благодетельности и спасительности идеи, якобы нужной всему человечеству, неопределенность «нового слова» выполняют роль своеобразной идейно-психологической ширмы, полагающей усыпить совесть для стирания различий между добром и злом, что существенно необходимо для неограниченного возвышения эгоистической гордости в «законе Я».

Конкретность высокой нравственной задачи в «новом слове» нарушала бы внутреннюю связь: максимальное самоутверждение личности — безразличие в выборе средств для него — абстрактность выдвигаемых при этом целей. То есть подобная конкретность препятствовала бы смешению добра и зла в выборе средств для дости-

жения нравственно содержательной цели и гасила бы эгоистическую гордость добивающегося власти индивида, выстраивала бы социально-исторические отношения по «закону любви», который один, по мнению Достоевского, способен придать им в идеале подлинное, нравственное величие.

Безнравственное же величие реального социально-исторического процесса, в котором сильнее действует «закон Я», заключается в торжестве силы и успеха стремящихся к господству «учредителей и законодателей человечества». На величии этого процесса, которое обратно пропорционально его благонравию и благоразумию, основана историческая сторона теории Раскольникова, играющая в ней ведущую «подстрекательскую» роль и раскрывающая двусмысленность тех или иных исторических новаций.

Величие самодовлеющей безнравственной власти законодателей истории, льющих кровь, «как шампанское», за что «венчают в Капитолии и называют потом благодетелем человечества», особенно выпукло воплощалось для Достоевского в Наполеоне, в идеях и поступках которого, по мнению писателя, «ничего не лежало из любви к человечеству». Фигура Наполеона чрезвычайно важна для понимания теории и поступков Раскольникова, она для него главный и наиболее прочувствованный авторитет. Кумир поражает Родиона Романовича прежде всего способностью задушить в себе голос совести, пренебречь жизнями многих людей для карьеры, достижения всесильного могущества над миром. «Такой человек, как я, — говорил Наполеон, — плюет на жизнь миллиона людей». Потому-то в представлении Раскольникова он и есть подлинный «необыкновенный» человек: «...настоящий в л а с т е л и н, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, з а б ы в а е т армию в Египте, т р а т и т полмиллиона людей в московском походе и отделывается каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры, а стало быть, и все разрешается. Нет, на этаких людях, видно, не тело, а бронза!» (II, 5, 259).

Единство волевого стремления, характера и теории Раскольникова пробуждает в нем желание «забронзоветь», подражать карьере законодателей истории, для чего необходимо, по примеру Наполеона, убить в себе совесть и человечность, чтобы обрести способность убивать других людей. В своем чудовищном эксперименте он вознамерился удостоверить свои возможности стать безнравственным учредителем человечества, испытать себя Наполеоном (а тем самым и Наполеона, его карьеру — собой).

По мнению Свидригайлова, французский император увлек его именно тем, что он шагал через зло непреклонно, не задумываясь. Это мнение совпадает с самоанализом Раскольникова, объясняю-

щего Соне: «... я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... Ну, понятно теперь? <...> Штука в том: я задал себе один раз такой вопрос: что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, легистраторша, которую еще вдобавок надо убить, чтобы из сундука у ней деньги стащить (для карьеры-то, понимаешь?), ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было? Не покоробился ли бы оттого, что это уж слишком не монументально и... и грешно?» Ответ Раскольникова, предопределивший его решимость, вполне однозначен. В такой гипотетической ситуации Наполеон не только бы не покоробился, но и не понял бы вопроса о монументальности и грехе: «И уж если бы только не было ему другой дороги, то задушил бы так, что и пикнуть бы не дал, без всякой задумчивости <...> задушил... по примеру авторитета... И это точь-в-точь так и было!» (II, 5, 393).

Прежде чем прийти к подлинному объяснению своего преступления, мысль Раскольникова пробегает по тому же маскирующему кругу обманных рассуждений, что и его теория. Как в теории эти реальные следствия прикрывались пустозвонным новаторством, так и ее осуществление Раскольников пытается, хотя и довольно робко, облагородить не менее пустозвонным служением всему человечеству, некоей благой целью. Вопрос об истинной цели Раскольникова для Достоевского чрезвычайно важен, поскольку правильное его понимание позволяет видеть за слоем поверхностных мотивов личности сложные глубинные проявления ее недоосознаваемых до конца проявлений.

В чем же состоит главная цель Родиона Романовича и ее благость? Пытаясь выяснить это, Соня Мармеладова спрашивает у него: «Ты был голоден? ты... чтобы матери помочь? Да?» — «Нет, Соня, нет, — бормотал он, отвернувшись и свесив голову, — не был я так голоден <...> я действительно хотел помочь матери, но... это не совсем верно...» (II, 5, 391). А что же верно, если не физиологическая потребность и не любовь к ближнему руководили поступком Раскольникова?

О более далеком от эмпирической поверхности, но более истинном причинно-следственном ряде можно судить по трактирной реплике, услышанной им незадолго до преступления и отражающей ход его мысли: «Убей ее и возьми ее деньги, — с тем, чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу». Отвлеченная любовь к дальнему, о которой будет говорить Иван Карамазов, оказывается реальным по видимости и мнимым по сути мотивом, который управляет поведением Раскольникова.

В приведенной фразе, важной во многих отношениях для понимания переплетения неоднозначных мотивов преступления, содержится ряд противоречий, снимающих позолоту с его благородного объяснения и подводящих к главной причине. Пока же отметим уже встречавшуюся закономерность: внутренне бунтуя против позитивистского отношения к человеку, Раскольников в то же самое время оказывается неспособным оторваться от него, насквозь пропитан в своем мышлении его категориями и схемами, обнаруживая тем самым глубокое «избирательное сродство» между своеволием в «законе Я» и позитивистской методологией.

Служение человечеству он целиком понимает как урегулирование экономических связей между людьми, как перераспределение денег. Рассудочная экономика направляет и весы его арифметической логики: жизнь смешной старушонки – ничто по отношению к обладаемым ею средствам, поэтому и овладение ими через ее убийство для возможных добрых дел должно загладиться «неизмеримою, сравнительною, пользой». Математический подход к добрым делам, их нравственная неопределенность тесно связаны с более глубокой, нежели служение человечеству, причиной преступления, для которой оно выполняет лишь служебную роль.

Обратимся вновь к подслушанной Раскольниковым фразе, где эта служебность выражена в незаметно-несоразмерном подчинении всего человечества высокопарному заявлению гордого Я («посвятить себя»). Такое подчинение становится все более явным по мере возрастания претензий Я и по мере усиления неопределенности общего дела, которая опять-таки необходима для более эффективной и не всегда осознанной борьбы с совестью, препятствующей происходящему в «законе Я» смешению добра и зла.

Действительно, каким может быть общее дело при полном презрении к человеку и неверии в его духовные возможности? Ведь Раскольников убежден: «Не переменятся люди, и не переделать их никому, и труда не стоит тратить. Это их закон... Закон» (II, 5, 396). Этим его убеждением и обусловлена неопределенность общего дела, которое вместе с выбранными им путями служения человечеству полностью дискредитируется, что способствует продвижению сознания к более фундаментальным целям преступления. «...Целый месяц, — смеется он над своим служением человечеству, – всеблагое провидение беспокоил, призывая в свидетели, что не для своей, дескать, плоти и похоти предпринимаю, а имею в виду великолепную и приятную цель, ха-ха!» (II, 5, 260).

Когда главные цели убийственного эксперимента Раскольникова становятся в его сознании яснее второстепенных, он возбуждается и входит в экстаз: «Свободу и власть, а главное власть! Над

всею дрожащею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель! Помни это!» (II, 5, 311), — говорит он Соне. В черновых записях Достоевского, связанных с образом Раскольникова, читаем: «В его образе выражается <...> мысль непомерной гордости, высокомерия и презрения к этому обществу. Его идея: взять во власть это общество. Деспотизм — его черта <...> Он хочет властвовать — и не знает никаких средств. Поскорей взять власть и разбогатеть. Идея убийства и пришла ему готовая» (II, 5, 528).

Обдумывая все глубже свое преступление, Раскольников понимает, что служение человечеству и общее дело — это сущий вздор. «Не для того я убил, — признается он Соне, — чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества <...> Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли я бы чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!.. И не деньги, главное, нужны мне были, Соня, когда я убил; не столько деньги нужны были, как другое... Я это все теперь знаю <...> мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или *право* имею...» (II, 5, 397).

Не те или иные конкретные формы господства подспудно интересовали Раскольникова прежде всего, а сама чистая возможность овладеть ими, стать потенциально «бронзовым» сверхчеловеком, так сказать, скупым рыцарем от власти, для чего необходимо совершить духовное самоубийство и задушить в себе совесть, способность сострадания и любви, которые наиболее эффективно атрофируются умалением и уничтожением других.

«Старуха была только болезнь, — движется его мысль от поверхностных объяснений к подлинной причине преступления, — я переступить поскорее хотел... я не человека убил, принцип убил! Принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался...» (II, 5, 259).

Черт, как известно, советовал, правда без особого успеха, Ивану Карамазову именно «отвыкнуть» от совести, чтобы стать «как боги». И Раскольников также не смог побороть до конца эту «привычку», врачующую эгоистическую гордость и препятствующую распространению нигилистических следствий «закона Я», что и предопределило его негодность в бессовестные «гении» мировой истории, оставив ему возможность для духовного возрождения к подлинной человечности.

Достоевский не описывает в романе с такой же подробностью, как нравственные мытарства, процесс духовного возрождения Раскольникова. Но контуры такого возрождения очерчены ясно и от-

четливо. Осознав скрытый смысл, реальную сущность и неотвратимую гибельность своей идеи, главный герой испытывает спасительные мучения совести и готовность к покаянию. На каторге под его подушкой «лежало Евангелие», с помощью которого только и можно преодолеть влияние бесовских сил в «законе Я» и направить глубинное течение родников Свободы и Желания по руслу «закона любви». Соединенные в своевольном жесте первочеловека зависть, гордость, эгоизм, чувственность, как бы задавшие ритм и структуру развития «закона Я», снимались противоположными качествами в полной покорности Христа воле Бога Отца, в Его безраздельной и беззаветной, бескорыстно-жертвенной любви к людям.

В логике Достоевского величайшая любовь, являющаяся полным и предельным выражением свободы личности, есть одновременно и величайшее самостеснение, жертва, победа над созданной Адамом «натурой». По его мнению, только жертвенная любовь к конкретному, рядом находящемуся ближнему, дающая, а не берущая любовь, которая долго терпит и все переносит, способна восстановить в человеке «образ человеческий», изменить и восполнить его «укороченное» эгоистической гордостью сознание, на земле нельзя любить без жертвы, без чего нельзя и соответственно полно, непосредственно сознавать.

В черновых записях к «Преступлению и наказанию» сострадание, страдание вообще выступают как единственный путь к обретению непосредственного и любящего сознания, высшей смысловой полноты и гармонии жизни: «ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ, В ЧЕМ ПРАВОСЛАВИЕ. Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием <...> Человек не родится для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием. Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (то есть непосредственно чувствуемое телом и духом, то есть жизненным всем процессом) приобретается опытом pro и contra, которое нужно перетащить на себе... <...> таков закон нашей планеты; но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания» (II, 5, 528).

Надежду на восстановление любой преступной личности Достоевский видел в том, что для нее всегда открыт путь к «непосредственному сознанию» и «великой радости», что в ней нельзя окончательно растоптать совесть и любовь, так же органично присущие человеческой природе, как и противоборствующие им свойства. На этой органичности основано «наказание» Раскольникова, когда «чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое»(II, 5, 524).

Перспектива духовного возрождения главного героя романа и была обусловлена его страданием, сострадательной любовью между ним и Соней Мармеладовой: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для другого» (II, 5, 518). Глубокое и искреннее сопереживание «вечной Сонечки» растопило твердую «наполеоновскую» душу Раскольникова. Когда она, узнав о совершенном преступлении, бросилась перед ним на колени и обняла его, доброе чувство «волной хлынуло в его душу и разом размягчило ее».

Достоевский прекрасно понимал, исходя из перетащенного на себе опыта pro и contra, что отказ от стремления «по своей глупой воле пожить», оздоровление корней желаний, очищение «сердечного бреда» эгоистической натуры и уменьшение всеохватности разрушительных последствий «закона Я» возможны лишь через следование за Иисусом Христом и жертвенную любовь. В творчестве Достоевского — и «Преступление и наказание» тому яркое подтверждение — без преображения внутреннего мира личности подвигом жертвенного самоотречения нет и подлинной любви. А без подлинной любви неосуществимо просветление темных начал человеческой природы и преодоление несовершенных отношений между людьми.

По глубокому убеждению Достоевского, для людей на земле есть лишь две полярные перспективы: или любить или уничтожить друг друга: или вечная жизнь или вечная смерть; или победа «закона любви» или торжество «закона Я» — третьего просто не существует, не дано. К такому выводу и подводит читателя писатель в романе «Преступление и наказание».

«Идиот» (1868). Работая над новым произведением, Достоевский писал своей племяннице С.А. Ивановой: «Идея романа – моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее <...> Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но и даже европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, — всегда пасовали. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы — еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица, уж конечно, есть бесконечное чудо» (I, 28, кн. 2, 251). В логике Достоевского «одно только», «бесконечное чудо» («чудесная и чудотворная красота», «пресветлый лик», «нравственная недостижимость» — такими словами он характеризует Богочеловека) нельзя повторить во внешнесобытийной буквально-

сти, но можно в разной степени вмещать его дух и плоды и освещать «Светом Христовым» (часто употребляемое им словосочетание) несовершенные проявления всего «чисто человеческого», в том числе и его наилучших образцов. «Из прекрасных лиц в литературе христианской, — пишет он далее племяннице, — стоит всего законченнее Дон Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что смешон» (I, 28, кн. 2, 251).

Продолжая эту мысль, можно сказать, что главный герой романа, «Князь Христос», как иногда называет его автор в черновиках, прекрасен потому, что идиотичен. «Идиотизм» князя Мышкина провоцирует выход на поверхность всех скрытых намерений других персонажей и обнаружение подлинного краха мнимой, иллюзорной «нормальности» той жизни, в которой он оказался и которая движется в границах «темной основы нашей природы», так сказать, совершенствуясь в своей темноте на стыке развития практически-земных интересов. «Нелепость» и «непрактичность» Мышкина, его «безумное» пренебрежение собственными интересами, непосредственность и искренность, незащищенность и доверчивость при неспособности лгать и остром, проницательном и глубоком уме косвенно выступают своеобразным евангельским эквивалентом, выраженным в словах: «Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых, и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное» (I, Кор. 1, 27). Более того, появление князя в порефор менной России среди нарождающихся капиталистов и ростовщиков, разного рода авантюристов и дельцов, поклоняющихся золотому тельцу и служащих мамоне, обнажает сами основы «естественного» порядка, предельным выражением которого становятся смерть и апокалиптическое состояние мира.

Многие персонажи «Идиота» одержимы разрушительной страстью наживы, которая принижает и опустошает их души. «Здесь ужасно мало честных людей, — замечает тринадцатилетний Коля Иволгин в разговоре с Мышкиным, — так, даже некого совсем уважать <...> И заметили вы, князь, в наш век все авантюристы! И именно у нас в России, в нашем любезном отечестве. И как это так все устроилось — не понимаю. Кажется, уж как крепко стояло, а что теперь? <...> Родители первые на попятный и сами своей прежней морали стыдятся. Вон, в Москве, родитель уговаривал сына *ни перед чем* не отступать для добывания денег; печатно известно <...> Все ростовщики, все, сплошь до единого» (II, 6, 138).

Действительно, появляясь в богатом особняке Епанчиных или скромном доме Иволгиных, в мрачном жилище Рогожина или на вечеринке у Настасьи Филипповны, главный герой везде сталкивается с неуемным стремлением к приобретательству, заполняю-

щим или даже искажающим чисто человеческие желания и высшие свойства личности. Генерал Епанчин представляет собой тип сановника-капиталиста, участвует в откупах и акционерных компаниях, имеет два дома в Петербурге и фабрику, «слывет человеком с большими деньгами». Новое амплуа генерала заставляет его и в замужестве собственной дочери видеть выгодную сделку и помогать стареющему сановнику Тоцкому «продать» его грехи Гане Иволгину. Последнему же нужны деньги, чтобы реализовать амбиции своей самолюбивой, тщеславной и посредственной натуры. «Я прямо с капитала начну, — откровенничает он с Мышкиным, — чрез пятнадцать лет скажут: "Вот Иволгин, король иудейский!" <...> Нажив деньги, знайте, — я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают <...> Меня Епанчин почему так обижает?.. Просто потому, что я слишком ничтожен. Ну-с, а тогда...» (II, 6, 128—129).

Коварная сила денег тяготеет и над Рогожиным, в купеческом роде которого с фантастическим изуверством наживали капитал. «А ведь покойник, — говорит он, — не то что за десять тысяч, а за десять целковых на тот свет сживал» (II, 6, 14). Брат Парфена Рогожина Семен готов обрезать с парчового покрова на гробе отца золотые кисти — «оне, дескать, эвона — каких денег стоят». У самого Парфена Рогожина стремление к наживе соседствует с чувственной страстью. Ради ее насыщения и удовлетворения себялюбивой алчности он готов перекупить Настасью Филипповну за сто тысяч. И когда она бросает эти деньги в огонь, обнажаются господствующие низкие чувства присутствующих: Лебедев «вопит и ползет в камин», Фердыщенко предлагает «выхватить зубами одну только тысячу», Ганя падает в обморок, и даже князь Мышкин заявляет, что он тоже миллионер, получил наследство и готов предложить свою руку героине.

Наступление низшего на высшее, золотого тельца на истинную любовь, когда христианский идеал отступает перед мамоной, а предметом купли-продажи становятся красота и человеческое достоинство, создает в романе «убийственную» атмосферу. Его герои часто обращаются к газетным известиям, к текущей уголовной хронике, например к делу купца Мазурина, зарезавшего ювелира Калмыкова, или студентов — Горского, убившего в доме купца Жемарина шесть человек, и Данилова, ограбившего ростовщика Попова и его служанку и расправившегося с ними. Глагол «зарезать» много раз звучит на страницах «Идиота» еще до того, как брачная ночь Рогожина с Настасьей Филипповной заканчивается ее убийством. Такой финал предсказывает в самом начале романа Мышкин, его

предчувствует она сама, разгадывая тайну «мрачного, скучного» рогожинского дома. Разоблачая черное корыстолюбие Гани, Настасья Филипповна оценивает общее поветрие и предполагает, что «этакой за деньги зарежет! Ведь теперь их всех такая жажда обуяла, так их разнимает на деньги, что они словно одурели. Сам ребенок, а уж лезет в ростовщики!» (II, 6, 167). Во второй части Бурдовский выдает себя за незаконного сына Павлищева, благодетеля Мышкина, и затевает против последнего тяжбу для собственного обогащения, а его приятель Келлер помещает в газете клеветническую статью о князе. Наблюдая компанию шантажистов, которые «дальше нигилистов ушли», Елизавета Прокофьевна Епанчина, в полном согласии с авторским замыслом, приходит к предельному выводу: «Уж и впрямь последние времена пришли, — кричит она. — Этого я еще не слыхивала. Теперь мне все объяснилось! Да этот косноязычный разве не зарежет (она указала на Бурдовского, смотревшего на нее с чрезвычайным недоумением.)? Да побьюсь об заклад, что зарежет! Он денег твоих <...> десяти тысяч, пожалуй, не возьмет <...> а ночью придет и зарежет, да и вынет их из шкатулки. По совести вынет! <...> Тьфу, все навыворот, все кверху ногами пошли <...> Сумасшедшие! Тщеславные! В Бога не веруют, в Христа не веруют! Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю. И не сумбур это, и не хаос, и не безобразие это?» (II, 6, 287—288).

Как и во всем позднем творчестве, Достоевский в «Идиоте» сводит социально-нравственный кризис к религиозному, к потере веры, в результате чего торжествует «темная основа нашей природы», а человеком управляют гордыня и алчность, ненависть и чувственность, замаскированные «демократической» и «юридической» шелухой. «Все, что я выслушал <...> — говорит Евгений Павлович Радомский, опять-таки выражая авторскую точку зрения, — сводится, по моему мнению, к теории восторжествования права, прежде всего и мимо всего, и даже с исключением всего прочего, и даже, может быть, прежде исследования, в чем и право-то состоит? <...> От этого дело может прямо перескочить на право силы, то есть на право единичного кулака и личного захотения, как, впрочем, и очень часто кончалось на свете. Остановился же Прудон на праве силы. В американскую войну многие самые передовые либералы объявили себя в пользу плантаторов, в том смысле, что негры суть негры, ниже белого племени, а, стало быть, право силы — за белым <...> Я хотел только заметить, что от права силы до права тигров и крокодилов и даже до Данилова и Горского недалеко» (II, 6, 297).

По пророческой логике Достоевского, в такой общественно-исторической ситуации, когда разнообразятся и множатся эгоистиче-

ски-индивидуалистические стимулы поведения людей и вырабатываются соответствующие образцовые формулы «всяк за себя и только за себя», «после нас хоть потоп», «счастье лучше богатырства», «своя рубашка ближе к телу», «рыба ищет где глубже, а человек где лучше», питать чрезмерные надежды на юридические гарантии и формальные законы было бы наивной иллюзией, а путь от прекраснодушного либерализма, единичного кулака и личного захотения до права тигров и крокодилов не столь уж длинный. И не потому лишь, что, повинуясь духу времени, «судьи» превращаются в «нанятую совесть», принимают описанных в «Идиоте» «биржевиков», «тигрят» и «крокодильчиков» за прогрессивных деятелей. Дело в том, что формальное право порою не только не затрагивает, но и сокращает, отодвигает на задний план нравственное ядро человека и тем самым как бы закрепляет «низкие причины» его поведения, говоря словами Елизаветы Прокофьевны, хождения «кверху ногами». Так, в романе Лебедев взялся защищать за обещанное вознаграждение не жертву, а обманувшего ее ростовщика. Другой адвокат пытался убедить слушателей, что мысль убить естественно должна была прийти бедному преступнику, и гордился про себя, что высказывает самую гуманную и прогрессивную мысль. Рогожин же не противоречил ловкому и красноречивому своему адвокату, ясно и логически доказывавшему, что совершившееся преступление было результатом воспаления мозга.

Такой диапазон извращения понятий и возвышенно лживой казуистики выводит за скобки разговор о совести и нравственной ответственности человека и тем самым сохраняет и подпитывает преступную и «убийственную» атмосферу жизни, обогащая одновременно всевозможных «юристов» и «законников». Конечно же, Достоевский не был отрицателем правовых отношений и отдавал должное их относительным достоинствам. Вместе с тем он прекрасно понимал, что заключенные в них ценности низшего порядка нельзя поднимать на котурны, возводить в превосходную степень, принимать за максимум и панацею и тем самым вольно или невольно разрушать даже их. «Все в нынешний век на мере и на договоре, — выражает мысли автора один из персонажей «Идиота», рассуждая об апокалиптических признаках, — и все люди своего только права и ищут <...> да еще дух свободный, и сердце чистое, и тело здравое, и все дары Божии при этом хотят сохранить. Но на едином праве не сохранят...» (II, 6, 203).

По убеждению Достоевского, вследствие изначальной слабости и порочности человека «закон» неизбежно и крайне необходим (особенно в историческом контексте деспотизма и беззакония). Однако без «благодати» и «даров Божиих», без чистого сердца и на-

стоящей свободы, т.е. внутренней независимости от своекорыстия, он таит в себе возможность саморазрушения и не имеет никаких преград для поиска лазеек в утверждении «своего права» и «законного» беззакония.

Обезбоженное состояние дехристианизированного мира символизирует в романе находящаяся в доме Рогожина картина Гольбейна «Мертвый Христос», изображающая Спасителя тлеющим трупом и связанная с важной в общем замысле романа исповедью умирающего от чахотки Ипполита Терентьева. Картина эта означает для последнего отсутствие веры в Божественность Христа и реальное бессмертие, а стало быть, — торжество смерти. «Тут невольно приходит понятие, — размышляет Ипполит, — что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал природу при жизни своей? <...> Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и страшно, в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа!» (II, 6, 410—411).

Если смерть есть закон природы, если «немой зверь» пожирает и «громадная машина» перемалывает в своих жерновах бесчисленные поколения людей, то все обессмысливается, обезразличивается, уравнивается — добро и зло, подвиг и злодеяние, жертвенность и насилие, самоубийство и убийство. Ипполит убивает самого себя (это его предельный вывод и «последнее убеждение»), Рогожин — Настасью, но у них общая метафизическая почва. Оба они — дети неверия, слуги смерти, и при определенных обстоятельствах убийца и самоубийца могут поменяться местами. «Я намекнул ему (Рогожину. — *Б.Т.*)... — говорит умирающий юноша, — что, несмотря на всю между нами разницу и на все противоположности, les extrémités se touchent[1] (я растолковал ему это по-русски), так что, может быть, он и сам вовсе не так далек от моего "последнего убеждения", как кажется» (II, 6, 409).

Достоевский показывает в «Идиоте», что современное состояние мира с его банками, биржами, судами, ассоциациями, акционерными компаниями и железными дорогами принижает все возвышенное и духовное, разлагает высшесмысловое и ценност-

[1] Крайности сходятся (*фр.*).

ное отношение человека к действительности и способствует развитию в нем лишь чувственных и корыстных стимулов деятельности. Сравнивая «звезду Полынь» в Апокалипсисе с развернувшейся по Европе сетью железных дорог и рассуждая о «веке пороков и железных дорог», Лебедев подчеркивает, что «собственно одни железные дороги не замутят источников жизни, а все это в целом-с проклято, все это настроение наших последних веков, в его общем целом научном и практическом, может быть, и действительно проклято-с» (II, 6, 375).

Князь Мышкин оказывается изгоем, «выкидышем» в «проклятом» мире, поскольку представляется в романе своеобразным антиподом, не принимающим его правил игры и бессильно противостоящим ему. «Дитя совершенное», «младенец» — так называют смущающегося, как «десятилетний мальчик», князя Мышкина «взрослые» люди, занятые своими «практическими» интересами. Во всех веках и у всех людей, замечал Л.Н. Толстой, ребенок представлялся образцом невинности, безгрешности, доброты, правды и красоты. Идеально-бескорыстный смысл, вкладываемый Толстым в образ ребенка и перекликающийся с евангельским («будьте как дети»), был близок и Достоевскому в разработке образа положительно прекрасного человека, который рассудочному сознанию кажется идиотом, то есть сошедшим с колеи «нормального» для «темной основы нашей природы» ума и в результате непростительно «опустившимся» до чистоты и наивности детского восприятия. Однако с «высшей» точки зрения дело обстоит несколько иначе. «Хоть вы и в самом деле больны умом (вы, конечно, на это не рассердитесь, я с высшей точки говорю), — заявляет ему Аглая, — то зато главный ум у вас лучше, чем у них всех, такой даже, какой им и не снился, потому что есть два ума: главный и неглавный» (II, 6, 430).

В представлении Достоевского неглавный ум является инструментом воли и желаний неочищенного сердца, внешнего жизнеустроения через сложное «взрослое» переплетение силы, борьбы, зависти, гордости, власти и т.п. Главный же ум связан с внутренней свободой от житейской пользы и выгоды, с душевно-духовным просветлением и возвышением человека и соответственно нравственным преображением окружающего пространства в духе христианской любви. Не имея силы неглавного ума, князь Мышкин не обладает и властью богатства. «...В этом узелке, – усмехается, глядя на него снисходительно-иронически, Рогожин, – вся ваша суть заключается» (II, 6, 7). Рогожину он кажется юродивым и оттого, что лишен чувственной страсти. Целомудрие и неиспорченность натуры князя различными проявлениями эгоистического сознания делают его неуязвимым для зависти, обиды и мстительных чувств, обуревающих мно-

гих персонажей «Идиота». Он равнодушен к социальным ранам и привилегиям, терпит обман и мошенничество, которые не пробуждают в нем никакой «самообороны» и воинственности, а также великодушен и умеет прощать. Более того, он вполне искренне готов считать себя «последним из последних в нравственном отношении», чем приводит в растерянность и недоумение сталкивающихся с ним представителей разных общественных сословий.

С другой стороны, свобода от амбиций и корыстной заинтересованности как бы очищает сердце князя Мышкина, обусловливает «необыкновенную наивность внимания» и способность точно схватывать происходящее в их душах. Дар понимания других людей естественно соединен в нем с повышенной возможностью нравственного влияния на них, с отношением к ним не как к материалу и средству для искомой пользы и выгоды, а как к самоценным личностям. Все это не обостряет, а напротив, ограничивает и смягчает проявления их корыстных претензий и создает условия для обнаружения скрытых в каждом человеке добрых начал, что неоднократно подчеркивалось автором при характеристике Мышкина в черновых записях: «Он восстанавливает Настасью Филипповну и действует влиянием на Рогожина. Доводит Аглаю до человечности. Генеральшу до безумия доводит в привязанности к князю и в обожании его <...> Аделаида — немая любовь. На детей влияние. На Ганю — до мучения... Даже Лебедев и Генерал» (II, 6, 631—632). И еще в черновиках: «Князь только *прикоснулся* к их жизни <...> Но где только ни *прикоснулся* — везде он оставил неисследимую черту» (II, 6, 629).

Оставляя «неисследимую черту» в душах окружающих, в разной степени нравственно влияя на их сердца, князь Мышкин вместе с тем не может существенно изменить их поведение. Он не в состоянии преодолеть границы их самостного обособления и ослабить силы «темной основы нашей природы», для чего необходимо свободное встречное движение к добру и свету из глубины каждой отдельной личности. Без такого движения, как показывает писатель, невозможно преображение внутреннего мира ни Настасьи Филипповны, ни Рогожина, ни других персонажей «Идиота», испытывающих его воздействие. Более того, это воздействие ограничено неполнотой и недовополощенностью христианского идеала, оборачивающегося у положительно прекрасного человека невнятным гуманизмом, который жалеет и помогает, но не преображает и не спасает.

Князь Мышкин убежден, что «красота спасет мир». Однако в романе «небесная» красота находится как бы за скобками и не влияет на ход событий, «земная» же сама нуждается в спасении, поскольку оказывается в плену у «темной основы нашей природы», подстегивает

обиженную гордость и капризное властолюбие у ее носительниц (у Настасьи Филипповны и Аглаи), а в окружающих возбуждает тщеславие (в Гане), сладострастие (в Тоцком и Епанчине), чувственную страсть (в Рогожине). Князь Мышкин же остается в патологической неопределенности и раздвоенности между Настасьей Филипповной и Аглаей (первая из которых гибнет физически, а вторая — духовно, выходя замуж за польского графа-эмигранта «с темной и двусмысленною историей» и подпадая влиянию какого-то католического патера) и в конце концов погружается в безумие.

Создавая образы «плюсовых людей», как он сам выражался, Достоевский в своих следующих романах и будет стремиться раскрыть христианские источники той силы духа, которая способна действенно противостоять силам «темной основы нашей природы» и поддерживать «бодрость» и «положительность» жизненного содержания.

«Бесы» (1871—1872). Решающим побудительным толчком для создания романа послужило так называемое «нечаевское дело» — убийство слушателя Петровской земледельческой академии И.И. Иванова пятью членами тайного общества «Народная расправа» во главе с С.Г. Нечаевым. Обстоятельства идеологического убийства, политические предпосылки и организационные принципы террористов, особенности личности их руководителя и составили фактологическую основу «Бесов». Вместе с тем газетные материалы и судебные протоколы, легендарные вымыслы и бытовые факты как бы слились с препарированными идеями книг и статей либералов и западников П.Я. Чаадаева, В.С. Печерина, Т.Н. Грановского, левых радикалов П.Ж. Прудона, М.А. Бакунина, П.Н. Ткачева, революционных демократов В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского, Д.И. Писарева, А.И. Герцена, Н.П. Огарева, вульгарных материалистов К. Фохта, Л. Бюхнера, Я. Молешотта и претерпели существенную трансформацию в соответствии с многоплановым художественным замыслом, получили глубокую философско-психологическую и религиозно-нравственную интерпретацию.

Писателю было важно не только высветить до дна содержание и смысл актуального события, но и выявить его происхождение, определить питательную почву и метафизические основания для такой деятельности. Он проводит разграничительную линию между нигилистами и революционными демократами и западниками, которые не признали бы в террористической практике неожиданной эволюции своих благородных целей и отреклись бы от нее, как в романе Верховенский-отец открещивается от родного сына. Однако, по убеждению автора, субъективное неприятие не отменяет не лежащих на поверхности объективных законов, по которым за-

мутняются, мельчатся и снижаются «великодушные идеи» (вследствие их «короткости», духовной скудости, невнимания к фундаментальным проблемам человеческой природы и свободы). Благородство и чистота помыслов всех тех, кто взыскует равенства и братства, могут искажаться уже одной только торопливостью в мечтательных обобщениях, принятием не додуманных до конца гипотез за несокрушимые аксиомы, безоглядным воплощением онтологически не укорененных гуманистических идей, сопровождающимся огульным отрицанием тысячелетних традиций, исторических ценностей, народных идеалов. Когда же эти идеи «попадают на улицу», то к ним примазываются «плуты, торгующие либерализмом», или интриганы, намеревающиеся грабить, но придающие своим намерениям «вид высшей справедливости». И в конце концов «смерды направления» доходят до убеждения, что «денежки лучше великодушия» и что «если нет ничего святого, то можно делать всякую пакость». В результате рассудочные теории взыскующих общего блага ученых-гуманистов драматически приводят к неразличению добра и зла и к тотальному безумию, ярко изображенному в «Преступлении и наказании». Раскольникову снятся «какие-то новые трихнины», «духи, одаренные умом и волей» и вселившиеся в человеческие души: «Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга; всякий думал, что в нем одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе <...> В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, — но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод. Все и все погибало...» (II, 5, 516).

Картина сна Раскольникова своей образной рельефностью и пластической впечатляемостью словно предвещает неповторимую апокалиптическую атмосферу более позднего романа, постоянно

ускользающую от окончательного аналитического расчленения и сгустившую на небольшом пространстве провинциального города перетекающие друг в друга токи разновременных идей и состояний человеческого сознания. «Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, — это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века!» (II, 7, 770) — так истолковывал Достоевский эпиграф произведения, связывая свой диагноз болезни страны с надеждой на ее исцеление.

Идейно-художественный замысел «Бесов» требовал такого изображения единичного события, чтобы в нем, как в микрокосме, отразились основные тенденции развития современного общества, обнаружилось «избирательное сродство», казалось бы, несочетаемых жизненных явлений и позиций и их парадоксально закономерное внутреннее единство, раскрылись сокровенные связи между как бы самостоятельными темами, сюжетами, ракурсами, наметились модусы перехода от прошлого к настоящему и будущему, проявились едва уловимые переходы высокого в низкое, патетического в комическое, драматического в фарсовое. Отсюда композиционно-стилистическая вязь романа, которая причудливо совмещает органически вкрапливающиеся друг в друга элементы памфлета и трагедии. В пересечении прекраснодушного гуманизма и духовного бессилия, возвышенных помыслов и «коротких» мыслей, искренней лжи и безотчетного сознания, наивной бестолковости и умышленной преступности нет «стыков», «швов», «противоречий»: трагедия естественно рождает памфлет, оборачивающийся новой трагедией.

Вместе с тем степень концентрации памфлетного и трагедийного начал и возможности их взаимообратимости зависят в произведении от онтологического уровня и содержательной глубины той или иной идеи, от масштаба личности, волевой напряженности, бескорыстной заинтересованности ее носителя. Нравственный релятивизм, разрушительная беспочвенность основных задач, очевидная утопичность уравнительных проектов нигилистов предопределяли пародийно-фельетонную и карикатурно-гротесковую доминанту в их изображении. Гиперболизируя и пародируя новые веяния общественной жизни, Достоевский подчеркивал, что в его произведении нет реальных «прототипов или буквального воспроизведения нечаевской истории». Ему важно было создать тип псевдореволюционера («Собакевича нигилизма», по определению Герцена), который мог нисколько не походить на реального Нечаева, но который должен вполне соответствовать совершенному злодейству. По собственному признанию писателя, он не опасался перевеса тенденциозности над художественностью, поскольку считал

чрезвычайно необходимым как можно острее и ярче высказать все накопившееся в уме и сердце по «слишком горячей теме» и «самому важному современному вопросу».

В образе Петра Верховенского и его сообщников, в их мыслях и действиях концентрированно и выпукло проявляются истинный облик и реальные мотивы поведения мнимых борцов за справедливое переустройство общества. Деспотический догматизм, политическое честолюбие, уголовное мошенничество предводителя террористической «пятерки», чей хлестаковский энтузиазм постепенно осложняется зловещей демоничностью, являются, в представлении автора, следствием своеобразного развития посредственной и самолюбивой личности, лишенной в своем воспитании и образовании «высшего, основного», т. е. опоры на коренные духовные ценности, высокие нравственные идеалы, основополагающие народные традиции. Достоевский как бы показывает, каким бумерангом может обернуться и оборачивается нигилистическое стремление уничтожить те самые социальные формы и установления, через которые из века в век, от поколения к поколению передавались эти ценности, идеалы, традиции. Воинствующее безверие, отсутствие семейного очага и главного занятия, поверхностное образование, незнание народа и его истории — эти и подобные им духовно-психологические предпосылки сформировали у младшего Верховенского, по словам автора, «ум без почвы и без связей — без нации и без необходимого дела», развращающе воздействовали на его душу. В результате Петр Верховенский оказался не в состоянии понимать, так сказать, благородные и «идеалистические» измерения жизни, но хорошо освоил своим «маленьким умом» технику «реалистического» использования слабостей человеческой натуры (сентиментальности, чинопочитания, боязни собственного мнения и самобытного мышления) для достижения под покровом добрых намерений разрушительных и властолюбивых целей.

Люди являются для Петра Верховенского своеобразным «материалом, который надо организовать» для какого-то невнятного прогресса («вернее перескочить через канавку»). Один из персонажей характеризует его тайное желание как необходимость «сомкнуться и завести кучки с единственною целию всеобщего разрушения, под тем предлогом, что как мир ни лечи, все не вылечить, а срезав радикально сто миллионов голов и тем облегчив себя, можно вернее перескочить через канавку...» (II, 7, 381).

Теоретическим служением человечеству, которое оборачивается на деле его духовным и физическим уничтожением и в основе которого лежит презрительное разделение людей на имеющих право «гениев» и бесправную «толпу», заняты в романе и «бесенята» наподобие Лямшина и Шигалева. Последний предлагает в виде ко-

нечного разрешения вопроса разделение человечества на две неравные части. «Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать...» (II, 7, 379).

Методический деспотизм Шигалева, напоминающий инквизиторскую логику в «Братьях Карамазовых», Лямшин хотел бы несколько преобразовать, чтобы ускорить конечное разрешение вопроса: «А я бы вместо рая <...> взял бы этих девять десятых человечества, если уж некуда с ними деваться, и взорвал их на воздух, а оставил бы только кучку людей образованных, которые и начали бы жить-поживать по-ученому...» (II, 7, 380).

В магнитном поле воздействия «главного беса» находятся не только теоретики-идеологи «ученой» и «прогрессивной» жизни. «Мутное» влияние его принципа «всеобщего разрушения для добрых окончательных целей» (этот принцип относится Липутиным к Кириллову, но характеризует и Петра Верховенского) испытывают опасающиеся отстать от моды и прослыть ретроградными «либеральствующая» губернаторша Лембке и заигрывающий с молодежью писатель-западник Кармазинов, добрый и застенчивый, но одновременно беспощадно жестокий Эркель, и разбойник Федька Каторжный, и юродствующий капитан Лебядкин, и исполненный «светлых надежд» Виргинский. Столь непохожих друг на друга персонажей объединяет духовная рыхлость и разной степени неотчетливость в понимании иерархии нравственных ценностей, различении добра и зла и соответственно в осознании истинных целей и средств безудержного нигилиста, раскинувшего сети сплетен и интриг, поджогов и убийств, скандалов и богохульств. Подлинные же его интересы наводят Степана Трофимовича на непростой вопрос: почему все эти отчаянные социалисты и коммунисты в то же время и такие неимоверные скряги, приобретатели, собственники?

Недоумения Верховенского-старшего, отца «главного беса» и воспитателя «инфернального» Ставрогина, отражают непонимание тех законов, по которым снижаются, изменяются и перерождаются исповедуемые им самим и неопределенные в своей реальной сущности абстрактно гуманистические идеи. «...Вы представить не можете, — патетически провозглашает он, — какая грусть и злость охватывает всю вашу душу, когда великую идею, вами давно уже и свято чтимую, подхватят неумелые и вытащат к таким же дуракам, как и сами, на улицу, и вы вдруг встречаете ее уже на толкучем, неузнавае-

мую, в грязи, поставленную нелепо, углом, без пропорции, без гармонии, игрушкой у глупых ребят! Нет! В наше время было не так, и мы не к тому стремились. Нет, нет, совсем не к тому. Я не узнаю ничего... Наше время настанет опять и опять направит на твердый путь все шатающееся теперешнее. Иначе что же будет?..» (II, 7, 25).

Сам Степан Трофимович наиболее ярко выражает в романе собирательные черты русских западников и типизирует особенности мировоззрения, умонастроения и психического склада «либералов-идеалистов» 1840-х годов. Рассказчик отмечает, что он «некоторое время принадлежал к знаменитой плеяде иных прославленных деятелей нашего прошедшего поколения <...> его имя многими тогдашними торопившимися людьми произносилось чуть не наряду с именами Чаадаева, Белинского, Грановского и только что начинавшегося за границей Герцена» (II, 7, 8).

Внешнему и внутреннему облику, мыслям, чувствам, желаниям Степана Трофимовича Верховенского свойственны, с одной стороны, возвышенность, благородство, «что-то вообще прекрасное», а с другой — какая-то невнятность, неочерченность, половинчатость. Он блестящий лектор, но на отвлеченные от жизни исторические темы, автор поэмы «с оттенком высшего значения», ходившей, однако, лишь «между двумя любителями и у одного студента». Когда же поэму без его ведома напечатали за границей в одном из революционных сборников, он в испуге составил оправдательное письмо в Петербург, но «в таинственных изгибах своего сердца» был необыкновенно польщен проявленным «*там*» интересом к его творчеству. Верховенский-старший собирался обогатить науку и какими-то исследованиями, но благие намерения умного и даровитого ученого ушли, как говорится, в песок полунауки. Он бескорыстен и беспомощен, как ребенок, и одновременно склонен к игривому эстетизму и невольному позерству — постоянно стремился выставляться гонимым, играть «некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль».

Такое расплывчатое, теряющее свои границы раздвоение («всежизненная беспредметность и нетвердость во взглядах и в чувствах») соответствует неотчетливости и неконкретности содержания тех высоких задач, которые проповедует «учитель» представителям молодого поколения и которые слегка иронически характеризуются рассказчиком: «...много музыки, испанские мотивы, мечты всечеловеческого обновления, идея вечной красоты, Сикстинская Мадонна, свет с прорезями тьмы...» (II, 7, 27).

Вместе с тем из ауры этого идейно-социально-эстетического смешения вырисовываются отдельные контуры. Так, преклонение перед красотой и искусством как неким высоким состоянием

человека, противопоставляемым им позитивизму и утилитаризму «детей», сочетается у Степана Трофимовича с мыслями о «вреде религии», о «бесполезности и комичности слова "отечество"», о бесплодности русской культуры: «...я и всех русских мужичков отдам в обмен за одну Рашель». Для Верховенского-отца, как и для капитана Лебядкина, заявлявшего, что Россия представляет собою «игру природы, а не ума», родная страна также «есть слишком великое недоразумение, чтобы нам одним его разрешить, без немцев и без труда» (II, 7, 36).

По замыслу Достоевского, непонимание России, ее исторических достижений и духовных ценностей, безусловное подражание западным традициям без анализа всех (не только положительных, но и отрицательных) вытекающих отсюда последствий создавали благоприятные условия как для заимствования «коротких» и туманных идей, так и для их последующего сниженного преображения. И «отцы», и «дети», несмотря на очевидное взаимонепонимание и разрыв между поколениями, ощущают общую зыбкую почву, не только отталкиваются, но и притягиваются друг к другу. «Ученики» снисходительно относились к «высшему либерализму» Степана Трофимовича, т.е. «русской либеральной болтовне» «без всякой цели», с жаром аплодировали «милому» и «умному» вздору. Со своей стороны «учитель» с подозрением внимал требованиям «новых людей» об уничтожении собственности, семьи, священства, но не мог не соблазниться их общим «прогрессивным» пафосом, благородной стойкостью их отдельных представителей. «Ясно было, — в очередной раз недоумевает Степан Трофимович, — что в этом сброде новых людей много мошенников, но несомненно было, что много и честных, весьма даже привлекательных лиц, несмотря на некоторые все-таки удивительные оттенки. Честные были гораздо непонятнее бесчестных и грубых; но неизвестно было, кто у кого в руках» (II, 7, 23).

Эта глубочайшая проблема внешнего конфликта и внутренней родственности «честности» и «мошенничества», прекраснодушного либерализма и человеконенавистнического деспотизма, формальной законности и нравственного беззакония, свободы и анархии, неосуществимой «мечты» и реального насилия была подмечена и Тютчевым, писавшим в связи с переворотом Наполеона III: «Он, конечно, мошенник, но подбитый утопистом, как и следует представителю революционного начала. И эта примесь дает ему такую огромную силу над современностью»[1].

Таинственное воздействие «примеси», заставляющее, с одной стороны, к прекрасным лозунгам свободы, равенства и братства

---

[1] Фёдор Иванович Тютчев// Лит. наследство. Т. 88. Кн. 1. М., 1988. С. 416.

добавлять словечко «или смерть», а с другой — незаметно обращающее революционность в пошлость, с поразительной чуткостью ощущалось Достоевским и отражено в «Бесах» также в карикатурной музыкальной картинке под названием «Франко-прусская война». Она начиналась грозными словами «Марсельезы» «Qu'un sang impur abreuve nos sillons!» («Пусть нечистая кровь оросит наши нивы»), к которым незаметно, издалека стали подбираться звуки мещанской песенки «Mein lieber Augustin» («Мой милый Августин» — *нем.*)». Упоенная своим величием «Марсельеза» поначалу не замечает их, однако песенка становится все наглее и как-то неожиданно совпадает с тактами гимна. Попытки сбросить навязчивую мелодию оканчиваются неудачей, «и "Марсельеза" как-то вдруг ужасно глупеет: она уже не скрывает, что раздражена и обижена; это вопли негодования, это слезы и клятвы с распростертыми к провидению руками: "Pas un pouce de notre terrain, pas une pierre de nos forteresses" ("Ни одной пяди нашей земли, ни одного камня наших крепостей!" — *фр.*). Но уже принуждена петь с "Mein lieber Augustin" в один такт. Ее звуки как-то глупейшим образом переходят в "Augustin", она склоняется, погасает. Изредка лишь, прорывом, послышится опять "qu'un sang impur...", но тотчас же преобидно перескочит в гаденький вальс. Она смиряется совершенно <...> Но тут уже свирепеет и "Augustin": слышатся сиплые звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальства, требования миллиардов, тонких сигар, шампанского и заложников; "Augustin" переходит в неистовый рев... Франко-прусская война оканчивается» (II, 7, 304).

Эта «особенная штучка на фортепьяно», сочиненная Лямшиным и демонстрирующая «растворение» революционного гимна в бульварном мотиве, еще с одной стороны показывает все ту же болезненную и мучащую сознание Степана Трофимовича Верховенского закономерность. «Великие идеи» попадают на улицу, оказываются или на толкучем рынке или игрушкой в руках негодяев именно в силу своей онтологической и нравственной неполноты, прекраснодушной отвлеченности от капитальных противоречий человеческой природы и истории. Бесхребетное и бесплодное марево «чего-то вообще прекрасного», «чего-то великодушного», неопределенных «высших оттенков» в конечном итоге начинает осознаваться Верховенским-отцом как нечестная правда или искренняя ложь, в атмосфере которой складывались судьбы всех его воспитанников (Ставрогин, Шатов, Даша, Лиза) и сквозь которую проглядывают корыстолюбивые слабости эгоистической натуры. «Я никогда не говорил для истины, а только для себя, — признается он в конце романа. — Главное в том, что я сам себе верю, когда лгу. Всего труднее в жизни и не лгать... и... и собственной лжи не верить...» (II, 7, 608).

В противном случае отсутствие твердого духовно-нравственного стержня и укорененного в бытии идеала восполняется душевной неустойчивостью, способной становиться проводником хаоса в окружающем мире. Так, в финале литературной «кадрили» Степан Трофимович «визжал без толку и без порядку, нарушая порядок и в зале».

Однако в конце романа ироническое освещение образа Верховенского-старшего дополняется драматическими интонациями, когда он выходит в «последнее странствование», осознает трагическую оторванность своего поколения от народа и его духовных ценностей, стремится проникнуть в сокровенную суть Евангелия. В самой возможности такого «странствования» писатель видит залог подлинного возрождения своего героя, доверяет ему авторское истолкование эпиграфа романа, вкладывает в его уста мысль апостольского послания о любви как могущественной силе и венце бытия.

Таким образом, Достоевский предполагает и такой выход из неопределенного великодушия «чистого и идеального» западничества «отцов», хотя в действительности «верховенство» оказалось на стороне тенденций «нечистого» нигилизма «детей». Кстати, сама фамилия героя несет в произведении определенную смысловую нагрузку. В записной тетради автор отмечает, что отец постоянно «пикируется с сыном верховенством».

Однако подобное развитие истории, сами дружественно-враждебные отношения «отцов» и «детей», разногласия и преемственность разных поколений производны для Достоевского от более скрытого и менее поддающегося формулированию метафизического состояния безверия и расхристанности, которое в его время все более овладевало сердцами и умами людей. В одном из писем он подчеркивал, что хотя нечаевская история и ее обобщенно-памфлетное изображение находятся на переднем плане романа, все это тем не менее «только аксессуар и обстановка» поступков действительно главного героя.

В представлении писателя-сердцеведа беснующийся нигилист, его «команда» и «болельщики» не только обретают питательную среду в недодуманных идеях и незаконченных теориях, но и находят себе поддержку и оправдание в глубинах драматического сознания так называемых «лишних», праздных, страдающих от отсутствия подлинного дела людей. Некое предельное, заостренное и полемическое выражение онегинско-печоринского типа личности, ее как бы персонифицированное резюме и являет собою образ Николая Ставрогина, по-настоящему «верховенствующего» в «Бесах» и признающегося в одной из черновых записей к роману, что всех виноватее и всех хуже баре, оторванные от почвы, которые прежде всех должны переродиться и снять с себя «главное проклятие».

Главным губительным следствием разрыва высшего слоя общества с «почвой» и «землей» Достоевский считал потерю живых связей с традициями и преданиями, сохраняющими атмосферу непосредственной христианской веры. Образ Ставрогина как бы сгущает и обнажает духовно-психологические и идейно-поведенческие результаты той ситуации современного мира, в которой, если воспользоваться известными словами Ницше, «Бог умер». Сам он так формулирует свою коренную проблему: «Чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в Бога, надо Бога». По словам Достоевского, Ставрогин предпринимает «страдальческие судорожные усилия, чтобы обновиться и вновь начать верить. Рядом с нигилистами это явление серьезное. Клянусь, что оно существует в действительности. Это человек, не верующий вере наших верующих и требующий веры полной совершенно иначе» (I, 29, кн. 1, 232).

Отсутствие непосредственно-экзистенциальной вовлеченности Ставрогина в сферу непреходящих жизнеутверждающих ценностей иссушает его сердце и делает неспособным к искренней вере. Вместе с тем он прекрасно понимает, что без «полной веры» и соответственно абсолютного осмысления человеческое существование приобретает комический оттенок и теряет подлинную разумность. Поэтому Ставрогин пытается добыть веру «иначе», своим умом, рассудочным путем. Однако в контексте всепоглощающего рационалистического знания, позитивистской науки, прагматического отношения к жизни «самодвижущийся нож разума» (И. Киреевский) уводит его от желанной цели, до самой основы рассекает душу и пожирает саму возможность органической и ненасильственной веры. Особое состояние главного героя подмечает в романе Кириллов, подчеркивая, что Ставрогин если верует, то не верует, что он верует, и наоборот: если не верует, то не верует, что он не верует.

В результате Ставрогин оказался словно распятым (сама его фамилия происходит от греческого слова «крест») между безмерной жаждой абсолюта и столь же безмерной невозможностью его достижения. Отсюда его «вековечная, священная тоска» и байроническая пресыщенность, предельная расколотость сердца и ума, как бы симметричное, равновеликое тяготение к добру и злу, безысходная борьба «подвига» и «ужасных страстей», что и предопределило «поэмные», трагедийные измерения произведения.

Нравственная раздвоенность, «ненасытимая жажда контраста», привычка к «противучувствиям» превращают искания одаренной и бесстрашно волевой личности в чреду вольных и невольных злодейств, в «насмешливую» и «угловую» жизнь. «Пробы» и «срывы» Ставрогина — и на этом автор ставит особый акцент — испытывают

опять-таки давление рассудочного «ножа», носят скорее экспериментальный, нежели естественный характер, ни аргументами «за», ни доказательствами «против» не убеждают его в существовании Бога, а потому не вовлекают сердце в органическую область совести, покаяния и любви. Напротив, подобные эксперименты окончательно выхолащивают человеческие чувства, опустошают душу, делают Ставрогина похожим на «восковую фигуру» с «омертвелой маской» вместо лица. Крайняя раздвоенность и предельное равнодушие («ни холоден, ни горяч») захватывают и идейные увлечения главного героя, который поровну «распределяет» парадоксально сочетающиеся в нем устремления и метания, с одинаковой убежденностью и почти одновременно проповедует взаимоисключающие учения — православие Шатову и атеизм Кириллову. И тот и другой видят в Ставрогине идейного «отца», сполна претерпевают в судьбе неизгладимое влияние расколотого сознания «учителя».

Однако не только теоретики-мономаны, «съедаемые» собственной идеей, признают «верховенство» Ставрогина. Пальму первенства отдает ему и «главный бес». Подобно тому как Смердяков в «Братьях Карамазовых» возводит совершенное им отцеубийство к положению Ивана Карамазова («если Бога нет, все позволено»), так Петр Верховенский осознавал себя «обезьяной» и «секретарем» богоборца Ставрогина, который успел принять участие и в сочинении устава революционной организации. «Вы предводитель, вы солнце, — уверяет его младший Верховенский, — а я ваш червяк <...> без вас я нуль <...> муха, идея в стклянке, Колумб без Америки» (II, 7, 393—394). Хлестаковствующий террорист не без оснований метит Ставрогина на роль несущего знамя «начальника», Ивана-царевича, Стеньки Разина в планируемых на будущее террористических действиях, находя в нем выдающуюся личность и «необыкновенную способность к преступлению». С солнцем сравнивают центрального персонажа «Бесов» не только идейные «дети» и «обезьянствующие» подражатели, но и капитан Лебядкин, его «Фальстаф», в судьбе которого тот сыграл свою роль. Демоническое обаяние Ставрогина испытывают и многие второстепенные лица, особенно женщины, чьи судьбы ломаются от его прикосновения.

Достоевский считал важным подчеркнуть главенство и «отцовство» в современном мире того состояния крайнего безверия, нравственной относительности и идейной бесхребетности, которое метафизически-обобщенно воплощает в романе Ставрогин и которое питает, поддерживает и распространяет малые и большие, внутренние и внешние войны, вносит дисгармонию и хаос в человеческие отношения.

Вместе с тем писатель был убежден, что сила черного солнца не беспредельна и зиждется в конечном счете на слабости. Юродивая Хромоножка, чья проницательность основывается на опыте многовековой народной мудрости, называет Ставрогина самозванцем, Гришкой Отрепьевым, купчишкой, сам же он видит в себе порою вместо демона — «гаденького, золотушного бесенка с насморком». Петр Верховенский иногда находит в нем «изломанного барчонка с волчьим аппетитом», а Лиза Тушина — ущербность «безрукого и безногого».

«Великость» и «загадочность», титанизм и поиски «горнего» осложняются у главного героя «прозаическими» элементами, а в драматическую ткань его образа вплетаются пародийные нити. «Изящный Ноздрев» — так обозначается один из его ликов в авторском дневнике. Тем не менее личностная выстраданность, философская значимость, историческая весомость обусловили «поэмную» доминанту этого образа. Писатель признавался, что взял его не только из окружающей действительности, но и из собственного сердца, поскольку его вера прошла через горнило жесточайших сомнений и отрицаний. В отличие от своего создателя Ставрогин, однако, оказался органически неспособным преодолеть трагическую раздвоенность и обрести хоть сколь-нибудь заполняющую пустоту души «полноту веры». В результате — безысходный финал, символический смысл которого достаточно емко выразил Вяч. Иванов: «Изменник перед Христом, он неверен и Сатане... Он изменяет революции, изменяет и России (символы: переход в чужеземное подданство и в особенности отречение от своей жены, Хромоножки). Всем и всему изменяет он и вешается, как Иуда, не добравшись до своей демонической берлоги в угрюмом горном ущелье»[1].

Глубинное смысловое значение внутреннего развития образа Ставрогина Достоевский как бы проиллюстрирует через несколько лет после завершения романа рассуждениями «логического самоубийцы» в «Дневнике писателя». Вывод, вытекавший из них, заключался в том, что без веры в бессмертие души и вечную жизнь бытие личности, нации, всего человечества становится неестественным, немыслимым, невыносимым: «только с верой в свое бессмертие человек постигает всю разумную цель свою на земле. Без убеждения же в своем бессмертии связи человека с землей порываются, становятся тоньше, гнилее, а потеря смысла жизни (ощущаемая хотя бы в виде самой бессознательной тоски) несомненно ведет за собою самоубийство» (I, 24, 49).

---

[1] *Иванов В.* Родное и Вселенское. М., 1994. С. 310.

Воплощенный в образе Ставрогина духовно-психологический и историко-метафизический вывод писателя как бы разбавлялся и смешивался с особенностями тех или иных жизненных проявлений, социальных сфер, характерологических типов и ложился в основу всеобщего беспорядка умов, царящего в его произведении.

Причудливое переплетение драматических, лирических, иронических, пародийных нитей, ткущих неповторимый облик главных героев романа, отражается и в его общей атмосфере непредсказуемого скрещения основных сюжетных узлов и побочных эпизодов, религиозно-философских диалогов и уголовных преступлений, любовных историй и политических скандалов. «Вихрь сошедшихся обстоятельств» несет с собою мутную стихию «всеобщего сбивчивого *цинизма»,* раздражения и озлобленности, слухов и интриг, убийств и самоубийств, шантажа и насилия, кощунства и беснования, разврата и распада. «Точно с корней соскочили, точно пол из-под ног у всех выскользнул», — отмечает рассказчик.

В водоворот нигилистического безумия попадают люди самых разных возрастов, профессий, социальных групп. Их общую характеристику дает Петр Верховенский, оглашающий заговорщикам свои расчеты: «Слушайте, я их всех сосчитал: учитель, смеющийся с детьми над их Богом и над колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. Школьники, убивающие мужика, чтоб испытать ощущение, наши. Присяжные, оправдывающие преступников сплошь, наши. Прокурор, трепещущий в суде, что он недостаточно либерален, наш, наш. Администраторы, литераторы, о, наших много, ужасно много, и сами того не знают!» (II, 7, 394).

Разряд «наших» готов пополниться и «дряннейшими людишками», которые, по наблюдению рассказчика, получают вдруг перевес в «смутное время колебания и перехода» неизвестно куда и громко критикуют «все священное». К таковым относятся «хохотуны, заезжие путешественники, поэты с направлением из столицы, поэты взамен направления и таланта в поддевках и смазных сапогах, майоры и полковники, смеющиеся над бессмысленностию своего звания и за лишний рубль готовые тотчас же снять свою шпагу и улизнуть в писаря на железную дорогу; генералы, перебежавшие в адвокаты; развитые посредники, развивающиеся купчики, бесчисленные семинаристы, женщины, изображающие собою женский вопрос...» (II, 7, 431—432).

Вместе с тем Достоевский показывает, что «пожар в умах» пленяет вслед за «дряннейшими людишками» не только всякую «сволочь» и «буфетных личностей». Он с глубоким сожалением обнаруживает,

что во времена потрясений и перемен, сомнений и отрицаний, скептицизма и шатости в основополагающих убеждениях и идеалах в чудовищные общественные злодеяния вовлекаются и простодушные, чистые сердцем люди. «Вот в том-то и ужас, что у нас можно сделать самый пакостный и мерзкий поступок, не будучи вовсе иногда мерзавцем! <...> В возможности считать себя, и иногда почти в самом деле быть, немерзавцем, делая явную и бесспорную мерзость, — вот в чем наша современная беда!» (II, 12, 155).

Писатель считал, что причины поступков современного человека с его раздвоившейся и нервозной природой бесконечно сложнее и разнообразнее, нежели их рационалистические и утилитарные объяснения. Даже в душе «самого смиренного и семейного титулярного советника», констатирует рассказчик в «Бесах», таятся разрушительные инстинкты, о которых можно судить по особенной веселости, испытываемой при виде огня на пожаре. «Вообще в каждом несчастии ближнего, — отмечает он в другом месте, — есть всегда нечто веселящее посторонний глаз — и даже кто бы вы ни были». Автор представляет в романе многоразличные типы придавленного до желчи благородного самолюбия, заносчивой гордости, полураспущенных юношей, «людей из бумажки», «лакеев мысли», возвышенных циников, безропотных исполнителей, бессильных путаников, «дряхлых проповедников мертвечины и тухлятины» — типы, в основе поведения которых нет бытийного фундамента и высшей руководящей идеи, а господствуют изменяющиеся обстоятельства и иррациональные случайности. Так, в натуре Лизы Тушиной, по словам хроникера, было много прекрасных стремлений и самых справедливых начинаний, но все в ней «как бы вечно искало своего уровня и не находило его, все было в хаосе, в волнении, в беспокойстве». А «маленький фанатик» Эркель был «такой “дурачок”, у которого только главного толку не было в голове, царя в голове, но маленького подчиненного толку у него было довольно, даже до хитрости» (II, 7, 536).

Отсутствие коренного духовно-нравственного стержня и подлинно великого начала жизни обусловливает, по логике автора, формирование неполного, незаконченного, «недосиженного» человека, способного на неоднозначные действия. Отсюда особая недосказанность в изображении тех или иных персонажей, в мотивации их душевных движений. Например, Кириллов характеризуется как «отрывистый», а Шатов (сама его фамилия говорит о духовной неустойчивости) — как «шершавый» человек. У Липутина же слабость, нетерпеливость, вредность, завистливость могут поочередно или все вместе определять его поведение.

Поэтому в романе так много «срывающихся», «визжащих», нарочито противоречащих людей. Тот же Шатов, сорвавшийся из ниги-

лизма в другую крайность, без особого успеха пытается уверовать в Бога. Кириллов, «корчащийся» под идеей человекобога, заканчивает жизнь самоубийством. Липутин же, «большой либерал и в городе слывший атеистом», всю семью держал «в страхе Божием и взаперти». В племени «корчащихся» от отсутствия вечных святынь и непоколебимых ценностей оказываются развитые дворяне и провинциальные обыватели, прогрессисты и консерваторы, правительственные администраторы и военные чины. Перед такой общностью социальные и идейные разграничения отступают на задний план и не мешают немыслимым, казалось бы, сочетаниям и альянсам. Так, губернаторша Лембке входила в число «тех именно консерваторов, которые не прочь связаться с нигилистами, чтоб произвести бурду».

Однако во всей этой «бурде» хаотического крушения «потерявших нитку» людей есть для автора своя закономерность, отразившаяся в поведении «кусающегося» подпоручика, который выбросил из квартиры иконы, разложил «в виде трех налоев» сочинения Фохта, Бюхнера и Молешотта и зажигал перед каждым из них церковные свечи. По всему произведению разлита атмосфера снижения духовного и возвышения материального, подмены веры в Бога верой в позитивные законы науки. «Необходимо лишь необходимое — вот девиз земного шара отселе», — провозглашает Петр Верховенский. В ответ на бессвязные мысли Шатова о рождении нового человека в мир как о таинстве жизни Виргинская возражает: «...просто дальнейшее развитие организма, и ничего тут нет, никакой тайны...»

Разоблачением таинственного значения и высшего смысла жизни в романе заняты многие «бесы» и «бесенята». Так, Лямшин запускает мышь в оклад иконы и с помощью семинариста подсовывает продавщице Евангелия соблазнительные фотографии, студенты считают, что «предрассудок о Боге произошел от грома и молнии», а капитан Лебядкин распространяет прокламации с воззванием запирать церкви и «уничтожать Бога». Призывы «расстрелять Бога» и «предать навеки мщению церкви, браки и семейство» находят свой отклик в военной среде. Посетив пехотный полк, Петр Верховенский с удовлетворением отмечает: «Об атеизме говорили и, уж разумеется, Бога раскассировали. Рады, визжат. Кстати, Шатов уверяет, что если в России бунт начинать, то чтобы непременно начать с атеизма. Может, и правда...» (II, 7, 215).

«Новые идеи» же, призванные заменить «расстрелянного» Бога и связанные с ним духовные ценности, покоятся на принципах пользы, естествознания, борьбы за существование, «равенства, зависти и... пищеварения». К «положительным наукам» апеллируют в про-

изведении почти все нигилисты, находя в них аргументацию для своих бесчинств, в том числе и для убийства Шатова.

Для Достоевского не было никакого парадокса в том, что в отсутствие твердых нравственных оснований «польза», «наука», «прогресс» чреваты «распадом», «безумием», «апокалипсисом», запечатленным в сне Раскольникова и разлитым в художественной атмосфере «Бесов». Он был глубоко убежден, что, «раз отвергнув Христа, ум человеческий может дойти до удивительных результатов» и что, «начав возводить свою "вавилонскую башню" без всякой религии, человек кончит антропофагией».

Данная истина была для Достоевского абсолютно бесспорной, как и та мысль, что без совершенных личностей не может быть и совершенного общества, что для братства необходимы братья и что с «недоделанными» людьми не осуществятся никакие «великодушные идеи». На сто верст кругом, удручается рассказчик в романе, не было никого похожего хотя бы с виду на будущего члена «всемирно-общечеловеческой социальной республики и гармонии». А Верховенский-отец в очередном недоумении спрашивает сына: «Да неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь?» (II, 7, 204).

Вопрос Степана Трофимовича автор рассматривал как основную проблему, от решения которой зависит будущее России и всего человечества и которая по-своему ставится в эпилоге. Серия больших и малых катастроф в последней части произведения завершается холодно-рассудочным самоубийством Ставрогина, как бы свертывающим художественную перспективу романа в безнадежный апокалиптический круг. Однако образ «большой дороги», на которую выходит старший Верховенский, покидая обезумевший провинциальный город и плененный «бесами» мир, словно обещает исцеление от тяжкой болезни грядущим поколениям, если они вернутся из «отцовских» тупиков воинствующего атеизма, самодовольных теорий, мечтательных утопий, недодуманных подражаний, насильственных перемен на главный «дедовский» путь единения на основе высших духовно-нравственных ценностей. «Весь закон бытия человеческого, — утверждает перед самой смертью Степан Трофимович, отставивший в сторону "либеральную болтовню", — лишь в том, чтобы человек всегда мог преклониться пред безмерно великим (т. е. Богом. — *Б. Т.*). Если лишить людей безмерно великого, то не станут они жить и умрут в отчаянии. Безмерное и бесконечное так же необходимо человеку, как и та малая планета, на которой он обитает» (II, 7, 619— 620).

Достоевский полагал, что без подлинной (а не придуманной) «великой нравственной мысли» невозможны нормальное развитие,

гармоничный ум и жизнеспособность личности, общества, государства, поскольку именно в ней человек постигает «всю разумную цель свою на земле», осознает в себе «лик человеческий» и обретает нерушимый смысл той или иной деятельности. Один из второстепенных персонажей, играющих огромную роль в поэтике «Бесов» и преломляющих их стержневую проблематику, замечает: «Если Бога нет, то какой же я после этого капитан». По убеждению писателя, только полное и непосредственное воцарение в душе абсолютного идеала стирает в ней низменные «идеалы» и идолы, отклоняет натуру от эгоистического своеволия и рождает в ней подлинную любовь к ближнему. В его логике величайшая любовь, являющаяся главной движущей силой идеала и как бы венчающим синонимом совершенного развития в личности Христа, есть одновременно и величайшее самостеснение, жертва, путь к настоящему просвещению.

По мнению Достоевского, смысл истинного просвещения выражен в самом корне этого понятия, есть «свет духовный, озаряющий душу, просвещающий сердце, направляющий ум, подсказывающий ему дорогу жизни». «Идеал», «великое», «высшее» — эти слова и понятия наиболее близки миросозерцанию писателя. Только они, не раз подчеркивал он, определяют человеческое в человеке и по-настоящему объединяют людей. Потому-то писателя так тревожило время, полное, по его словам, самых невыясненных идеалов и самых неразрешимых желаний. Еще более его беспокоило пренебрежительное отношение некоторой части современников к этим понятиям как к «вздору» и «стишкам». «Об идеалах бредят одни фантазеры, — представлял он мнение подобных людей, — а с грязнотцой-то и лучше» (I, 25, 180).

Но именно в потере вековечных идеалов, великих мыслей, в отсутствии высшего сознания, высшего развития, высшего смысла, высших целей жизни, в исчезновении «высших типов» вокруг Достоевский видел корни и главную причину духовных болезней своего века. «Почему же мы дрянь?» — спрашивал он и отвечал: «Великого нет ничего». И не образованием, не внешней культурностью и светским лоском, не научно-техническими достижениями, а лишь «возбуждением высших интересов» можно перестроить глубинную структуру эгоистического мышления. «Да тем-то и сильна великая нравственная мысль, тем-то и единит она людей в крепчайший союз, что измеряется она не немедленной пользой, а стремит их будущее к целям вековечным, к радости абсолютной» (I, 26, 164).

В представлении писателя выбор пути всего человечества связан с духовным благоустроением, увеличением света и любви в душе отдельной личности. Ведь линия, разделяющая добро и зло, прохо-

дит, по его словам, «не за морем где-нибудь», «не в вещах», «не вне тебя», а через все человеческие сердца, через каждое сердце. Творческий опыт «Бесов» учит везде и во всем искать нравственный центр, шкалу ценностей, которые руководят помыслами и действиями людей, определять, на какие, темные или светлые, стороны человеческой души опираются разные явления жизни. Говоря о своем произведении и драматических исканиях современной молодежи, Достоевский подчеркивал: «Жертвовать собою и всем для правды — вот национальная черта поколения. Благослови его Бог и пошли ему понимание правды. Ибо весь вопрос в том и состоит, что считать за правду. Для того и написан роман» (II, 7, 772).

«Подросток» (1875). В своем новом романе Достоевский показывает разложение родовых, семейных и общественных связей в капитализирующейся России, дает свою версию взаимоотношений «отцов» и «детей» и как бы подспудно полемизирует с Л.Н. Толстым, противопоставляя традиционным семействам Иртеньевых, Ростовых, Волконских «случайное семейство» Версилова. «Я уже давно, — отмечал он, — поставил себе идеалом написать роман о русских теперешних детях, ну и, конечно, о теперешних их отцах, в теперешнем их взаимном соотношении <...> Пока я написал лишь "Подростка" — эту первую пробу моей мысли. Но тут дитя уже вышло из детства и появилось лишь неготовым человеком, робко и дерзко желающим поскорее ступить свой первый шаг в жизни. Я взял душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата, раннею ненавистью за ничтожность и "случайность" свою и тою широкостью, с которою еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли, уже лелеет в сердце своем, любуется им еще в стыдливых, но уже дерзких и бурных мечтах своих...» (I, 22, 7—8).

Неготовость или, как часто выражался писатель, недоделанность целомудренной в своей основе, но уже испорченной общей жизненной атмосферой души Подростка, ищущего справедливости на неправедных путях, и становится предметом художественного анализа писателя. В образе Аркадия Долгорукого, как и в образе Родиона Раскольникова, рельефно воплощена пульсация «темной основы нашей природы», в границах которой направленность воли, особенности характера и своеобразие навязчивой «идеи» соотносятся друг с другом в неразрывном целостном единстве. В подготовительных материалах к произведению автор подчеркивал: «ОЧЕНЬ ВАЖНОЕ. Подросток во весь роман не покидает своей идеи о Ротшильде окончательно. Эта idea fixa есть его *выход изо всего,* из всех вопросов и затруднений. Она основана на чувстве гордости, формирующейся в идее уедине-

ния <...> Во всем романе вести так, чтобы придать этой идее значение в *романе главнейшее*» (I, 16, 105—106). Затруднения, униженность и оскорбленность юноши обострили в нем гордость, которая сызмальства впиталась в его переживания: «С самых первых мечтаний моих, то есть чуть ли не с самого детства, я иначе не мог вообразить себя как на первом месте, всегда и во всех оборотах жизни» (II, 8, 222).

Когда же воображаемое не совпадает с действительностью, уязвленное самолюбие заставляет Подростка отъединяться от тех, кто как-либо превосходит его. Вообще он не любит людей, общение с которыми становится для него тяжелым занятием чуть ли не с двенадцатилетнего возраста и от которых он все больше замыкается, как черепаха, «в свою скорлупу», уходит в свой угол, погружается в свою идею. «Мне нельзя жить с людьми», признается он, «вся цель моей жизни — уединение». Но, живя в «скорлупе», «углу», «идее», Аркадий Долгорукий, как и Раскольников, не может полностью отъединиться от людей, поскольку он связан с ними своей эгоистической гордостью, стремлением к первенству и господству над ними.

В условиях новых общественных отношений наиболее подходящим средством для одновременного уединения и возвышения служило богатство. «Богатство, — отмечал Достоевский в записной книжке, — усиление личности, механическое и духовное удовлетворение, стало быть, отъединение личности от целого»[1]. Потому именно богатые люди, особенно процветавшие в Америке, пленили воображение Подростка, когда он по ночам мечтал об уединенном могуществе. «К себе, к себе! — восклицает он в разговоре с Крафтом. — Все порвать и уйти к себе! <...> В Америку! К себе, к одному себе! Вот в чем вся “моя идея”... » (II, 8, 205).

Свойственное «темной основе нашей природы» и выражающееся в разных формах эгоцентрического сознания «к себе» ассоциируется в уме Подростка с фигурой Ротшильда, ибо, став подобным ему, думает он, «я уже тем самым разом выхожу из общества». Он считал, что такой выход из общества может позволить ему взять верховную власть над ним: «...я жаждал могущества всю мою жизнь...» Пример ничем не ограниченного своеволия, тайного ощущения силы, способной с высоты денежного могущества править миром, Аркадий Долгорукий находит в образе пушкинского «скупого рыцаря». Этот образ отражает и важную для Достоевского предельную закономерность в сфере эгоистической гордости: чем выше Я, тем ниже все остальное, которое необходимо духовно оскопить или физически уничтожить (поскольку без соответствую-

---

[1] Ф.М. Достоевский об искусстве. С. 460.

щего приниженного фона подобное самовозвышение не удостоверяет себя и не замечается окружающими) и тем самым потерять и в себе собственно человеческие черты. «Скупой рыцарь» и сравнивает себя с демоном, которому «все послушно», он же — ничему. Тайное мечтание непослушного демона находит высшее наслаждение в том, что он может принизить и поработить как раз противоположное его духу — добродетель, вольный гений, музы и т.п. Сердечные грезы настраивают Подростка на такое же наслаждение: «Мне нравилось ужасно представлять себе существо, именно бесталанное и серединное, стоящее перед миром и говорящее ему с улыбкой: вы Галилеи и Коперники, Карлы Великие и Наполеоны, вы Пушкины и Шекспиры, вы фельдмаршалы и гофмаршалы, а вот я — бездарность и незаконность, и все-таки выше вас, потому что вы сами этому подчинились» (II, 8, 225).

Следует заметить, что ротшильдовская идея на первый взгляд неожиданно, но, по сути, закономерно перекликается с шигалевской идеей в «Бесах», в реализации которой предполагалось всякого гения потушить еще в младенчестве, привести всех к «одному знаменателю» и полному «равенству» и которую Петр Верховенский оценивает следующим образом: «Шигалев гениальный человек! У него хорошо в тетради <...> Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалываются глаза, Шекспир побивается каменьями — вот шигалевщина!..» (II, 7, 391—392). Примечательно, что в обоих случаях, несмотря на разницу в «капиталистической» и «социалистической» логике, наблюдается своеобразная «игра на понижение», проистекающая из «темной основы нашей природы», завистливое устремление того, кто был «ничем», стать «всем». «В том-то и "идея" моя, в том-то и сила ее, что деньги — это единственный путь, который приводит на *первое место* даже ничтожество» (II, 8, 222), — так характеризует Аркадий Долгорукий еще одну сторону своего выбора.

Если для достижения могущества, насыщения гордости и удовлетворения эгоистического сознания через наполеоновскую идею требовался хотя и безнравственный, но все-таки талант, необходимы были определенные достоинства и доблести, то ротшильдовская идея обеспечивала статус необыкновенного человека, говоря словами героя «Преступления и наказания», самой обыкновенной «вши», которая с миллионом в кармане может, по замечанию Достоевского, делать все что угодно. Писатель особо выделил в подготовительных материалах к роману привлекательность для молодого человека этого свойства его «идеи»: «Его, главное, утешает в его системе наживы — бесталанность ее. Именно то, что не нужно гения, ума, образования, а в результате все-таки — первый чело-

век, царь всем и каждому и может *отомстить* всем обидчикам» (I, 16, 46).

В «Подростке» встречается своеобразное рассуждение владельца ссудной кассы Стебелькова о перемене ролей в обновляющемся обществе: «Я второй человек. Есть первый человек и есть второй человек. Первый человек сделает, а второй человек возьмет. Значит, второй человек выходит первый человек, а первый человек — второй человек <...> Была во Франции революция, и всех казнили. Пришел Наполеон и все взял. Революция — это первый человек, а Наполеон — второй человек. А вышло, что Наполеон стал первый человек, а революция стала второй человек. Так или не так?» (II, 8, 355). Продолжая аналогию Стебелькова, можно сказать, что развитие истории делало наполеонов вторыми, а ротшильдов — первыми людьми.

В черновиках Достоевский характеризует «идею Ротшильда» как новое явление и «неожиданное следствие нигилизма» в обществе без «оснований» и «преданий», теряющем религиозные убеждения и нравственные устои. При воцарявшемся «беспорядке» (этим словом первоначально обозначалось название романа) «игра на понижение» становилась естественным соблазном для «вторых», стремившихся стать «первыми» с помощью извращающей силы денег (ср. выстраданное мнение Гани Иволгина в «Идиоте»: «Деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают»). Общее поветрие захватывает и Подростка, противоречиво и парадоксально сочетаясь в его юношеской душе с жаждой высшего порядка и духовного благообразия. Автор подчеркивает, что он «ищет *руководящую нить поведения, добра и зла,* чего нет в нашем обществе, этого жаждет он, ищет чутьем, и в этом цель романа» (II, 8, 720). В этих поисках Аркадий сталкивается с самыми разными проявлениями «беспорядка» в семейных и социальных отношениях, попадает в водоворот неожиданных и катастрофических происшествий и переносит тяжелые нравственные испытания, в результате которых его «идея» теряет над ним свою притягательную власть, но «руководящая нить» так и не обретается, хоть на путь познания добра и зла он уже вступил. Горький опыт мятежных страстей, «стыда и позора», вовлеченность в личную драму отца заставляют молодого человека задумываться над тайной обнаруженного раздвоения, когда все делается во имя любви, великодушия, чести, а заканчивается безобразием, нахальством и бесчестьем.

Достоевский и в «Подростке» раскрывает одну из своих главных мыслей, что ростки зла, будучи незаметными, неосмысленными и неуничтоженными, способны к подспудному органическому росту и своеобразному смешению в человеческих душах с добрыми побуждениями, что приводит к бесхребетной раздвоенности поведения.

Характеризируя собственное поведение, Келлер в «Идиоте» заявляет: «...и слова, и дела, и ложь, и правда – все у меня вместе и совершенно искренне». Сочетаются совершенно искренне несовместимые по духу слова и дела у Раскольникова, Ивана Карамазова, Степана Трофимовича Верховенского и у многих других персонажей писателя, в том числе и у Аркадия Долгорукого. Обнаруживая в себе «душу паука» и одновременную устремленность к высшей красоте, последний так и останавливается перед загадкой человеческой способности «лелеять высочайший идеал .рядом с величайшей подлостью»: «жажда благообразия была в высшей мере и уж, конечно, так, но каким образом она могла сочетаться с другими, уж Бог знает какими жаждами — это для меня тайна» (II, 8, 475).

Совсем другой комплекс идей связан с образом отца Подростка, Версилова, который тем не менее также демонстрирует на свой лад онтологическую расколотость внерелигиозного гуманистического сознания, подчеркнутую в эпилоге романа: «это дворянин древнейшего рода и в то же время парижский коммунар. Он истинный поэт и любит Россию, но зато отрицает ее вполне. Он без всякой религии, но готов почти умереть за что-то неопределенное, чего и назвать не умеет, но во что страстно верует, по примеру множества русских европейских цивилизаторов петербургского периода русской истории» (II, 8, 691).

Версилов пытается оформить «что-то неопределенное» в идеи абстрактной любви ко всему человечеству, высших достижений культуры, «живой жизни», «золотого века». Однако все эти идеи оказываются «нечистыми», т.е. несовершенными и недостаточными для преодоления «темной основы нашей природы», гордости, эгоизма, любостяжания... Достоевский так характеризует представителя на его глазах уходящего и изменяющегося дворянского сословия: «У него высокий идеал красоты; вериги для его достижения легко достаются, ибо идеал — смирение, а все смирение основано на гордости <...> Самые позорные и ужасные воспоминания для него — *ничто* и не тяготят раскаянием, потому что есть "своя идея", т.е. идеал. Идеал нечистый. Самообожание. Люди для него мыши» (I, 16, 236).

Подобно Ставрогину в «Идиоте», отец Подростка безвозвратно потерял непосредственную связь с «почвой», питающей «чистый идеал» и взращивающей экзистенциальную вовлеченность в атмосферу христианской веры. Рационалистическая гордыня мешает ему переступить «предпоследнюю верхнюю ступень до совершеннейшей веры», и все попытки преодолеть ее приводят его к однозначному выводу: «Друзья мои, я очень люблю Бога, но я к этому не способен». Как и Ставрогин, Версилов отдает себе ясный отчет в том, что без

любви к Богу и ближнему, без веры в бессмертие души всякая «великая мысль», любовь к дальнему и всему человечеству обесцениваются и обессмысливаются, оказываются непростительной иллюзией, а в реальной действительности и каждодневном поведении не препятствуют проявлениям «закона Я», «темной основы нашей природы», чему ярким примером является он сам. Теоретическое добро и нравственные императивы подрываются в его сознании убежденностью, что человек органически не способен любить ближнего своего: «Тут какая-то ошибка в словах с самого начала, и "любовь к человечеству" надо понимать лишь к тому человечеству, которое ты же сам и создал в душе своей (другими словами, себя самого создал и к себе самому любовь) и которого, поэтому, никогда и не будет на самом деле» (II, 8, 347). В сниженно-материалистическом воззрении на людей как на «вшей», «мышей», «тварей дрожащих» он сближается с Раскольниковым и убеждает сына: «Люди по природе своей низки и любят любить из страху; не поддавайся на такую любовь и не переставай презирать. Где-то в Коране Аллах повелевает пророку взирать на "строптивых", как на мышей, делать им добро и проходить мимо немножко гордо, но верно» (II, 8,346).

Противоречие между «великой мыслью» и непосредственным жизнечувствием лежит в основе крайней раздвоенности внутреннего мира Версилова, способного «чувствовать преудобнейшим образом два противоположных чувства в одно и то же время». Отсюда его двойная любовь (к матери Подростка и к Екатерине Николаевне Ахмаковой) и двойная жизнь, которая превращается в иждивенчество и игру, едва не заканчивается убийством и самоубийством и как бы символически обобщается состоянием одержимости и раскалыванием иконы надвое.

В образе Версилова автор показывает, как старшее поколение со всеми выработанными формами дворянской культуры, но в отрыве от национальной «почвы» и христианского идеала не может оставаться на должной духовной высоте и «удержать красоты за собою». Более того, «теперь уже не сор прирастает к высшему слою людей, а напротив, от красивого типа отрываются, с веселою торопливостью, куски и комки и сбиваются в одну кучу с беспорядствующими и завидующими. И далеко не единичный случай, что самые отцы и родоначальники бывших культурных семейств смеются уже над тем, во что, может быть, хотели бы верить их дети. Мало того, с увлечением не скрывают от детей свою личную радость о внезапном праве на бесчестье, которое они вдруг из чего-то вывели целою массой... И поверим, что истинных либералов, истинных великодушных друзей человечества у нас вовсе не так много, как это нам вдруг показалось» (I, 25, 189).

По мысли Достоевского, лишенная прочного религиозно-нравственного фундамента культура «отцов» при определенном стечении обстоятельств «срывается с корней», перерождается и вырождается и тем самым прокладывает русло для нигилизма «детей» в его разных вариантах, в том числе и в «идее Ротшильда». В качестве корректива к атеистической «великой мысли» и «европейскому цивилизаторству» Версилова автор романа выводит образ странника Макара Ивановича Долгорукого, который внутренне возвышается над «беспорядком» современного общества и конкретно воплощает духовное «благообразие», утраченное дворянским сословием и взыскуемое Подростком. Сам Версилов открывает в качестве особой черты его характера «ту почтительность, которая необходима для высшего равенства, мало того, без которой, по-моему, не достигнешь и первенства. Тут именно, через отсутствие малейшей заносчивости, достигается высшая порядочность и является человек, уважающий себя несомненно и именно в своем положении, каково бы оно там ни было и какова бы ни досталась ему судьба. Эта способность уважать себя именно в своем положении чрезвычайно редка на свете, по крайней мере, столь же редка, как и истинное собственное достоинство» (II, 8, 265).

В логике Достоевского основой подобного самоуважения и достоинства, проявляющегося в облике, характере, жестах, поступках этого персонажа, воплощающего в себе еще один идейный комплекс романа, является «стояние пред Богом». Макар Иванович обладает полнотой сердечной убежденности в том, что «жить без Бога — одна лишь мука», бесплодная для преображения и утоления высших запросов души деятельность. «Ибо читают и толкуют весь свой век, насытившись сладости книжной, а сами все в недоумении пребывают и ничего разрешить не могут. Иной весь раскидался, а самого себя перестал замечать. Иной паче камене ожесточен, а в сердце его бродят мечты <...> Иной из книг выбрал одни лишь цветочки, да и то по своему мнению; сам же суетлив и в нем предрешения нет <...> Иной все науки прошел — и все тоска. И мыслю так, что чем больше ума прибывает, тем больше и скуки. Да и то взять: учат с тех пор, как мир стоит, а чему же они научили доброму, чтобы мир был самое прекрасное и веселое и всякой радости преисполненное жилище? И еще скажу: благообразия не имеют, даже не хотят сего; все погибли, и только каждый хвалит свою погибель, а обратиться к единой истине не помыслит» (II, 8, 503).

Идолопоклонникам науки, прогресса, «золотой кучи» или утопических мечтаний Макар Иванович противопоставляет «единую истину», которая одна способна просветить «темную основу нашей

природы» и в свободном приятии Божественной основы и тайны мира избавить человека от онтологической бессмыслицы и экзистенциальной тоски. Руководимый этой истиной «странник» преодолел неизбежную для эмансипированного сознания мучительную раздвоенность, справился с мощными эгоистическими силами «натуры», обрел подлинное смирение, спокойствие духа и «веселие сердца», выработал мудрость «главного ума», которая при отсутствии внешних знаний позволяет верно оценивать происходящее, не терять чувства меры в суждениях о людях и событиях, оказывать благотворное нравственное влияние на окружающих.

«Твердое в жизни» — так называет эту мудрость Подросток, которая становится для него столь же притягательной, как «великая мысль» Версилова, и так же способствует ослаблению «идеи Ротшильда». В эмоциональном порыве Аркадий признается Макару Ивановичу: «Я вам рад. Я, может быть, вас давно ожидал. Я их никого не люблю: у них нет благообразия... Я за ними не пойду, я не знаю, куда я пойду, я с вами пойду...» (II, 8, 489). Однако автор оставляет открытым вопрос о том, куда в конечном итоге «пойдет» выходец из «случайного семейства», расставаясь с ним как бы на перепутье, на развилке трех дорог. Проблемы, поставленные в «Подростке», найдут свое углубленное религиозно-философское осмысление и в последнем романе писателя.

«Братья Карамазовы» (1879—1880). «Братья Карамазовы» увенчивают знаменитое «пятикнижие» Достоевского, собирая воедино фундаментальные проблемы предшествующих четырех романов. Преступление и наказание при господстве полуагрессивного атеизма, бескрылого материализма, утилитарной морали и антропологической самонадеянности; иссыхание в подобных условиях почвы для произрастания «положительно прекрасной» личности, все более представляющейся рассудочному сознанию «юродивой» и «идиотской»; закономерное «бесовское» искажение прекраснодушного либерализма и социалистической утопии; противоречивые взаимоотношения «отцов» и «детей», ускоренное распространение «случайных семейств» и беспутное воспитание юного поколения в «век пороков и железных дорог» и торжества «ротшильдовской идеи» — все эти глобальные вопросы по-своему освещены и в последнем произведении писателя.

В «Братьях Карамазовых», как и в произведениях Достоевского 70-х годов, нашли частичное отражение отдельные темы и мотивы двух его основополагающих замыслов. В цикле романов под названием «Атеизм» и «Житие великого грешника» писатель намеревался изобразить «падение» и «восстановление» человеческой души, раскрыть ее сокровенные чаяния и движения в непосредственной

связи с новейшими веяниями отечественной и мировой истории, с одной стороны, и в свете коренных жизненных закономерностей, главных религиозных и культурных традиций, неизбывной борьбы добра и зла, веры и безверия в сердцах людей — с другой.

Свойственная писателю глубинная аналитическая методология отличает и его завершающий роман. В основу фабулы положены история молодого офицера Дмитрия Ильинского, с которым автор познакомился еще в омском остроге и который был несправедливо осужден на двадцатилетнюю каторгу за мнимое отцеубийство и чужое преступление. Вместе с тем идейно-художественный план «Братьев Карамазовых» требовал такого изображения единичной судьбы, чтобы в ней преломились характерные явления, принципиальные оттенки «живой жизни», ее главные и подспудные причинно-следственные связи, господствующая атмосфера. Отсюда особая многосоставность романа, где на первый взгляд обыкновенное уголовное происшествие и любовное соперничество в канве детективного сюжета вписываются в более общую картину духовно-мировоззренческих и социально-психологических связей современного общества, которые, в свою очередь, соотносятся с вечными законами бытия и глубокими философско-историческими обобщениями. Отсюда и его неповторимый идейно-стилистический ритм, разрежающий бурное описание смятенных сцен «надрывов» и «катастроф» периодами умудренного осмысления универсального положения человека на земле. В результате художественное произведение становится повествованием не только о перипетиях семейства Карамазовых, но и о судьбах страны («...совокупите все эти 4 характера, — подчеркивал автор, — и вы получите, хоть уменьшенное в 1000-ю долю, изображение нашей современной действительности, нашей современной интеллигентной России») и даже всего человечества, которые всецело зависят от высоты или низости, от качественного содержания душевной жизни составляющих их единиц.

Достоевский полагал, что от ясно осознаваемого или смутно ощущаемого ответа на основной вопрос о собственной природе («Божественной» или «животной»), с разной степенью отчетливости и вменяемости живущий в глубине души каждого человека, зависит общее направление и конкретный рисунок жизни людей. «Многое на земле от нас сокрыто, — замечает старец Зосима, выражая мысли автора, — но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных <...> Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло все, что могло взойти, но взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего та-

инственным мирам иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и взращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее» (I, 14, 290—291).

Таким образом, писатель констатирует фундаментальный парадокс, согласно которому удаление от «неба» и «миров иных» приводит к ослаблению связей с землей, к исчезновению по-настоящему разумной цели существования на ней, к невозможности истинного, преображающего и облагораживающего душу творчества. Тогда и происходят всевозможные подмены и мистификации, когда политический, идеологический или экономический человек погребает под собою человека духовного в сетях завистливой конкуренции и тайной вражды. Так, «новый человек» Ракитин, либерал и прогрессист, настойчиво советует Дмитрию Карамазову ради блага людей хлопотать не о всяких там философиях и возвышенных материях, не о Боге и душе, а о правах человека и понижении цен на говядину, не понимая, что без «неба» и оживления, оздоровления высших духовных свойств личности, без осуществления его глубинных метафизических запросов права человека рано или поздно (дело лишь в сроках) превращаются в бесправие, а «говядина» может и вовсе исчезнуть.

Ни Дмитрий Карамазов, ни его братья не могут последовать совету Ракитина, ибо в их сердцах и умах живет настоятельная потребность полного осмысления собственной человечности и осознания своего пребывания в мире. Все они заняты разрешением коренных вопросов о первопричинах и конечных целях бытия, отношение к которым составляет основу разных вариантов идейного выбора и жизненного поведения и которые автор романа как бы нарочито переводит из зачастую невыговариваемой иррациональной сферы в область активного и напряженного диалога. «Како веруеши али вовсе не веруеши» — вот главное, что интересует Алексея Карамазова в брате Иване. Когда они ближе знакомятся в трактире «Столичный город», Иван Карамазов рассуждает об отличительной черте «русских мальчиков», которые, сойдясь на минутку в подобном заведении, начинают толковать не иначе как о вековечных проблемах: «Есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца» (I, 14, 213). Сам Иван и является глубокомысленным «мальчиком», которому не нужны миллионы, а надобно разрешишь мысль об источниках добродетели и порока и который страдает от «рациональной тоски», от невозможности «оправдать Бога» при наличии царящего в мире зла.

В отличие от Ивана «мальчик» Алеша проникается убеждением в существовании Бога и бессмертии души и решает для себя:

«“Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю”. Точно так же если бы он порешил, что бессмертия и Бога нет, то сейчас бы пошел в атеисты и социалисты (ибо социализм есть не только рабочий вопрос, или так называемого четвертого сословия, но по преимуществу есть атеистический вопрос, вопрос современного воплощения атеизма, вопрос Вавилонской башни, строящейся именно без Бога, не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю)» (I, 14, 25).

Главные, основные, коренные мысли овладевают и сознанием Дмитрия Карамазова, который, ощущая невидимое участие в жизни людей мистических сил и говоря о красоте, в отличие от князя Мышкина, как об одной из мучительных загадок бытия, подчеркивает: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей». Когда Митя видит во сне холодную и слякотную ноябрьскую степь, черные погорелые избы, худых баб с испитыми лицами, плачущее дитё, он задает, казалось бы, риторический «социальный вопрос»: «почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?» (I, 14, 456). Однако из самой постановки и интонации подобного вопрошания, перекликающегося с общей романной атмосферой, становится ясно, что речь идет не о поверхностных причинах социального плана, не о бедности и богатстве, имущественном или природном неравенстве, сословном расслоении, а о поиске постоянных первооснов зла, питающих его проявления во всяких исторических условиях и в любом обществе. Среди вопросов, затрагивающих начала и концы человеческого бытия, Дмитрия особенно терзает самый главный: «А меня Бог мучит. Одно только это и мучит. А что как его нет? Что, если прав Ракитин, что это идея искусственная в человечестве? Тогда, если его нет, то человек шеф земли, мироздания. Великолепно! Только как он будет добродетелен без Бога-то? Вопрос! Я все про это. Ибо кого же он будет тогда любить, человек-то? Кому благодарен-то будет, кому гимн-то воспоет? Ракитин смеется. Ракитин говорит, что можно любить человечество и без Бога» (I, 15, 32).

Проблема существования Бога и посмертной судьбы человека, от очевидного или подспудного решения которой зависят оценка и восприятие фактической реальности, по-своему занимает и отца братьев Карамазовых, иронически интересующегося, есть ли в аду потолок и крючья для грешников. Она не безразлична и для второстепенных персонажей, например для Коли Красоткина, чей искренний мальчишеский нигилизм соотносится с незрелым увлече-

нием социализмом, или для госпожи Хохлаковой, ищущей ясного ответа на вопрос, заканчивается ли жизнь лопухом на могиле.

Достоевский показывает в своем романе, что от ответа на этот вопрос (независимо от степени его осознанности) зависит и принципиально разная жизненная тяга и экзистенциальная аура, в свете которой рождаются соответствующие поступки и действия людей.

Если нет Бога и бессмертия души, если жизнь заканчивается «химией», элементарным разложением тела, тогда подрывается любовь и доверие к ней, теряется всякий смысл происходящего на земле, тогда все безразлично и все позволено. Эти сгущенные теоретические выводы, вложенные автором в уста атеиста Ивана Карамазова и практически подхваченные лакеем Смердяковым, в как бы разбавленном водой повседневности виде составляют невидимую основу того жизненного и исторического поля, в котором свойственное душе искание абсолютного смысла восполняется увеличением собственных прав, власти, собственности, материального преизбытка и в котором вместо положительных сил добра и света действуют, как уже отмечалось, отрицательные силы своекорыстия. Снижение, искажение, уничтожение «идеи о Боге» ради торжества «шефа земли» означало для автора «Братьев Карамазовых» постепенное самоуничтожение атеистического гуманизма, ибо построение нового порядка без религии и Христа зиждется на старых принципах ветхого человека и желании его греховной воли.

Физическое убийство Федора Павловича Смердяковым становится средоточием развития фактической канвы романа, своеобразной событийной кульминацией, которая через многочисленные связи и опосредования сближает и сталкивает разноплановые интересы и характеры, оказывается вполне закономерным результатом взаимодействия определенных идей и состояний сознания, подготавливается царящими умонастроениями, всякого рода духовными убийствами и самоубийствами.

Разрушение бескорыстного лада и снижение высокого строя души через постоянное отвлечение внимания от религиозных, эстетических, поэтических измерений бытия и сосредоточенность на требованиях так называемого «эгоизма» и «здравого смысла», замкнутость в рассудочно-торгашеских низинах жизни и податливость плотскому давлению натуры играют существенную роль в создании той криминогенной атмосферы, в которой рождаются и оправдываются дурные намерения и подлые поступки. Не случайно, что фактический убийца, талантливый повар Смердяков постоянно апеллирует к здравому смыслу, который упрощает его душу и мысль, заставляет отождествлять просвещение с добротным платьем, чистыми манишками и вылощенными сапогами, казуистически критиковать геройские подвиги и хри-

стианские чудеса, отрицать литературу («Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя про неправду написаны), стихи (кто же в рифму говорит), историю (наводит скуку).

Сокращенный мировоззренческий горизонт и душевно-духовный обзор, который ограничивает бесконечное жизненное поле областью самодостаточного наслаждения, корыстной выгоды, эгоистической гордости, как бы фатально предопределяет и судьбу самой жертвы, главы семейства Карамазовых, так направляют «свободную» волю и выстраивают линию его поведения, что она притягивает к себе отрицательные энергии. Характеризуя ценностные ориентиры Федора Павловича, прокурор подчеркивает: «...духовная сторона вся похерена, а жажда жизни чрезвычайная». Отец согласен с убеждением сына Ивана, что Бога и бессмертия души нет, и стало быть, и не может быть никаких оснований для добродетели, а потому «все нравственные правила старика — после меня хоть потоп». Вместе с тем религиозно не преображенная и не просветленная высшим смыслом «земляная карамазовская сила» ищет необходимую точку опоры, благодаря которой жизнь приобрела бы хоть какой-то смысл и не превратилась бы в цепь бессвязных действий. Плотское наслаждение становится для Федора Павловича тем единственным камнем, на котором он хотел бы стоять до конца своих дней. Из этого основания и произрастают его ведущие мысли, чувства и поступки, поиск и обслуживание все новых содомских утех, а также характерные «экономические» оттенки его общественной активности, выражающейся в стремлении обделывать делишки для удовлетворения своекорыстных интересов, наращивать капитал и строить кабаки.

О нигилистических силах неодухотворенного и непреображенного эроса рассуждает в романе Ракитин, говоря о животном сладострастии человека: «...влюбится человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в часть одну тела женского <...> то и отдаст за нее собственных детей, продаст отца и мать, Россию и отечество; будучи честен, пойдет и украдет, будучи кроток — зарежет, будучи верен — изменит» (I, 14, 74). С ним соглашается даже Алексей Карамазов, отчасти ощущающий в себе потенциальную карамазовщину, вообще свойственную в разной степени, хотя и не всегда проявляемую, всякому человеку. Его брат Иван полагает, что в богооставленном и бессмысленном мире и не на чем больше стоять, как на сладострастии, и папенька, пусть и свинья, мыслит все же правильно и логично.

Но особенно остро ощущает в себе «неистовую, необделанную» карамазовщину более непосредственный и менее идеологизированный Дмитрий. В противоположность отцу он крайне болезнен-

но переживает «сладострастие насекомых», притягательные демонические бури содомской красоты, ибо им не утрачены представления об «идеале Мадонны», о высшем облике и предназначении человека. Однако, говоря его собственными словами, временный перевес плотских страстей превращает горячую и честную личность в кровожадного тарантула и загоняет ее на поле жизни, «засиженное мухами, то есть всякою низостью».

Эгоистическое вожделение безжалостного паука заставляет его пренебрегать душевными терзаниями Груши, как бы сокращать ее целостную личность до «инфернальных изгибов» (одновременно пробуждая в нем и противоестественное желание «сократить» до небытия и родного отца). Но, освобождаясь от замкнутости в собственных интересах после глубокого внутреннего переворота и соответственно переставая видеть в окружающем лишь точку приложения своей страсти, Митя и в любви к Груше ощутил просветление, ослабление инстинкта обладания, «становился доверчив и благороден, даже сам презирал себя за дурные чувства. Но это значило только, что в любви его к этой женщине заключалось нечто гораздо высшее, чем он сам предполагал, а не одна лишь страстность, не один лишь "изгиб тела", о котором он толковал Алеше» (I, 14, 344).

Проникая в любовь, гордость и эгоизм, выступающие в самых разных обличьях, даже в форме самой любви, изнутри разлагают это наиболее человеческое в человеке чувство. И в основе абстрактной любви ко всему человечеству, противоположной, казалось бы, конкретной чувственной страсти (в действительности она абстрактна, поскольку вожделение превращает человека в вещь, лишенную своеобразия личностно-духовных качеств), Достоевский находит все то же «искажение в свой интерес», неизбежное вследствие отсутствия в ней предметной содержательности и нравственной определенности. Экзистенциальная неспособность абстрактного гуманиста Ивана Карамазова перенести центр реального внимания и практического действия к конкретному другому, равноправному «ты» создает драматическую раздвоенность в искреннем стремлении к бескомпромиссному познанию истины, тот ад в его душе, который, по определению старца Зосимы, есть мука духовная от невозможности любить. Проницательный старец воспринимает его как человека, жаждущего «горняя мудрствовати и горних искати», чье сердце точит неразрешенная мысль о цели мироздания и смысле людского страдания. Вместе с тем прокурор на суде вносит дополнительные оттенки и заключает, что этот представитель семейства Карамазовых «есть один из современных молодых людей с блестящим образованием, с умом довольно сильным, уже ни во что, однако, не верующим, многое, слишком уже многое в жизни отвергшим и похерившим, точь-в-точь как и родитель его» (I, 15, 126).

Подобно Ставрогину в «Бесах» или Версилову в «Подростке», Иван прекрасно осознает, что без веры в Бога и соответственно абсолютного осмысления человеческое существование теряет подлинную разумность и приобретает комический оттенок. Однако в контексте господства позитивистского мировосприятия, рационалистического знания, прагматического отношения к жизни сила его «евклидова ума» становится своеобразным обоюдоострым мечом, отсекающим от мистических корней, от духовного веселия и высшей радости присутствия «миров иных», за две секунды которой он, по собственным словам, отдал бы квадриллион квадриллионов и которую испытал Алеша в главе «Кана Галилейская».

Слишком земной поиск «горнего» при слишком отвлеченной общечеловечности и недостатке любви еще более обостряет его душевные терзания тем, что вступает в противоречие с конкретными действиями и силами его эгоистической натуры. Заботясь о справедливости и благе других, он оказывается косвенно причастным к несправедливому осуждению брата и убийству отца, порицая царящую вокруг жестокость и безнравственность, сам проявляет немилосердие по отношению к людям и становится невольным проповедником аморализма. Уязвленное еще с детства самолюбие естественно приводит эту незаурядную личность к идее сверхчеловека, которому доступны всякие нравственные преграды и все позволено и который в своем стремлении к истине невольно искажает ее.

В гордом бунте против Бога Иван Карамазов возвращает свой билет в окончательное гармоническое мироустройство, если оно куплено хотя бы ценою детской слезинки, и коллекционирует несомненные факты страданий и злодейства людей, их неискоренимых пороков и слабостей. Однако такое коллекционирование оказывается, говоря словами автора «Братьев Карамазовых», честной неправдой, ибо тенденциозно выдается за полное представление о мире и человеке, выпускает из поля зрения противоположный ряд фактов любви, самопожертвования и величия человеческого существования. Более того, подобная тенденциозность как бы упрочивает греховное состояние людей, невольно сливается с проповедуемой Иваном теорией вседозволенности, оправдывает законность того, что, как он выражается об отношениях отца с сыном Дмитрием, «один гад съест другого».

Драматическое непонимание между людьми, чье душевное общение отягощено корыстными претензиями, социальными условностями и господствующей конъюнктурой, глубоко раскрыто в романе на примере чрезвычайно важного для автора описания деятельности представителей правосудия, тех, по выражению современника, «прелюбодеев права и прелюбодеев мысли», для которых важна не

правда дела, а «либерально-тенденциозная казуистика» и выдвижение собственных достоинств.

Вся протокольная часть расследования построена в романе таким образом, что на первый план выдвигаются факты, которые могут быть объяснены естественно научными причинами, примитивной ревностью или корыстным расчетом. Сниженное и заземленное понимание личности заставляет судейских чиновников подчеркивать в речах то, что для самого обвиняемого и объективной истины не является главным и решающим. Если для прокурора, например, «человек с деньгами везде человек», то для Мити деньги — «лишь аксессуар, обстановка», «мелочь», недостойная специального внимания, и это неодинаковое отношение к деньгам определяет и разную интерпретацию их роли в совершенном преступлении. Деньги как «понятный» и «основной» стимул действий подозреваемого уводят внимание от важных для установления правды немеркантильных и внерассудочных мотивов поведения Дмитрия Карамазова и соответственно от поисков реального убийцы. Такую же роль, в сущности, играют и «медицина» со своими «аффектами» и «маниями», и «психология» со своими своекорыстными принципами, оказываясь, если воспользоваться словами Ивана Карамазова, «евклидовой дичью», грубым инструментом, упрощающим и отбрасывающим духовные факты, смещающим значение документальных свидетельств и в целом направляющим следствие по ложному пути.

И прокурор, и следователь, и судьи превратно истолковывают бурные излияния «рыцаря чести», как осознает себя сам Митя, и не вникают в нравственные или просто иррациональные мотивы его поведения (в их понимании это «легенды» и «поэмы»), безотчетно погрязают в «крючкотворных мелочах» и «казенщине допроса», не замечая в нем «страдальца благородства», искателя правды с «Диогеновым фонарем» и удаляясь от справедливого решения.

Действительно, установить не только полноту истины о предполагаемом преступлении Дмитрия Карамазова, но и просто его состав, даже сам факт невозможно, не беря во внимание экзальтированного благородства его натуры и искания высшего, проходя мимо его внутреннего переворота и мучений совести. Но именно эти-то аспекты, все самое коренное, сокровенное и трепетное, и отсечены, принципиально вытолкнуты из правового пространства, в котором его хозяевам дорога «не нравственная сторона, а лишь, так сказать, современно-юридическая» и которое подпитывает «искреннюю ложь», полуосознанное или более наглое лицемерие.

Символическое обобщение драматической диалектики пребывания человека в мире, в котле которой варятся судьбы его героев,

дано Достоевским в легенде о Великом инквизиторе. Легенда становится своеобразным философским средоточием романа, концентрируя его проблематику и сцепляя ее с выводами о ходе мировой истории. Великий инквизитор предстает в ней не только и, может быть, не столько выразителем негативных сторон исторического католичества, ищущим «земных грязных благ», сколько скорбящим гуманистом, восставшим против Бога и свободы во имя любви к человеку и всеобщего счастья. Сама его гипотетическая фигура, идеи и логика вмещают в себя и типизируют различные магистральные варианты безбожного жизнеустроения на непреображенной земле в прошлом, настоящем и будущем — будь то в форме теократического государства, социалистической утопии или так называемого «цивилизованного общества».

Достоевский раскрывает глубочайший трагизм человеческой свободы, неизгладимые противоречия между глобальными гуманистическими идеями и планами и конкретными методами и способами их осуществления. По мнению Великого инквизитора, Христос слишком переоценил силы человека, когда призвал его добровольно следовать за ним по пути подлинной свободы, несущей вместе с самопожертвованием и страданиями настоящую любовь и истинное достоинство. Слабое, порочное и неблагодарное людское племя, полагает он, неспособно вынести бремя такой свободы и высшего совершенства. Более того, в своем бесчинстве люди даже воздвигают «свободное знамя» Христово против самого Христа и свободы, постоянно бунтуя и истребляя друг друга, предпочитая небесному хлебу земной, мукам свободного решения совести в выборе добра и зла — опору на вышестоящий авторитет, свободному духовному единению — управление кесаря.

Великий инквизитор обвиняет Христа в отказе от дьявольских искушений побороть свободу чудом, тайной и авторитетом, обратить камни в хлебы, овладеть их совестью и мечом кесаря объединить в «согласный муравейник», устроить им окончательный «всемирный покой». Он становится религиозным самозванцем, берет на себя смелость исправить подвиг Христа, последовать советам дьявола и освободить человека от «мук решения личного и свободного» и трагизма жизни. Сатанинская гордость заставляет его притязать на роль верховного судьи истории, монопольного обладателя полнотой истины о жизни и смерти, свободе и власти, самочинного распорядителя человеческими судьбами. Отправляясь от собственной абсолютной, как ему кажется, премудрости, Великий инквизитор, подобно Раскольникову, Версилову или Ивану Карамазову, приходит к такому же абсолютному презрению к людям, замечает в них только «недоделанные пробные существа, созданные в насмешку», без чего сводилась бы на нет сама его претензия.

При подобной «разнице потенциалов» любовь к человечеству и желание послужить ему превращаются в намерение раз и навсегда объединить людей в «тысячемиллионное стадо», дать им тихое смиренное счастье по мерке слабосильных существ, примитивное блаженство муравьиного ковыряния в материальных низинах жизни путем укорачивания личности, управления ее волей и уничтожения любви, т. е. духовной смерти.

Высшая претензия Великого инквизитора подразумевает прочную замену свободного решения людских сердец слепым повиновением «мимо их совести» царям земным, «царям единым», к каковым он себя и причисляет. «О, мы убедим их, что они тогда только и станут свободными, когда откажутся от свободы своей для нас и нам покорятся» (I, 14, 235). А для этого, полагает он, необходимо, выступая от имени Христа, добра и истины, «принять ложь и обман и вести людей уже сознательно к смерти и разрушению и притом обманывать их всю дорогу, чтоб они как-нибудь не заметили, куда их ведут, для того чтобы хоть в дороге-то жалкие эти слепцы считали себя счастливыми».

Тем самым своевольная гордыня Великого инквизитора, проходящая через весь строй его размышлений, превращает благие намерения в зависимость «тысячемиллионного стада» от господства, как говаривал Раскольников в «Преступлении и наказании», самообожествляющихся «сочинителей» законов, которые в своем сверхчеловеческом демонизме и обусловленным им умалении других утрачивают собственную личность. Заботятся о человечестве, презрительно разделяя людей на имеющих право «гениев» и бесправную толпу, как известно, и «бесы», наподобие Петра Верховенского, Лямшина или Шигалева, что приводит не только к духовным и нравственным потерям.

Неудивительно, что именно Христос, утверждающий подлинную свободу, связанную с высшим происхождением и призванием человека, с жизненной силой его совести и любви, становится для Великого инквизитора главным еретиком, которого надо изгнать или сжечь. Основная тайна Великого инквизитора заключается в том, что он не верит в Бога, а стало быть, не уважает и принижает человека, поощряя и увековечивая его пороки и слабости.

По глубочайшему убеждению Достоевского, за создание всеобщей, принижающей человека материалистической среды, в лоне которой и рождаются преступления, в том числе и описанное в «Братьях Карамазовых» убийство, несет ответственность любой человек. Его излюбленная мысль о виновности отдельной личности перед остальными (виновности не юридической, а онтологической) основана на признании ее изначального несовершенства и

вместе с тем сопричастности всему происходящему в мире. Каждый виноват в меру отсутствия света и добра в собственной душе. Следствия душевного мрака и своекорыстия, до конца не искоренимые в людях, невидимыми путями распространяются вокруг нас. И малейшие наши злые помыслы, слова и поступки незримо отпечатываются в сердцах окружающих, подталкивая кого-то к зависти или гордости, рабству или тиранству («...был бы сам праведен, — замечает в романе «таинственный посетитель», — может быть, и преступника передо мной не было»). Таким образом растет и накапливается отрицательный духовный потенциал, питающий мировое зло. Ведь «все, как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается». И «попробуйте разделиться, попробуйте определить, где кончается ваша личность и начинается другая?»

Демократизм Достоевского — не поверхностно-либеральный, а глубинный, органический — направлял его мысль против любой разновидности элитарного господства, нередко маскировавшегося в его время популистскими лозунгами, против всякой разобщенности общественных слоев, против индивидуального или сословного, партийного или экономического эгоизма, подрывающего в условиях природного и социального неравенства спасительную идею этической равноценности людей перед Богом.

Писатель утверждал, что свобода как величайшая ценность человека есть самый крупный камень преткновения, если она оторвана от живых источников любви, добра и истины, от непосредственной связи с Богочеловеком и действия по его образу и подобию. Тогда она оказывается слепой и глухой, рабски подчиняется «естественным» страстям, несет хаос, страдание и смерть и в конце концов самоуничтожается. Поэтому способность справиться с собственной свободой, переплавить, превратив, так сказать, минус в плюс, жизнеотрицающую силу мнимой свободы в жизнеутверждающую силу свободы действительной, направить ее центростремительно и альтруистически к объединению с Богом и другими людьми, дабы сойти с загаженного мухами жизненного поля, автор «Братьев Карамазовых» считал важнейшей духовной задачей человека. «Чтобы переделать мир по-новому, — заключает «таинственный посетитель», — надо, чтобы люди сами психически повернулись на другую дорогу. Раньше, чем не сделаешься в самом деле всякому братом, не наступит братство» (I, 14, 275).

По мнению Достоевского, перерождение от рабства к свободе и добровольный отказ из глубины сердца «по своей глупой воле пожить» происходят в человеке лишь тогда, когда поколеблены сами основы и структура своекорыстного сознания и его

душа полностью захвачена абсолютным идеалом, стирающим в ней все остальные «идеалы» и идолы. «Христос же знал, — отмечает писатель, — что хлебом одним не оживишь человека. Если притом не будет жизни духовной, идеала Красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии» (I, 29, кн. 2, 85). Именно высшая красота и непреложная правда Христа, «аксиома о духовном происхождении человека», если она открывается людям, освобождает их из плена языческих фантазий и самоубийственных пристрастий и устремляет волю в совершенно иное русло бескорыстно-жертвенной любви, преображающей ветхого человека.

В логике Достоевского величайшая любовь, являющаяся главной движущей силой абсолютного идеала и венцом высочайшего развития личности, есть одновременно и высочайшее самостеснение, совершенно свободная жертва, вполне осознанная победа над адамовой натурой, чудо воскрешения умирающего зерна, обновления губящей себя души. Только бескорыстная любовь к конкретному, рядом находящемуся ближнему, которая не отождествляется ни с каким частным интересом или естественными склонностями, способна возвысить и облагородить приниженную душу человека.

Такими же созидательными свойствами обладает и родная сестра любви совесть, происходящая из одного с ней источника — «вековечного идеала». Совесть — это дар понимания сообщаемой человеку вести о его несовершенстве. Она мучает его, дает возможность видеть незаслуженность своих заслуг, мешает ему быть самодовольным и подвигает на бесконечное совершенство. Поэтому совесть позволяет органически различать добро и зло, сдерживать страсти и своекорыстные расчеты, является необходимой предпосылкой для выхода личности из состояния тяжеловесной замкнутости и отделенности, для сострадания и умения входить в положение других людей, восстанавливать подлинную связь с ними. По мысли Достоевского, без любви и совести «человек всем человечеством сошел бы с ума», раздувшись и лопнув под напором разрушительной энергии эгоистической гордости. «И неужели сие мечта, — вопрошает старец Зосима, — чтобы под конец человек находил свои радости лишь в подвигах просвещения и милосердия, а не в радостях жестоких, как ныне, в объядении, блуде, чванстве, хвастовстве и завистливом превышении одного над другим?» (I, 14, 288).

Жестокие радости, считает старец, не прекратятся до тех пор, пока люди стремятся устроиться на земле справедливо лишь одним своим умом, без Христа, пока рабская и самоубийственная свобода, понятая как безостановочное приумножение и лихорадочное утоление материальных потребностей, не прекратит искажать ду-

ховную природу и отвергать «высшую половину существа человеческого», пока не станет ясно, что «лишь в человеческом духовном достоинстве равенство». Победить низшее в себе постом и молитвой, овладеть собою — таков, по его личному опыту, путь к настоящей свободе.

Мысли старца Зосимы выражают в «Братьях Карамазовых» многовековой опыт православной культуры, сосредоточивавшийся на Руси в монастырях. Народ русский, рассуждает он, хотя и отягощен, подобно другим народам, своим и мировым грехом, все равно молится святому и высшему, знает, что «где-то есть святой и высший, у того зато правда, тот знает правду, значит не умирает она на земле». И пока «русский инок» несет в себе образ Христов и «чистоту Божией правды», пока сохраняются православные ценности, это «тысячелетнее орудие для нравственного перерождения от рабства к свободе и к нравственному совершенствованию», до тех пор живет и надежда на спасение человека, на изменение его отношений с другими через осознание онтологической вины и взаимное служение. «Всякий пред всеми за всех виноват, не знают только этого люди, а если б узнали — сейчас был бы рай». Это откровение умирающего брата Маркела, усиленное затем «таинственным посетителем», Зосима вспоминает в критический момент своей светской жизни. Оно подвигает и Митю Карамазова к внутреннему перевороту, определяя его всепрощающую логику вслед за тем, кто, по словам Алеши, «может все простить, всех и вся и за все», потому что сам отдал «неповинную кровь свою за всех и за всё».

Еще одна важная особенность проповеди старца заключается в учении о «деятельной любви» к ближнему, опыт которой убеждает в бытии Бога и бессмертии души и которою «все покупается, все спасается», свои и даже чужие грехи. Деятельную любовь или конкретное добро, не содержащее внутренней противоречивости, он считает великой силой, способной неисповедимыми путями «на другом конце мира» отдаваться, ибо, как известно, «все связано со всем».

Зосима отмечает двойное благотворное воздействие конкретного добра — на личность, его совершающую, и на того, на кого оно направлено. Одним из примеров его воскрешающей силы может служить всплывший на судебном заседании эпизод с «фунтом орехов», подаренным когда-то бедному мальчику Мите доктором Герценштубе. Этот подарок сыграл немалую, хотя и «дальнюю» роль в цепи обстоятельств, которые повлияли на формирование благородных сторон характера Дмитрия Карамазова, предотвратили его преступление и способствовали его раскаянию. Конкретное добро не только не подпитывает эгоцентрические силы, но и укореняет

на их месте прямо противоположные начала. Именно деятельная любовь, настаивает автор романа, распространяет подлинное просвещение, гасит любые агрессивно-захватнические проявления «натуры» и создает почву для незашоренного понимания себя и своих ближних.

Безусловные лучшие люди, святые и праведники (а не банкиры или адвокаты, ученые или полководцы), а также близкие им герои Достоевского, в том числе и в «Братьях Карамазовых», обвиняют и переделывают не внешний мир, как Иван Карамазов или Великий инквизитор, а самих себя, ибо не замутненный никаким своекорыстием и временным интересом взгляд не позволяет им лгать себе и заставляет полнее видеть собственную реальную ограниченность. Глубокое чувство вины и одновременной сопричастности бытию заставляет таких героев незаслуженно с точки зрения здравого смысла ставить всё и всех выше себя и оценивать окружающих не только как «гадин» или «стадо». Их духовная энергия направлена на преодоление собственного несовершенства, на увеличение бескорыстной любви в своей душе, что ведет к абсолютной согласованности целей и средств, препятствует смешению добра и зла, превращению различных проявлений жизни в материал и средство для пользы и выгоды, предопределяет движение к возможной мировой гармонии «изнутри». Они принципиально сильны именно своей «слабостью», т. е. органической расположенностью к добру и мужеством отказа распространять зло в мире в каких бы то ни было формах, даже в форме ложного добра и жизнетворчества. Отсюда их историческая недопроявленность, «тихость». Безусловные лучшие люди, писал Достоевский, «отчасти иногда неуловимы, потому что даже идеальны, подчас трудно определимы», кажутся «юродивыми», «чудаками», «детьми».

Алешу Карамазова разные персонажи в романе называют «тихим», «чистым», «целомудренным», «стыдливым», «маленьким человеком», «херувимом», «ангелом». Многие смеются над ним как над «чудаком» и «юродивым», посылают его по своим делам и поручениям, которые он выполняет безотказно. В отличие от брата Ивана Алеша не помнит нанесенных ему обид, не страдает самолюбием, безразличен к своим и чужим деньгам. Отсутствие эгоистической гордости и меркантильной заинтересованности создает в нем психологическую предпосылку для нелицемерного внимания к другому лицу. Он верно схватывает особенности субъективного характера окружающих, прекрасно чувствует происходящее в их душах.

Дар неформального, сокровенного понимания людей естественно соединен в Алеше, как и в князе Мышкине, с даром нравственного влияния на них и со способностью «возбуждать к себе особен-

ную любовь». Все это не обостряет, а напротив, смягчает их природный эгоцентризм и способствует проявлению добрых сторон души. Благотворное воздействие сердечно-понимающего отношения к людям ослабляет агрессивность Груши, собиравшуюся было «съесть» Алешу. Ярким тому подтверждением, подобно эпизоду с «фунтом орехов», может служить глава «Луковка», которую писатель считал очень важной для целостного понимания романа и в которой Алеша подал Груше «одну самую малую луковку, только, только!», т. е. увидел в ней не просто женщину, предмет вожделения и страсти, но и личность, измученного человека, нуждающегося в искреннем сострадании. «Не знаю я, не ведаю, что он мне такое сказал, — объясняет Груша Ракитину воздействие "луковки", — сердцу сказалось, сердце он мне перевернул <...> Пожалел он меня первый, единый, вот что!» И обращаясь затем к Алеше: «Я всю жизнь такого, как ты, ждала... Верила, что и меня кто-то полюбит, гадкую, не за один только срам!» (I, 14, 323). Следует подчеркнуть, что с этого момента Груша находит в себе силы, чтобы остановить самолюбивые претензии, порвать с прошлым и начать вместе с Митей в любви и страдании новую жизнь.

Сходное влияние оказывает Алеша и на своего неисправимого отца, в чьей душе зашевелилось что-то доброе при общении с беззлобным, открытым и доверчивым сыном-«херувимом». Исцеляющую силу в брате прозревает и Иван Карамазов, соблазнивший брата безысходной логикой своих рассудочных теорий, всегда злобно усмехавшийся, а однажды вдруг раскрывшийся при встрече с ним с «радостной», «детской» стороны. «Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою, — улыбнулся вдруг Иван, совсем как маленький кроткий мальчик. Никогда еще Алеша не видал у него такой улыбки» (I, 14, 215).

Исцеляющую силу личности Алеши испытывает на себе и Митя, сравнивая его «сердце» с «умом» Ивана: «Ты у меня все. Я хоть и говорю, что Иван над нами высший, но ты у меня херувим. Только твое решение решит. Может, ты-то и есть высший человек, а не Иван» (I, 15, 34). Отдавая должное уму и знаниям среднего брата, Митя тем не менее предпочитает сердце и мудрость младшего и непосредственным чутьем понимает, где лежит спасительный исход из противоречивых метаний его широкой натуры, готовой одновременно устремлять взор к небу и лететь «вверх пятами» в преисподнюю. «Порядку во мне нет, — критически оценивает он свое поведение, — высшего порядка... Вся жизнь моя была беспорядок, и надо положить порядок» (I, 14, 366).

Душевные качества Дмитрия Карамазова сближают его более с Алешей, нежели с Иваном, и облегчают ему переход к сознательно-

му поиску высшего порядка, к той особой логике внутреннего преображения (а не переделки внешнего мира), которая характерна для смиренных и мудрых героев романа и которая с большим трудом дается гордым и умным. Нетерпимость ко всякой лжи, детское простодушие, наивная открытость происходящему позволяют ему обнаженнее чувствовать и опознавать закамуфлированные корни зла, видеть реальные пути добра и почти инстинктивно удерживаться от роковых поступков.

«Дитё», явившееся ему откровением в сновидении, подвигает Дмитрия Карамазова и к духовному обновлению. В противоположность брату Ивану он безрассудно с точки зрения здравого смысла берет на себя всю людскую вину за детские страдания и как бы следует за Спасителем, принявшим на себя крест «за всех, за вся и за всё». Начиная возрождаться к новой жизни и по-своему повторяя линию судьбы старца Зосимы и «таинственного посетителя», Митя частично вступает на нелепый, по разумению «бернаров», «механиков» и «машинистов», своекорыстных хозяев и позитивистских расчленителей жизни, путь, где обвинению мира и его перестройке противопоставлено самообвинение и воспитание души, теоретическому добру и практическому злу — конкретная, не противоречащая сама себе любовь, всепринижающему господству — всевозвышающее служение.

«Слава Высшему на свете, слава Высшему во мне» — этим «стишком» Дмитрий Карамазов как бы обрамляет в романе свои мытарства, всем своим жизненным опытом приходя к заключению, что без истинно человеческого благородства и благообразия, без увеличения добра и света в каждой отдельной, прежде всего своей собственной, душе зло и преступления не имеют реальных преград, а все человечество лишено достойной перспективы.

По несомненному убеждению писателя, современное человечество находится в ситуации неизбежного выбора, подобной той, в какой оказался в конце романа Дмитрий Карамазов — оставаться ли «Бернаром презренным», воспользоваться неправедной силой предлагаемых братом Иваном денег и бежать в Америку, к «механикам» и «машинистам», чтобы идти в ногу со всем миром, уклонившимся от «прямой дороги», или же по примеру Христа через страдание и воскресение обрести в себе новую личность, остаться в России и стать подлинным братом ближнему своему. Склоняясь к второму варианту, Митя как бы приглашает и всех людей на земле отказаться от чванливых претензий, корыстных интересов, эгоистической обособленности и со всей прямотой осознать, что для них есть лишь две полярные возможности: или обняться или уничтожить друг друга, или вечная жизнь или вечная смерть. «Были бы братья, — настаивает в своих беседах старец Зосима, — будет и

братство, а раньше братства никогда не разделятся. Образ Христов храним, и воссияет как драгоценный алмаз всему миру... Бу́ди, бу́ди» (I, 14, 286—287).

Потому и так важно, заключает автор «Братьев Карамазовых», беречь этот драгоценный алмаз хотя бы в единицах или в чине юродивого, что он не дает забыть человеку о высшей половине его существа и сохраняет способность понимания, на какие, темные или светлые, стороны человеческой души опираются разные явления жизни. И пока свет неугасимой лампады светит во тьме, до тех пор жива спасительная надежда на воскресение и обновление, захватившая детские сердца на похоронах Илюши Снегирева в эпилоге романа, на обретение высшей свободы, которая горит даже в сердце Великого инквизитора поцелуем Христа.

«Дневник писателя» (1873, 1876—1877, 1880—1881). Хотя автор «Дневника» изредка печатал в нем небольшие рассказы («Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей», «Столетняя», «Сон смешного человека», «Кроткая»), его основное содержание составляли публицистические статьи, а также очерки, фельетоны, подходящие моменту мемуары. Литературная деятельность Достоевского была сопряжена с «тоской по текущему», другими словами, с глубоким интересом к современным событиям, характерным явлениям, выразительным деталям окружавшей его действительности. Наблюдая за всеми оттенками развития «живой жизни», он с неослабным вниманием следил за отражением ее проявлений в русской и иностранной периодике. По признанию очевидцев, писатель ежедневно просматривал газеты и журналы «до последней литеры», стремясь уловить в богатом многообразии значительных и мелких фактов их внутреннее единство, социально-психологические основания, духовно-нравственную суть, философско-исторический смысл.

Такая потребность диктовалась не только своеобразием романистики Достоевского, в которой органично сплавились вечные темы и злободневные проблемы, мировые вопросы и узнаваемые детали быта, высокая художественность и острая публицистичность. Писатель всегда испытывал страстное желание говорить напрямую с читателем, непосредственно влиять на ход социального развития, вносить незамедлительный вклад в улучшение отношений между людьми. Еще в издаваемых им совместно с братом в 1860-х годах журналах «Время» и «Эпоха» печатались его отдельные художественно-публицистические очерки и фельетоны.

Однако Достоевский намеревался выпускать сначала единоличный журнал «Записная книга», а затем «нечто вроде газеты». Эти замыслы частично осуществились в 1873 г., когда в редактируемом им

в это время журнале князя В.П. Мещерского «Гражданин» стали печататься первые главы «Дневника писателя». Но заданные рамки еженедельника и зависимость от издателя в какой-то степени ограничивали как тематическую направленность статей Достоевского, так и их идейное содержание. И вполне естественно, что он стремился к большей свободе в освещении «бездны тем», волновавших его, к раскованной беседе с читателями прямо от своего лица, не прибегая к услугам редакционных и издательских посредников.

С 1876 по 1881 г. (с двухлетним перерывом, занятым работой над «Братьями Карамазовыми») Достоевский выпускал «Дневник писателя» уже как самостоятельное издание, выходившее, как правило, раз в месяц отдельными номерами, объемом от полутора до двух листов (по шестнадцать страниц в листе) каждый. В предуведомляющем объявлении, появившемся в петербургских газетах, он разъяснял: «Это будет дневник в буквальном смысле слова, отчет о действительно выжитых в каждый месяц впечатлениях, отчет о виденном, слышанном и прочитанном».

И в самом деле, на его страницах автор заводит пристрастный разговор, перемежающийся с личными воспоминаниями, о разных вещах и внешне вроде бы совсем не соприкасающихся сферах — о внешней и внутренней политике, аграрных отношениях и земельной собственности, развитии промышленности и торговли, научных открытиях и военных действиях. Внимание писателя привлекают железнодорожные катастрофы, судебные процессы, увлечение интеллигенции спиритизмом, распространение самоубийств среди молодежи. Его беспокоит распад семейных связей, разрыв между различными сословиями, торжество «золотого мешка», эпидемия пьянства, искажение русского языка и многие другие больные вопросы. Перед читателем открывается широчайшая историческая панорама пореформенной России: именитые сановники и неукорененные мещане, разорившиеся помещики и преуспевающие юристы, консерваторы и либералы, бывшие петрашевцы и народившиеся анархисты, смиренные крестьяне и самодовольные буржуа. Читатель знакомится и с необычными суждениями автора о личности и творчестве Пушкина, Некрасова, Л. Толстого...

Однако «Дневник писателя» не многокрасочная фотография и не калейдоскоп постоянно сменяющих друг друга пестрых фактов и непересекающихся тем. В нем есть свои закономерности, имеющие первостепенное значение. И о чем бы ни заводил речь автор «Дневника» — будь то общество покровительства животным или литературные типы, замученный солдат или добрая няня, кукольное поведение дипломатов или игривые манеры ад-

вокатов, кровавая реальность террористических действий или утопические мечтания о «золотом веке», — его мысль всегда обогащает текущие факты глубинными ассоциациями и аналогиями, включает их в главные направления развития культуры и цивилизации, истории и идеологии, общественных противоречий и идейных разногласий. Причем при освещении столь разнородных тем на предельно конкретном и одновременно общечеловеческом уровне Достоевский органично соединял различные стили и жанры, строгую логику и художественные образы, «наивную обнаженность иной мысли» и конкретные диалогические построения, что позволяло передать всю сложность и неодномерность рассматриваемой проблематики. В самой же этой проблематике он стремился определить ее этическую сущность, а также «отыскать и указать, по возможности, нашу национальную и народную точку зрения». По мнению Достоевского, всякое явление современной действительности должно рассматриваться сквозь призму опыта прошлого, не перестающего оказывать свое воздействие на настоящее через те или иные традиции. И чем значительнее национальное, историческое и общечеловеческое понимание злободневных текущих задач, тем убедительнее их сегодняшнее решение.

Такая работа, кажущаяся непосильной в наше время и целой редакции, полностью захватывала Достоевского и требовала от него огромного напряжения физических и духовных сил. Ведь ему одному необходимо было собирать материал, тщательно готовить его, составлять, уточнять, успеть издать его в срок, уложившись в заданный объем. Чрезвычайная добросовестность заставляла Достоевского по нескольку раз переписывать черновики, самого рассчитывать количество печатных строк и страниц. Боясь за судьбу рукописей, он сдавал их в типографию лично или передавал через жену, незаменимую помощницу, которая активно участвовала в подготовке «Дневника писателя» и в его распространении. После каждого выпуска Достоевский, по свидетельству очевидца, несколько дней отдыхал душою и телом, наслаждаясь успехом.

Читая «Дневник писателя» сегодня, не перестаешь удивляться, может быть, самому главному в нем, что и через сто лет многие авторские выводы не только жгуче актуальны, но и жизненно необходимы при совестливой, глубокой и по-настоящему реалистической проверке нравственного содержания тех или иных задач и соответствия выбираемых для их осуществления средств. И вряд ли стоит сомневаться, что они еще долго останутся актуальными, хотя действительность сильно меняется и неузнаваемо изменится в будущем.

Думается, тайна неумирающего значения необычной и непривычной для нас публицистики заключается не столько в ее точности и остроте, сколько в мудром проникновении в самую сердцевину

рассматриваемых проблем, а также в единстве, которое обнаруживается в предельно разнообразном содержании. Поэтому, очерчивая тематический круг публицистики Достоевского с ее болью и тревогой, чрезвычайно важно выделить в ней руководящие идеи, раскрывающие внутреннюю логику порою невидимой связи несходных фактов, событий, явлений, обнажающие общие корни тех или иных «больных» вопросов жизни и подсказывающие пути их решения.

Публицистика Достоевского дает редкий и выразительный, но, к сожалению, недостаточно усвоенный урок многостороннего и предугадывающего понимания современной ему действительности. Пожалуй, более чем кто-либо из русских писателей он пристально всматривался в эту действительность, когда в пореформенной России совместились «жизнь разлагающаяся» и «жизнь вновь складывающаяся», когда «все вверх дном на тысячу лет».

Писателя чрезвычайно озадачивало, что в эпоху «безалаберщины» и «великих обособлений» возникает «куча вопросов, страшная масса все новых, никогда не бывавших, до сих пор в народе неслыханных». Однако сложность «теперешнего момента» усугублялась в его представлении тем, что «каждый ответ родит еще по три новых вопроса, и пойдет это все crescendo. В результате хаос, но хаос бы еще хорошо: скороспелые решения задач хуже хаоса» (I, 25, 174). Хуже потому, что не вылечивают социальные болезни, а лишь загоняют их вглубь. Не лучше и прямолинейные решения, страдающие воинствующей односторонностью. Как среди «старичков» и консерваторов, так среди «молодых» и либералов, замечает писатель, «народились мрачные тупицы, лбы нахмурились и заострились, и все прямо и прямо, все в прямой линии и в одну точку».

Будучи принципиальным противником скороспелых и прямолинейных решений, Достоевский тщательно изучал текущие явления в эту «самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа» в свете великих идей, мировых вопросов, всего исторического опыта, запечатлевшего основные свойства человеческой природы. Характеризуя собственную публицистическую методологию, он говорил о необходимости давать «отчет о событии не столько как о новости, сколько о том, что из него (события) останется нам более постоянного, более связанного с общей, с цельной идеей». По его мнению, нельзя «уединять случай» и лишать его «права быть рассмотренным в связи с общим целым».

В представлении Достоевского идеалы возникающей потребительской цивилизации далеко не безобидны для нравственного состояния личности и направления исторического развития, поскольку

укрепляют в человеке «ожирелый эгоизм», делают его неспособным к жертвенной любви, потворствуют формированию разъединяющего людей гедонистического жизнепонимания. И тогда «чувство изящного обращается в жажду капризных излишеств и ненормальностей. Страшно развивается сладострастие. Сладострастие родит жестокость и трусость <...> Жестокость же родит усиленную, слишком трусливую заботу о самообеспечении. Эта трусливая забота о самообеспечении всегда, в долгий мир, под конец обращается в какой-то панический страх за себя, сообщается всем слоям общества, родит страшную жажду накопления и приобретения денег. Теряется вера в солидарность людей, в братство их, в помощь общества, провозглашается громко тезис: "Всякий за себя и для себя" <...> все уединяются и обособляются. Эгоизм умерщвляет великодушие» (I, 25, 101).

Глубокое понимание подобных нетривиальных причинно-следственных связей и непрямолинейных закономерностей общественного развития позволяло Достоевскому еще в зародыше раскрывать нравственную половинчатость различных новоиспеченных идеалов, а точнее идолов, не искореняющих, а лишь иначе направляющих и тем усложняющих извечные пороки людей, приспосабливающихся к ним. Таких идолов или «невыясненных идеалов» в системе его размышлений можно назвать еще «несвятыми святынями». Он писал, что не может жить без святынь, но все же «хотел бы святынь хоть капельку посвятее, не то стоит ли им поклоняться?» Несвятых святынь, превращающихся при бездумной фетишизации в «мундирные» идеи, Достоевский находил вокруг себя предостаточно, например фальшивые лозунги свободы, равенства и братства, ведущие на деле к торжеству посредственности и денежного мешка. Чутье на такие перевертыши, когда за речами о правде скрывается ложь, за претензией на истину и здравый смысл — мошенничество, за стремлением к подвигу – злодейство и т.п., у него было необыкновенное. И он постоянно снимал позолоту с благородных по видимости формулировок, обнажал в них не всегда осознаваемые глубинные мотивы, не входящие в поле зрения «мудрецов чугунных идей» и «исступленной прямолинейности».

Поэтому важное значение в публицистике Достоевского имеет критическое рассмотрение внедряемых в социальное сознание репутаций различного рода деятелей, своеобразие которых заключается не в высоком духовно-нравственном состоянии их души, а в привилегированном социальном положении, в достижениях ума и таланта. Перед условными лучшими людьми, как он их называл, преклоняются как бы по принуждению, в силу их социально-кастового авторитета, который меняет свои формы при перестройке

конкретно-исторических обстоятельств. Писатель и наблюдал как раз одну из подобных смен, когда от прежних условных людей «как бы удалилось покровительство авторитета, как бы уничтожилась их официальность» (княжеская, боярская, дворянская), и их место занимали профессиональные политики, деятели науки, денежные дельцы... С беспокойством отмечал он, что никогда в России не считали новую условность – «золотой мешок» — за высшее на земле, что «никогда еще не возносился он на такое место и с таким значением, как в последнее наше время», когда поклонение деньгам и стяжание захватывают все сферы жизни и когда под эгидой этой новой условности наибольший авторитет приобретают промышленники, торговцы, юристы и т.п. «лучшие люди». Достоевский считал, что развратительнее подобного поклонения не может быть ничего, и с опасением обнаруживал везде его развращающее воздействие: «В последнее время начало становиться жутко за народ: кого он считает за своих лучших людей... Адвокат, банкир, интеллигенция»[1].

К «лучшим людям», по его наблюдению, все чаще стали относить деятелей науки, искусства и просвещения: «Решили наконец, что этот новый и "лучший" человек есть просто человек просвещенный, "человек" науки и без *прежних предрассудков*» (I, 23, 156). Но мнение это трудно принять по очень простому соображению: «человек образованный не всегда человек честный», а «наука еще не гарантирует в человеке доблести».

Противоречие между образованностью и нравственностью Достоевский относил к числу важнейших в новое время и постоянно отмечал его. «Или вы думаете, — обращался он к тем, кто видел в повышении образования панацею от всех бед, — что знания, "научки", школьные сведеньица (хотя бы университетские) так уже окончательно формируют душу юноши, что с получением диплома он тотчас же приобретает незыблемый талисман раз навсегда узнавать истину и избегать искушений, страстей и пороков?» По его убеждению, своеобразие научной деятельности, требующей, казалось бы, самоотвержения и великодушия, обнаруживает тем не менее «низменность нравственного запроса, нравственного чувства», что не способствует духовному просветлению и душевному оздоровлению человека. Отсюда и естественное появление высокообразованных и прехитрых монстров с многосложной жаждой интриги и власти, а также такого, например, вопроса: «Но многие ли из ученых устоят перед язвой мира? Ложная честь, самолюбие, сластолюбие захватят и их. Справьтесь, например, с такою страстью,

---

[1] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. С. 587.

как зависть: она груба и пошла, но она проникнет и в самую благородную душу ученого. Захочется и ему участвовать во всеобщей пышности, в блеске <...> Напротив, захочется славы, вот и явится в науке шарлатанство, гоньба за эффектом, а пуще всего утилитаризм, потому что захочется и богатства. В искусстве то же самое: такая же погоня за эффектом, за какою-нибудь утонченностью. Простые, ясные, великодушные и здоровые идеи будут уже не в моде: понадобится что-нибудь гораздо поскоромнее: понадобится искусственность страстей» (I, 22, 124).

В эпоху всевозможных смешений и сложных сочетаний, коварных идолов и раздвоенности поведения Достоевский придавал особое значение духовной трезвости, нелегкому умению отделять зерна от плевел, способности распознавать еще в истоках порочные движения «натуры», нередко глубоко спрятанные под покровом самых благопристойных форм неосознанного эгоистического лицемерия, престижных видов деятельности или даже человеколюбивых идей.

По наблюдению Достоевского, наступили такие времена, когда со всей остротой и серьезностью встают проблемы честной неправды или искренней лжи, т. е. бессознательной подмены подлинных ценностей мнимыми, безотчетно укороченного, непродуманного до конца отношения к разным вопросам жизни. В результате люди теряют способность замечать, что затемнился идеал прекрасного и высокого, что извращается и коверкается понятие о добре и зле, что нормальность беспрерывно сменяется условностью, что простота и естественность гибнут, подавляемые беспрерывно накопляющеюся ложью. Так, наивное приятие условными лучшими людьми своей условности за нечто безусловное, самоотождествление с играемой в обществе ролью придает их поведению невольный оттенок обманывающего актерства. В их душе создается своеобразный «внутренний театр», поддерживающий естественность внешнего рисунка исполняемой роли и маскирующий пороки, что существенно усиливает взаимное непонимание представителей разных сословий и групп общества. Отрицательное значение игры в благородство, когда блестящая наружность поведения светских людей, правительственных чиновников, литераторов, артистов сочетается с «недоделанностью» их души, а над сердцем и умом висит «стальной замочек хорошего тона», писатель видел в том, что она вместо действительной «красоты людей» создает фальшивую «красоту правил», которая не только маскирует пороки, но и незаметно помрачает простоту души и «съедает» ее подлинные достоинства. Ведь по какому-то особому закону «буква и форма правил» незаметно скрадывают «искренность содержания», что мешает самосовершенствованию человека, укрепляет его «недоделанность».

Даже в таланте писатель находил часто неизбежную возможность излишней «отзывчивости» и «игривости», что опять-таки невольно усыпляет совесть, уклоняет от истины, удаляет от человеколюбия. Например, увлечение красным словцом или высоким слогом постепенно мельчит ум и огрубляет душу у иного великодушного литератора или юриста. Вместо сердца у такого деятеля начинает биться «кусочек чего-то казенного, и вот он, раз навсегда, забирает напрокат, на все грядущие экстренные случаи, запасик условных фраз, словечек, чувствиц, мыслиц, жестов и воззрений, все, разумеется, по последней либеральной моде, и затем надолго, на всю жизнь, погружается в спокойствие и блаженство» (I, 23, 12).

Неразличение правды, основанное на искренней лжи, Достоевский обнаруживал и в необузданном оптимизме современных прогрессистов, возлагавших надежду при движении к всечеловеческому братству на успехи культуры и цивилизации. Однако при непредвзятом взгляде оказывается, что в результате цивилизации люди приобрели «коротенькие идейки и парикмахерское развитие... циничность мысли вследствие ее короткости, ничтожных, мелочных форм», окультурились лишь в новых предрассудках, новых привычках и новом платье.

К тому же набравшая силу буржуазная цивилизация порождала процессы, не побуждавшие к глубокой духовной культуре, которая преобразила бы весь строй душевного мира человека и эгоистических стимулов его поведения и остановила бы периодические войны.

Напротив, согласно неявным законам, прогресс и «гуманность», не имеющие достаточного духовного основания и ясного нравственного содержания, грозят обернуться и оборачиваются регрессом и варварством. Например, внешнее достижение благородной цели равенства людей не облагораживает их внутренне. Ведь «что такое в нынешнем образованном мире равенство? Ревнивое наблюдение друг за другом, чванство и зависть...» И никакие договоры не способны предотвратить войны, если сохраняется подобное состояние человеческих душ, видимое или невидимое соперничество которых порождает все новые материальные интересы и соответственно требует увеличения разнообразия всевозможных захватов. В результате мирное время промышленных и иных бескровных революций, если оно не способствует преображению эгоцентрических начал человеческой деятельности, а напротив, создает для них питательную среду, само вызывает потребность войны, «выносит ее из себя как жалкое следствие». Поэтому, считал Достоевский, необходимо трезво и, так сказать, заранее оценивать те или иные перспективы «хода дела», постоянно спрашивать себя: «В чем хоро-

шее и что лучшее... В наше время вопросы: хорошо ли хорошее?» Размышляя над этими вопросами, он отмечал в «Дневнике писателя»: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что в никаком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят от нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей *окончательных...*» (I, 25, 201).

Раскрывая сложный духовный мир человека, многоразличные движения его свободной воли, Достоевский обнаруживал, что все они, несмотря на неодинаковое содержание и разные сферы действия, направлены обычно к самосохранению, господству и наслаждению. И в бытовых, служебных, любовных взаимоотношениях людей, и во всеохватных принципах и идеях естественные гордо-эгоистические и агрессивно-гедонистические свойства человеческой природы, если их «натуральность» не пресечена и не подчинена действительно укорененному в бытии высочайшему идеалу, ведут потенциально и реально к самопревозношению разнородных личностей, к их разъединенности и вражде. И не образованием, не внешней культурностью и светским лоском, не научными и техническими достижениями, а лишь «возбуждением высших интересов», устремленных к идеям вековечным, к радости абсолютной можно перестроить глубинную структуру эгоистического мышления.

Без «великой нравственной мысли», т.е. без христианской веры, считал Достоевский, невозможны нормальное развитие, гармоничный ум и жизнеспособность личности, государства, всего человечества, поскольку только в ней человек постигает «всю разумную цель свою на земле» и осознает в себе «лик человеческий». Без обретения же смысловой полноты и высоты бытие человека оказывается неестественным и нелепым, связи его с различными проявлениями жизни становятся тоньше, а сама жизнь выливается в перекосы и катастрофы. Потому-то так тревожило писателя его время, когда с прогрессирующей быстротой стало повсеместно распространяться безразличное и даже нигилистическое отношение к высшим идеям человеческого существования как к «вздору» и «стишкам»

Но именно в потере вековечных идеалов, высшего смысла, высшей цели жизни, в исчезновении «высших типов» вокруг Достоевский находил первопричину подспудного разлития нигилистической атмосферы, когда «что-то носится в воздухе, полное материализма и скептицизма; началось обожание даровой наживы, наслаждения без труда; всякий обман, всякое злодейство совершают-

ся хладнокровно; убивают, чтобы вынуть хоть рубль из кармана. Я ведь знаю, что и прежде было много скверного, но ныне бесспорно удесятерилось. Главное, носится такая мысль, такое как бы учение или верование» (I, 22, 31).

«Почему же мы дрянь?» — спрашивал Достоевский, вникая в эти неосознанные учения и безотчетные верования, и отвечал: «Великого нет ничего». В отсутствии представлений о величии и неслучайности человеческой жизни на земле он обнаруживал корни взаимообусловленных духовных болезней своего века.

В народной вере в вечный свет Достоевский находил основу для настоящего просвещения, без которого неосуществимо «великое дело любви». Смысл подлинного просвещения выражен, по его мнению, в самом корне этого понятия, есть «свет духовный, озаряющий душу, просвещающий сердце, направляющий ум, подсказывающий ему дорогу жизни». Такое просвещение и отличает, по его мнению, условных лучших людей от безусловных, которые познаются не социально-кастовой принадлежностью, не умом, образованностью, богатством и т.п., а наличием духовного света в своей душе, благоустроенностью сердца, высшим нравственным развитием и влиянием. К таким людям он относил испокон веков распространенных на Руси праведников, в которых ярко выражена «потребность быть прежде всего справедливыми и искать лишь истины». Народные святыни, а не науки и привилегии, отмечал писатель, указывают лучших людей. «Лучший человек по представлению народному — это тот, который не преклонился перед материальным соблазном <...> любит правду и, когда надо, встает служить ей, бросая дом и семью и жертвуя жизнью» (I, 23, 161).

При общем взгляде на публицистику писателя прослеживается взаимосвязь тех свойств, которые составляют «благородный материал», входят в «эстетику души» безусловных лучших людей, получивших истинное просвещение и способных стать братьями другим. Праведность, правдолюбие, глубокий ум, возвышенность, благородство, справедливость, честность, подлинное собственное достоинство, самоотверженность, чувство долга и ответственности, доверчивость, открытость, искренность, простодушие, скромность, умение прощать, органичность и целостность мировосприятия, внутреннее благообразие и целомудрие — эти духовно-душевные черты, свидетельствующие о внутренней победе над эгоцентрическими началами неправедного строя жизни, определяют личности, перед которыми «добровольно и свободно склоняют себя, чтя их истинную доблесть», перед которыми преклоняются «сердечно и несомненно».

Достоевский считал, что не «н а ч а л о только всему» есть личное самосовершенствование, но и продолжение всего и исход. Оно

объемлет, зиждет и сохраняет организм национальности, и только оно одно» (I, 26, 166), поскольку идеал гражданского устройства, складываясь исторически, является исключительно результатом нравственного самосовершенствования единиц.

Таким образом, подлинное преуспевание общества в самых разных областях неразрывно связано с внутренним нравственным благоустроением его граждан. Говоря, например, о возможном изменении и оздоровлении чиновничьей деятельности, Достоевский подчеркивает, что оппозиция бюрократии бьет мимо цели: «Главного-то шагу и не видят... Сущность в воспитании нравственного чувства». Без учета этой сущности постоянное сокращение штатов приводит тем не менее к тому, что штаты парадоксальным образом как бы увеличиваются. Чиновники же, симулируя никак не определяемую нравственную активность, пытаются ограничиться косметическими переменами, ничего по существу не меняя и рассуждая про себя: «...мы уж лучше сами как-нибудь там исправимся, пообчистимся, ну, что-нибудь введем новое, более, так сказать, прогрессивное, духу века соответствующее, ну там станем как-нибудь добродетельнее или что...» В результате освобожденный от крепостной зависимости народ не имеет самостоятельности и духовной поддержки, поскольку в земстве, общине, суде присяжных и в других демократических формах общества «тянет к чему-то похожему на начальство». Назначаются ревизии, устраиваются комиссии, выделяющие из себя подкомиссии. Дотошные наблюдатели, замечает писатель, подсчитали, что «у народа теперь, в этот миг, чуть ли не два десятка начальственных чинов, специально к нему определенных, над ним стоящих, его оберегающих и опекающих. И без того уже бедному человеку все и всякий начальство, а тут еще двадцать штук специальных! Свобода-то движения ровно как у мухи, попавшей в тарелку с патокой. А ведь это не только с нравственной, но и с финансовой точки зрения вредно, то есть такая свобода движения» (I, 27, 17).

Отсутствие «главного шагу» ослабляет, по мысли Достоевского, и различные экономические реформы, силящиеся сию же минуту, «вдруг и совсем даже как-то внезапно, иной раз даже никак до того неожиданным предписанием начальства» улучшить текущую действительность, повысить бюджет государства, погасить долги, преодолеть дефицит. Однако при такой торопливости добиваются только «временной, материальной глади», воспроизводят в слегка подновленном виде лишь существующее. Эти *«механически-успокоительные* утешения» не приводят к «действительно гражданскому, нравственно-гражданскому» порядку и сохраняют общую атмосферу для тех, кто точит зубы на казну и общественное достояние, кто

превращается «в карманных промышленников, иные в дозволенных, а иные и прикрывать себя юридически не станут». Нравственно-гражданский беспорядок при паллиативном экономическом процветании разлагает сознание наблюдающих его и укрепляет социальное нестроение. «Посмотрит иной простак кругом себя и вдруг выведет, что одному-де кулаку и мироеду житье, что как будто для них все и делается, так стану-де и я кулаком,— и станет. Другой, посмирнее, просто сопьется, не потому, что бедность одолела, а потому, что от бесправицы тошно. Что же тут делать? Тут фатум» (I, 27, 17).

Для одоления этого фатума необходимо, утверждал Достоевский, направить внимание «в некую глубь, в которую, по правде, доселе никогда и не заглядывали, потому что глубь искали на поверхности». Нужен «поворот голов и взглядов наших совсем в иную сторону, чем до сих пор... Принципы наши некоторые надо бы совсем изменить, мух из патоки повытащить и освободить»[1]. Следует, считал он, хоть на малую долю забыть о сиюминутных потребностях, сколь ни казались бы они насущными, и сосредоточиться на «оздоровлении корней», другими словами, на создании условий для сохранения народных традиций и идеалов, для развития подлинного просвещения, для формирования безусловных лучших людей. Тогда появится надежда на соборное разрешение разногласий различных слоев общества, «всеобщего демократического настроения и всеобщего согласия всех русских людей начиная с самого верху». Тогда и текущая действительность с ее безотлагательными задачами, финансовыми и экономическими проблемами может измениться не косметически только, а радикально, поскольку сама подчинится новому принципу и «войдет в смысл и дух его, преобразится непременно к лучшему». Тогда и нравственность выйдет из-под разрушительного управления экономики, которая (а вместе с ней науки, ремесла, техника) под ее воздействием станет более разумной и человечной, поскольку разумными и человечными станут и потребности людей.

По убеждению Достоевского, в числе новых принципов следует твердо усвоить, что нельзя искусственно подгонять историю и устраивать из нее водевиль (порою жестокий и трагический), что всякие, даже здравые новшества не осуществляются в один миг, а их успех определяется «предварительной культурой», обогащенностью результатами духовного труда многих предшествующих поколений.

Надо помнить и не забывать, подчеркивал Достоевский, что истинный плодотворный результат любого дела зависит не от верного денежного расчета и не от деятельности мифического «нового че-

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. М., 1989. С. 29.

ловека», которого никто и нигде не видел и «новая нравственность» которого не поддается разумному уяснению, а от золотого запаса благородного человеческого материала, постоянно созидаемого растущими из древних корней и непрерываемыми духовными традициями. «Деньгами вы, например, настроите школ, но учителей сейчас не наделаете. Учитель—это штука тонкая; народный, национальный учитель вырабатывается веками, держится преданиями, бесчисленным опытом. Но, положим, наделаете деньгами не только учителей, но даже, наконец, и ученых; и что же? — все-таки людей не наделаете. Что в том, что он ученый, коли дела не смыслит? Педагогии он, например, выучится и будет с кафедры сам отлично преподавать педагогию, а все-таки педагогом не сделается. Люди, люди — это самое главное. Люди дороже даже денег. Людей ни на каком рынке не купишь и никакими деньгами, потому что они не продаются и не покупаются, а опять-таки только веками выделываются; ну, а на века надо время, годков эдак двадцать пять или тридцать, даже и у нас, где века давно уже ничего не стоят. Человек идеи и науки самостоятельной, человек самостоятельно деловой образуется лишь долгою самостоятельною жизнью нации, вековым многострадальным трудом ее — одним словом, образуется всею историческою жизнью страны» (II, 12, 109—110).

Достоевский не сомневался, что нравственные начала являются основой всему, в том числе и благополучию государства, хотя оно на первый взгляд кажется зависимым от выигранных битв или хитроумной политики.

Для достойной и долговечной жизни народам и государствам, полагал писатель, необходимо свято хранить высокие идеалы, ибо, «как только после времен и веков (потому что тут тоже свой закон, нам неведомый) начинал расшатываться и ослабевать в данной национальности ее идеал духовный, так тотчас же начинала падать и национальность, а вместе падал и весь ее гражданский устав, и померкали все те гражданские идеалы, которые успевали в ней сложиться <...> Стало быть, гражданские идеалы всегда прямо и органично связаны с идеалами нравственными, а главное то, что несомненно из них только одних и выходят! *Сами же по себе* никогда не являются, ибо, являясь, имеют лишь целью утоление нравственного стремления данной национальности, как и поскольку это нравственное стремление в ней сложилось» (I, 26, 166).

Следовательно, политика чести и великодушия, которая подчиняется «нравственному стремлению» и которую не следует разменивать на торопливые барыши, есть «не только высшая, но, может быть, и самая *выгодная* политика для великой нации именно потому, что она великая. Политика текущей практичности и беспре-

рывного бросания себя туда, где повыгоднее, где понасущнее, изобличает мелочь, внутреннее бессилие государства, горькое положение. Дипломатический ум, ум практической и *насущной* выгоды всегда оказывался ниже правды и чести, а правда и честь всегда кончали тем, что всегда торжествовали. А если и не кончали тем, то кончат тем, потому что так того, неизменно и вечно, хотели и хотят люди» (I, 23, 66).

По логике Достоевского, принципы «святости текущей выгоды» и «плевка на честь и совесть, лишь бы сорвать шерсти клок» могут временно давать определенные материальные результаты. Но они же порождают захватнические войны, духовно развращают нации и в конце концов губят их. И наоборот. Вера в вечные (а не условно-выгодные) идеалы придает политике духовный смысл, поддерживает нравственное здоровье и величие нации. В таком случае войны, если они вынуждены, носят исключительно освободительный характер и преследуют лишь «великую и справедливую цель, достойную великой нации».

Именно в контексте нравственно состоятельной политики рассматривал Достоевский в «Дневнике» бескорыстную помощь России борьбе балканских славян против турецкого ига. По мнению писателя, подлинная выгода русского государства заключается в том, чтобы всегда поступать честно, идти даже на математически явную невыгоду и жертву, лишь бы не нарушить справедливости.

История показывала Достоевскому, что Россия сильна «идеей, завещанной ей рядом веков», «всецелостью и духовной нераздельностью» народа, способного в годину суровых испытаний проявить величайшую волю ради подвига великодушия. Дойдя «до последней черты, то есть когда уже идти некуда», русский народ преодолевал роковые раздоры и тяжелые страдания благодаря «единению нашего духа народного», без которого и политика, и наука, и техника, и оружие оказались бы беспомощными. Писатель призывал всемерно сохранять это единение не только в кризисные моменты истории, но и в повседневной жизни и не разменивать «великие мысли» на третьестепенные соображения. Ведь только тогда пробуждается и поддерживается в сердцах людей вера в высокое предназначение России, «вера в святость своих идеалов, вера в силу своей любви и жажды служения человечеству,— нет, такая вера есть залог самой высшей жизни наций...» (I, 25, 19).

Залоги такой жизни Достоевский находил и в вершинных достижениях русской литературы, которая «в лучших представителях своих, и прежде всей нашей интеллигенции, заметьте себе это, преклонилась пред народной правдой, признала идеалы народные за действительно прекрасные», что и определило ее историческое

значение. Это значение проявилось прежде всего в творчестве Пушкина, отличавшемся наряду с художественным совершенством «всемирной отзывчивостью», подлинным национальным своеобразием и философско-психологической глубиной. Сходным образом Достоевский оценивает, например, и роман Льва Толстого «Анна Каренина»: «Если у нас есть литературные произведения такой силы мысли и исполнения, то почему у нас не может быть *впоследствии и своей* науки, и своих решений экономических, социальных, почему нам отказывает Европа в самостоятельности, в нашем *своем собственном* слове,— вот вопрос, который рождается сам собою. Нельзя же предположить смешную мысль, что природа одарила нас лишь одними литературными способностями. Все остальное есть вопрос истории, обстоятельств, условий времени» (I, 25, 202).

Вообще следует подчеркнуть, что в своих публицистических статьях писатель рассматривает вопросы литературы, как и все другие, в нравственной доминанте, неразрывной связи с социальными и насущными проблемами жизни. Искусство представляет для него своеобразный сгусток человеческой деятельности, не только концентрированно отображающий в себе типичные процессы в обществе, но и освещающий их высоким духовным светом. «Искусство, то есть *истинное* искусство, именно и развивается потому во время долгого мира, что идет вразрез с грузным и порочным усыплением душ, и, напротив, созданиями своими, всегда в эти периоды, взывает к идеалу, рождает протест и негодование, волнует общество и нередко заставляет страдать людей, жаждущих проснуться и выйти из зловонной ямы» (I, 25, 102).

Казалось бы, при такой постановке вопроса на первый план должна выйти литература «с направлением», обличающая пороки и указующая пути их исправления. Однако, по убеждению Достоевского, художнику не стоит «вытягивать из себя с болезненными судорогами тему, удовлетворяющую общему, мундирному, либеральному и социальному мнению», ему необходимо дать возможность излиться и развить естественно просящиеся из души образы. Ведь «всякое художественное произведение без предвзятого направления, исполненное единственно из художественной потребности, и даже на сюжет посторонний, совсем и не намекающий на что-нибудь "направительное"... окажется гораздо полезнее для его же целей... в истинно художественном произведении, хотя бы оно толковало о других мирах, не может не быть истинного направления и верной мысли»[1]. Такие отличающиеся естественной правдивостью и столь же непринужденной нравственностью произведения, в которых писатель дает свободу своим

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. С.32.

чувствам и «своей идее (идеалу)» и тем самым усиливает полноту эстетической реальности, Достоевский называл литературой красоты и противопоставлял ее литературе дела и литературе сплошного отрицания, скованных своей заданностью и предвзятостью и не имеющих «положительного идеала в подкладке». Литература дела полна неясных и путаных исканий, поскольку «дело еще не разъяснено, лишь мечта». Что же касается сугубо обличительной литературы, то она и вовсе лишена всякого созидательного начала, способна возбуждать к ненависти и мести, «нужна тем, кто не знает, за что держаться, как быть и кому верить... Положительный идеал мешает их (авторов нигилистических произведений.— *Б. Т.)* пороку, а отрицательное ни к чему не обязывает»[1].

Не отражая «прямо» и «направленно» злободневные события и факты действительности, литература красоты тем не менее и создает как раз образы, вбирающие в себя наиболее существенные черты текущей жизни. Татьяна Ларина и Евгений Онегин Пушкина, Пирогов и Хлестаков Гоголя, Потугин Тургенева, Влас Некрасова, Левин Л. Толстого становятся в статьях Достоевского своеобразными символами, помогающими ему проницательнее анализировать духовное состояние общества и тенденции исторического процесса. Он глубоко ценил такие выразительные типы и сожалел, что мельчающая словесность теряет способность их создавать. «Много чего не затронула еще наша художественная литература из современного и текущего, много совсем проглядела и страшно отстала... Даже и в исторический-то роман, может, потому ударилась, что смысл текущего потеряла»[2].

Достоевский считал, что необходим талант, равный, по крайней мере, гоголевскому, чтобы выявить и обобщить, например, тип анонимного ругателя с его непомерным самомнением при затаенном самонеуважении или тип бездарного и тщеславного невежды, воображающего себя великим деятелем и непревзойденным гением. «Сядет перед вами иной передовой и поучающий господин и начнет говорить: ни концов, ни начал, все сбито и сверчено в клубок. Часа полтора говорит и, главное, ведь так сладко и гладко, точно птица поет. Спрашиваешь себя, что он: умный или иной какой? — и не можешь решить. Каждое слово, казалось бы, понятно и ясно, а в целом ничего не разберешь. Курицу ль впредь яйца учат, или курица будет по-прежнему на яйцах сидеть, — ничего этого не разберешь, видишь только, что красноречивая курица вместо яиц дичь несет. Глаза выпучишь

---

[1] Там же.

[2] Там же.

под конец, в голове дурман. Это тип новый, недавно зародившийся; художественная литература его еще не затрагивала...» (I, 27, 8).

Художественное обобщение социально-психологических причин появления подобных говорунов, задуривающих сознание больших масс людей и замутняюших ход жизни, тем более важно, что оно одновременно оказывается и одним из путей преодоления их воздействия, уяснения подлинных ценностей. В литературе, как и во всякой другой деятельности, Достоевский стремился выделить главное и значительное для понимания природы человека и творимой им истории. Лишь выпукло обозначив ростки зла в ядре внутреннего мира, человек может направить свое внимание и силы на их искоренение, предотвратить их органический рост и распространение, нащупать и разрушить мосты между эгоистическими свойствами «натуры» и ложными идеями, предупредить девальвацию таких высоких понятий, как идеал, свобода, братство.

В представлении Достоевского выбор пути всего человечества неотделим от самоопределения отдельной личности. Ведь линия, разделяющая добро и зло, проходит «не за морем где-нибудь», «не в вещах», «не вне тебя», а через все человеческие сердца, через каждое сердце. И публицистика великого русского писателя приглашает читателя заглянуть поглубже в свою душу и непредубежденно посмотреть на свои дела, чтобы определить, куда направлены растрачиваемые нами силы, идут ли они на «самоукорачивание», превращение человека в «скотский образ раба» или на «самоудлинение», восстановление в человеке «образа человеческого».

Выпалывая сорняки из собственной души, обнаруживая «глубоко запрятанную» мощь любви, которая «есть в каждом из нас», любая личность тем самым способствует победе над «прежним животным» и взращиванию «воистину новых людей», вытесняет космическое зло из вселенной, участвует в разрешении будущих судеб человечества. И в этом Достоевский не видел ничего фантастического. Надо только хорошо помнить, подчеркивал он, что «силен может быть один человек», что в его мыслях и поступках «бесчисленное множество скрытых от нас разветвлений» и что «все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается».

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Составьте библиографию книг и статей о Ф.М. Достоевском за 1990—2000 гг.

2. Осуществляя проблемный анализ творчества Ф.М. Достоевского, выполните следующие задания:

а) раскройте содержание понятий «фантастический реализм» и «реализм в высшем смысле»;

б) проанализируйте фундаментальную проблематику, объединяющую романы «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»;

в) проследите развитие "подпольного" героя в творчестве Ф.М. Достоевского;

г) как соотносится теория Раскольникова с идейными течениями в русской и западноевропейской мысли той поры?

д) осветите взаимосвязь атеизма, либерализма и нигилизма в романе «Бесы».

3. Сделайте выписки суждений о Достоевском русских философов XX в.: Н.А. Бердяева, В.В. Розанова, Н.О. Лосского, С.Н. Булгакова, К.В. Мочульского.

4. Проанализируйте композиционную структуру одного из романов Ф.М. Достоевского.

5. Напишите реферат по одной из последних монографий о творчестве Ф.М. Достоевского.

6. Подготовьте научный доклад или письменную работу по одной из тем:

«Эволюция "положительно прекрасной" личности в художественных произведениях Ф.М.Достоевского»;

«"Отцы" и "дети" в творчестве Ф.М. Достоевского»;

«Жанровое и тематическое своеобразие "Дневника писателя"»;

«Сходство и различие в изображении правосудия и юриспруденции в "Братьях Карамазовых" Ф.М.Достоевского и в "Воскресении" Л.Н.Толстого»;

«"Ротшильдовская идея" в "Подростке" и других произведениях Ф.М. Достоевского"»;

«Литературно-политическая борьба вокруг романа Ф.М. Достоевского "Бесы"»;

«Женские образы в романах Ф.М. Достоевского»;

«Евангельские мотивы в творчестве Ф.М. Достоевского (по одному из романов)»;

«Особенности жанра повести в творчестве Ф.М. Достоевского».

Источники и пособия

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990; *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15 т. Л., 1988—1995; *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. М., 1989; Библиография произведений Ф.М. Достоевского и литература о нем. 1917—1965. М., 1968; *Белов С.В.* Материалы для библиографии русской зарубежной литературы о Достоевском (1920—1992)// Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994; *Михайловский Н.К.* Жестокий талант // Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957; *Соловьев В.С.* Три речи в память Достоевского // Соловьев Вл. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т.2; *Иванов В.И.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.И. Родное и Вселенское. М., 1994; *Гроссман Л.П.* Семинарий по Достоевскому: материалы, библиография и комментарии. М.; Пг. 1922; *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // Н.А. Бердяев о русской философии. Свердловск, 1991. Т. 2. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979; *Попович Й.* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998; *Бем А.Л.* О Достоевском. Прага, 1972; *Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995; *Лосский Н.О.* Достоевский и его христианское миропонимание //Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М., 1994; *Долинин А.С.* Последние романы Достоевского. М.; Л., 1963; *Мейер Г.А.* Свет в ночи: о «Преступлении и наказании». Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне, 1967; *Ветловская В.Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. *Селезнев Ю.И.* Достоевский М., 1981; *Фридлендер Г.М.* Достоевский и мировая литература. М., 1985; *Захаров В.Н.* Система жанров у Достоевского. Типология и поэтика. Л., 1985; Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990; О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. М., 1990; О Великом инквизиторе: Достоевский и последующие. М., 1991; *Лаут Р.* Философия Достоевского. М., 1996; *Тарасов Б.Н.* Непрочитанный Чаадаев, неуслышанный Достоевский. М., 1999.

НИКОЛАЙ СЕМЁНОВИЧ ЛЕСКОВ (1831–1895)

Н.С. Лесков — один из наиболее самобытных художников слова, «писатель будущего» (Л. Толстой)[1], достойный «встать рядом с такими творцами литературы русской, каковы Л. Толстой, Гоголь, Тургенев, Гончаров»[2]. Силою и красотою таланта он немногим уступает «таланту любого из названных творцов Священного Писания о русской земле, а широтою охвата явлений жизни, глубиною понимания бытовых загадок её, тонким знанием великорусского языка он нередко превышает названных предшественников и соратников своих»[3].

Сын своего времени, Лесков вместе с тем воспринял богатое историческое наследие России, русскую духовную культуру прошлого. Зная великое множество сказаний, притч, легенд, былин, песен и анекдотов, он изображал жизнь, слитую воедино с народно-поэтическим миросозерцанием.

Писатель глубоко постиг своеобразие мира древнерусской словесности, которую знал, чувствовал и любил. Обладая даром художественного ви́дения, умел проникнуться духом её смиренности, скорбями о душевных немощах и несовершенствах человека, стремлением к истине и к высшим целям бытия. Он органически воспринимал нравственный пафос Православия и, хотя и несколько вольнодумно, его исповедовал.

Увлечённо изучал он и светскую культуру, культуру XVIII века, эпоху Петра Великого и принял их как новую страницу в истории отечества.

Обострённый интерес к национальной жизни, тончайшее ощущение всех оттенков народного миропонимания ее, глубокое знание быта всех сословий современной России дали возможность Лескову создать удивительно своеобразный, исполненный артистизма, неповторимый — *лесковский* — способ описания, особый духовно-аналитический подход к изображаемому.

В творчестве Лескова во всей яркости отразились историческая предметная сторона русской действительности, но ещё более —

---

[1] Цит. по: *Фаресов А.* Н.С. Лесков и его позднейшие критики // Исторический вестник. 1897, март. С. 1059.

[2] *Горький А.М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 235.

[3] Там же.

русский дух, сокровенная самобытность, пронизывающая все его произведения.

Лесков разнообразен. Он выступает и как создатель пёстрой галереи народных характеров, и как певец праведников, самоотверженных и высоконравственных людей, видящих в своей деятельности великую добротворящую силу, и как автор полемических («антинигилистических») романов и сатирико-юмористических рассказов о духовенстве, и как публицист, и как глубокий литературный критик.

Восприятие и изучение Лескова. Разные поколения — современники и потомки — по-разному относились к творчеству писателя, ибо по-разному оценивали «вечные» вопросы — о смысле жизни, о человеческом достоинстве, о насущных задачах общества, о национальной самобытности и культуре, о движении России по пути общечеловеческого прогресса.

Глубокое и искреннее неприятие социальной несправедливости, приближавшее Лескова к демократам, сочеталось в его миропредставлении с убеждением, что жизнь и поведение людей определяются отнюдь не только прагматическими соображениями, но ещё более духовными запросами и традициями национального бытия. Писатель не без оснований считал, что русская действительность нередко несопоставима с европейской и нельзя смешивать европейца, живущего по сложившимся установкам, «направлению», и русского человека, в генетических свойствах которого лежит органическое непроизвольное стремление к справедливости и простосердечию, притом что он всегда «наблюдал свою амбицию»[1].

На отношение к молодому писателю, уже обозначившему свои талант и мастерство, повлияла одна из многочисленных его статей, призывающая найти истинных виновников возникших в это время в Петербурге пожаров. Недоброжелатели сумели тенденциозно истолковать её в связи с упоминаемыми слухами о причастности к пожарам студентов и приписали Лескову грех ложного обвинения студенчества.

Опубликованные вскоре после этого романы «Некуда» (1864) и позже — «На ножах» (1870—1871) были восприняты демократической критикой как политически враждебные и клеветнические, а сам писатель был заклеймён кличкой антинигилиста (т.е. контрреволюционера). «Имя Лескова стало предметом самых оскорбительных подозрений. При его появлении в обществе люди брали шапки и уходили вон; в ресторанах нарочно при нём ругали автора

---

[1] *Лесков Н.* Соколий перелёт. Записки человека без направлений // Лит. наследство. М., 1977. Т. 87. С. 47.

"Некуда"...»[1] Такая реакция понятна: «общественное мнение» определял в 60-е годы новый демократический читатель (не случайно в начале 60-х годов среди привлеченных по обвинению в «государственных преступлениях» насчитывалось около 75% разночинцев)[2]. Это общественное мнение с неприятием относилось к любому произведению, в котором подвергались сомнению или тем более осуждению идеалы молодого поколения. При этом в разряд антинигилистов попадали и те, кто стремился к истине, не всё принимая и понимая в новых веяниях. Охваченная единым порывом разделаться со старым обществом демократическая общественность не заметила позитивных сторон этих ранних произведений Лескова, оставив без внимания изображённую в них честную горсть людей, «полюбивших добро и возненавидевших ложь»[3], и не пожелала заметить истинную государственную и патриотическую позицию автора.

Демократическая критика словно не заметила генеральной темы его творчества — темы духовно-нравственных поисков, народной мечты о праведнике. Д.И. Писарев в своей статье «Прогулка по садам российской словесности» заклеймил роман «Некуда», отнеся Лескова к бойким и задорным, но, в сущности, трусливым и тупоумным ненавистникам будущего (1865)[4]. М.Е. Салтыков (Н. Щедрин) четырьмя годами позже, решительно отрицая художественность «Некуда», заявил: «Всё, что писано им (Стебницким — Лесковым. — *В.Т.*) прежде, и всё, что писал впоследствии, уже не имело и не могло иметь существенного влияния на его литературную карьеру по той причине, что она была уже сделана»[5].

Со временем, когда «злоба дня», отражённая в романах Лескова, всё более уходила в прошлое и к этим произведениям смогли отнестись спокойнее, стали обращать внимание и на то, о чём собственно они говорят. И уже в 1869 г. Н.В. Шелгунов находил, что героиня «Некуда» Лиза Бахарева «истинный тип современной живой девушки», что Лесков неправ потому, что не понял «разницу между идеей и делом»[6], между людьми будущего и современным их историческим состоянием. Эти и некоторые другие замечания, появившиеся в печати, свидетельствовали о том, что роман «Некуда», во-

---

[1] *Либрович С.Ф.* На книжном посту. Пг.; М., 1916. С. 210, 215.

[2] В.И. Ленин и русская общественная мысль. Л., 1969.

[3] *Лесков Н.С.* Некуда // Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1997. Т. 4. С. 132.

[4] *Писарев Д.И.* Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1901. Т. 4. С. 327.

[5] *Щедрин Н.* (*М.Е. Салтыков*). Повести, очерки и рассказы М. Стебницкого // Отечественные записки. 1869. Т. CLXXXV. № 7. С. 54—55.

[6] *Шелгунов Н.В.* Люди сороковых и шестидесятых годов // Литературная критика. Л., 1974. С. 202.

бравший в себя колоссальный запас реальных наблюдений писателя над русской жизнью и разнообразными, иногда весьма причудливыми социально-психологическими типами, нельзя перечеркнуть. И если Д.И. Писарев считал, что в романе всё ложь и выдумка автора, то Н.В. Шелгунов и А.М. Скабичевский видели в нём отголосок мнений, слухов и взглядов толпы, над которой художник не мог подняться.

И в то же время следует отметить популярность этого романа, который при жизни писателя был переиздан пять раз — в 1866, 1867, 1879, 1887 и 1889 гг. Таким образом, постепенно менялось категорически отрицательное отношение к этому произведению писателя. Сам Лесков, настаивая на честности своего романа, однако писал: «История должна будет осудить автора за то, что он как будто играл в руку с теми, чьи чувства и идеи не лучше чувств, одушевлявших нигилистов. Будь я тогда опытнее, — я бы это понял, а я был молод и не подозревал в "благородном консерватизме" всей его подлости и себялюбия. В этом и есть моя ошибка. Она сделана искренне, т.е. без дурных побуждений, но я её себе не прощаю и не могу простить»[1].

К концу 70-х годов «антинигилистические» страсти несколько утихли, а новые значительные произведения писателя «Соборяне», «Запечатлённый ангел», «Очарованный странник» и др., в которых в полной мере раскрылся его талант, определили растущий интерес к его творчеству, например к «Соборянам», которые «обошли и обходят весь "beau monde" и встречают живое участие»[2]. Некоторые лесковские образы пресса относила даже к «категории вечных, то есть таких, которые независимо от всякой литературной моды никогда не забудутся»[3]. В начале 80-х годов популярность писателя среди публики становится очевидной, и всё же вплоть до конца 90-х традиция толкования его как антинигилиста сохранилась.

Первой попыткой серьёзной оценки и изучения творчества Лескова стала статья М.А. Протопопова «Больной талант» (1891), единственная значительная работа, появившаяся при жизни писателя. Протопопов обратил внимание на то, что Лескова «привлекают наименее исследованные стороны жизни», отметил его «реалистический талант бытописателя и психолога», наконец, признал, что «морально-бытовые рассказы Лескова» ярко характеризуют из-

---

[1] Письмо Н.С. Лескова П.В. Быкову от 26 июня 1890 г. // Рукописный отдел Гос. публ. б-ки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. Быковых. Ед. хр. 536.

[2] *Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 177.

[3] Русский мир. 1872. № 116. 6 мая.

вестные стороны жизни, людей, среди которых очень часто встречаются необычные характеры, «цари добра»[1].

В 1897 г. было опубликовано предисловие Р.И. Сементковского к первому Собранию сочинений писателя, а через год — критический очерк А. Волынского (А.Л. Флексера) «Н.С. Лесков»[2], где были отмечены безусловная оригинальность писателя, его «трезвый, хотя и благочестивый ум», не склонный «к сознательным обобщениям и тонкой самокритике», и указывались наиболее достойные его произведения. При этом, однако, в оценке во многом сохранялся взгляд на художника, заданный революционно-демократической прессой, особенно по отношению к его романам. Волынский называет Лескова «типичным русским проповедником из народа, то вдохновенным, то юродствующим».

В 1890 г. появился очерк о Лескове Арс. Введенского, характеризующий его прежде всего как независимого художника. Главным в произведениях писателя Введенский считал «разнообразные характеры, типы душевной жизни, душевного строя». «Всякая тема, которую он берёт, — писал критик — обыкновенно проста, ценна своею поучительностью и правдой». Исследователь особо отмечал, что Лесков был неравнодушен «к общественному злу, которое видел в явлениях русской жизни», и считал особенностью его творчества «независимую мысль, одухотворённую любовью к людям и правде»[3].

В начале XX в. общественные настроения, связанные с русско-японской войной и первой русской революцией, обратили внимание публики и на проблему личности, вдохновлённой идеей общественного служения. Это вновь обострило внимание к Лескову, тем более что в 1902–1903 гг. в издании А.Ф. Маркса вышло третье, наиболее полное, собрание его сочинений в 36-ти томах.

В 1904 г. появляется первая серьёзная благожелательная книга о творчестве писателя, написанная А.И. Фаресовым: «Против течений. Н.С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нём». Автор особенно отметил активный нравственный пафос лесковского творчества.

Вслед за А.И. Фаресовым А.М. Горький в курсе лекций для каприйской школы рабочих (1909) пытается оценить писателя с социологических позиций. Поставив Лескова в один ряд с Тургеневым, он отмечает «рациональное зерно» его романов: критику базаров-

---

[1] *Протопопов М.* Больной талант // Критические статьи. М., 1902. С. 186, 189, 211.

[2] Переиздан в переработанном и расширенном виде в 1923 г.; цитаты приведены по этому последнему изданию (с. 77, 181).

[3] *Введенский Арс.* Николай Семёнович Лесков // Исторический вестник. 1890. Т. 40. С. 393, 397, 399, 75.

щины, лишённой творческой позитивной программы, и неприятие нигилизма, в коем «видели прежде всего врага, который <...> отрицая Пушкина и искусство, отрицал всё единственное ценное, всю культуру страны», «человека, который не хочет и не может понять и оценить <...> роль личности в истории своей страны»[1]. В последующих статьях Горький приходит к выводу, что в Лескове причудливо соединялись антинигилист и создатель героических характеров. Эти «весёлые великомученики любви своей ради» «неразумно лезут в густейшую грязь земной жизни, где погряз человек»[2], ибо одухотворены любовью «не от ума, а от сердца»[3].

В предисловии к американскому изданию лесковского однотомника (1924) Горький дал высокую оценку Лескову-художнику. В те же 20-е годы, однако, романы «Некуда» и «На ножах» согласно инструкции Политпросвета при Наркомпросе были изъяты из библиотек. Изучение творчества писателя было искусственно заторможено и возобновилось только после Великой Отечественной войны. В годы войны особенно популярным был рассказ Лескова «Железная воля», используемый патриотической пропагандой против немецких агрессоров в политических целях.

Издание первого послевоенного однотомника Лескова (1946), а затем — одиннадцатитомного (1958), шеститомного (1973), пятитомного (1981) и, наконец, двенадцатитомного (1989) Собрания сочинений, состав которого был определён ещё автором, знаменовало поворот в изучении творчества писателя.

В монографиях о Лескове Л.П. Гроссмана (1945), Б.М. Другова (1-е изд. 1945), В. Гебель (1945) были сделаны успешные попытки его научной позитивной оценки на новом этапе изучения. Самым значительным трудом в это время (1946) явилась замечательная книга сына писателя А.Н. Лескова «Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям», содержащая огромный фактический материал[4].

Дальнейшее исследование творчества Лескова в России было продолжено М.С. Горячкиной, посвятившей книгу его сатире (1963), В.Ю. Троицким — монография «Лесков-художник» (1974), И.В. Столяровой — «В поисках идеала, творчество Н.С. Лескова» (1979), А.А. Гореловым — исследование «Лесков и народная культура» (1988) и рядом других. Значительным вкладом в лескововеде-

---

1 *Горький М.* История русской литературы. М., 1939. С. 252–265.

2 *Горький М.* Н.С. Лесков // Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941. С. 88.

3 Там же. С. 89.

4 Научное издание книги с восстановлением цензурных купюр было осуществлено А.А. Гореловым лишь в 1984 г.

ние стали тома «Литературного наследства», содержащие материалы о творчестве писателя (т. 87, 1977 г., и т. 101 «Неизданный Лесков», книга первая, 1997 г.). Итогом коллективной работы исследователей явились сборники «В мире Лескова» (1983) и «Лесков и русская литература» (последний включает библиографию статей и книг о творчестве писателя за 1971—1987 гг.).

Среди зарубежных работ, посвящённых творчеству Лескова, наиболее значительны следующие: *Muckle J.Y.* Nikolai Leskov and the «Spirit of Protestantism». Birmingam, 1978; *Cavaion D.N.* Leskov. Firenze, 1974; *Mc Lean H.* Nikolai Leskov. The Man and His Art. Harvard, 1978. *Lantz K.* Nikolai Leskov. Boston, 1979; *Müller de Morogues, Ines.* Le problème féminin et les portraits de femmes dana l'oeuvre de Nikolai Leskov. Bern; Paris, 1991.

Становление творческой личности писателя. Н.С. Лесков родился в селе Горохове на Орловщине 16(4) февраля 1831 г. Его отец, небогатый служащий, попович Семён Дмитриевич Лесков, чиновник Орловской уголовной палаты, «большой, замечательный умник»[1], отличавшийся «твёрдостью убеждений», сочувственно относившийся к Рылееву и Бестужеву, в 1839 г. ушёл в отставку, резко разойдясь во взглядах с губернским начальством. Мать писателя, Мария Петровна (урождённая Алферьева), «чистокровная аристократка» (10, 310), «женщина большой воли, трезвого ума, крепких жизненных навыков»[2], с тех пор делила со своим мужем все невзгоды нелёгкого семейного жития.

Лесковы переезжают в Кромской уезд на небольшой хутор Панино, где и проходило раннее детство писателя и где приобщился он к народной жизни, народной поэзии, общаясь с друзьями детства, с подневольными крестьянами, которых часто, как он писал, «стоя на своих детских коленях, в оные былые времена, отмаливал своими детскими слезами от палок и розог...»[3]

Непросто совершалось становление характера будущего писателя и особенно его убеждений. Не без влияния отца вырабатывает он своё отношение к патриархальным традициям, церковной набожности и государственности, к национально-патриотическим настроениям. Позже он скажет: «...я не видел, где истина!»

---

[1] *Лесков Н.С.* Письмо П. К. Щебальскому 16 апреля 1871 г. // Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 10. С. 310 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

[2] *Лесков А.* Жизнь Николая Лескова по его личным семейным и несемейным записям и памятям: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 66.

[3] *Лесков Н.С.* Русское общество в Париже // Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1994. Т. 3. С. 207.

(11, 508–509). Эту истину Лесков искал всю жизнь, что и отразилось в его многогранном творчестве.

Пять лет провёл Лесков в стенах Орловской гимназии. Царившая здесь обстановка оставила немало тяжёлых воспоминаний в душе писателя. Но было много памятного и доброго. Так, «был среди других учителей человек необыкновенной прямоты и чистоты Валериан Варфоломеевич Бернатович, которого ученики его помнили и благодарили всю жизнь за то, что он умел дать их характерам известную крепость»[1]. Многим обязан был Лесков и преподавателю И.М. Сребницкому. В гимназические годы сошёлся будущий писатель с известным украинским фольклористом и этнографом Афанасием Васильевичем Марковичем, высланным в провинциальный Орёл за участие в сепаратистском Кирилло-Мефодиевском братстве. Позже Лесков писал о Марковиче: «...обязан ему всем моим направлением и страстью к литературе» (11, 282).

В гимназии проявилась у Лескова любовь к чтению «самых разнообразных книг и в особенности беллетристики». Уже на склоне лет вспоминал он о времени, проведённом в Орле: «...посещал дом А.Н. Зиновьевой, племянницы кн[язя] Масальского. У г-жи Зиновьевой была богатая библиотека, доставлявшая мне массу материалов для чтения, я прочёл её почти всю»[2]. До конца дней оставался писатель страстным библиофилом, знатоком по части редких и замечательных книг и собрал немало ценных изданий.

Не окончив гимназии, Лесков начал службу чиновником Орловской уголовной палаты. Здесь раскрывались перед ним жизненные драмы, обнажалась подноготная людских судеб, в которых нередко он принимал близкое участие. Лесков познаёт нравы русской провинции. Впоследствии в его произведениях оживут услышанные им в детстве рассказы из стародавнего помещичьего быта и личные наблюдения юных лет: горестные повести о судьбе крепостных («Житие одной бабы», 1863; «Тупейный художник», 1883) и уголовные драмы («Леди Макбет Мценского уезда», 1865; пьеса «Расточитель», 1867), и ужасающие картины голода в деревне («Юдоль», 1872), и — полные восхищённого любования и вместе с тем беспристрастных оценок — повести о замечательных людях из народа.

В 1849 г. Лесков был переведён в Киев чиновником Казенной палаты, а затем «определён помощником столоначальника по рекрутскому столу ревизского отделения»[3]. В Киеве, в доме свое-

[1] *Лесков Н.С.* Смерть старого человека // Петербургская газета. 1892. № 38. 8 февр.

[2] *В<иктор> П<отопопов>.* У Н.С. Лескова // Петербургская газета. 1894. № 326. 27 нояб.

[3] *Лесков А.Н.* Жизнь Николая Лескова. С. 137.

го дяди, профессора медицины С.П. Алферьева, Лесков встречался почти со всеми молодыми учёными тогдашнего университетского кружка[1] и проводил с молодыми сверстниками «целые ночи до бела света, слушая того, кто нам казался умнее, — кто обладал большими против других сведениями и мог рассказать нам о Канте, о Гегеле, "о чувствах высокого и прекрасного" и о многом другом» (7, 135). Здесь узнал он многих киевских ученых. Среди них И.Ф. Якубовского, И.М. Вигуру, С.О. Богословского, известного борца за освобождение крестьян Д.П. Журавского, о котором позже писал: «...Он едва ли не первое живое лицо, которое <...> заставило меня понимать, что добродетель существует не в одних отвлечениях» (10, 371). Тесно сроднился Лесков с украинцами, полюбил их культуру, малороссийский язык, великих поэтов, особенно высоко ценил Тараса Шевченко, с которым был близко знаком и о котором написал замечательную статью. Устами одного из своих героев Лесков позже скажет о Киеве: город этот «в течение десяти лет кряду был моею житейскою школою» (5, 380). Глубокие связи с украинской и другими славянскими культурами возникали у Лескова из глубокого знания им исторического прошлого, объединяющего в своей духовной колыбели славянские народы. Их историю, фольклор и литературу он не только хорошо знал, но и широко использовал в своем творчестве.

Наиболее значительный жизненный опыт приобрёл Лесков, когда, оставив государственную службу, в качестве разъездного агента поступил на работу к мужу своей тетки, англичанину А.Я. Шкотту, управляющему графов Перовских и Нарышкиных. Сопровождая переселяемых на новые земли крестьян, он побывал в самых разных краях: «...учился не в школе, а на барках у Шкотта»[2], — говорил Лесков, вспоминая время горьких, суровых наблюдений, «...изъездил Россию в самых разнообразных направлениях, и это дало... большое обилие впечатлений и запас бытовых сведений» (11, 18). Эти сведения он пополнял до конца своих дней уже в Петербурге: «У него на дому можно было встретить и старообрядцев, и хлыстов, и монахов, и богомольцев, якобы возвращавшихся с Афона или Иерусалима...»[3]

Постижение жизни родной страны и сокровенная связь с народом рождались в непосредственном общении с людьми, в много-

---

[1] *Лесков Н.С.* Официальное буффонство // Исторический вестник. 1882. № 10. С. 441.

[2] Цит. по: *Фаресов А.* Против течений. Пб., 1904. С. 21.

[3] *Де-ла-Барт Ф.Г.* Литературный кружок 90-х годов (Из воспоминания о Вл. Соловьеве, Н.С. Лескове и др.) // Изв. Общ-ва славянской культуры. М., 1913. Т. 2. Кн. 1. С. 19.

численных встречах на богатом впечатлениями жизненном пути. «Я не изучал народ... я вырос в народе на гостомельском выгоне с казанком в руке, — с полным правом писал о себе Лесков, — я спал с ним на росистой траве ночного под тёплым овчинным тулупом да на замашной панинской толчее <...> Я с народом был свой человек» и знал «русского человека в самую его глубь»[1]. «В самую глубь» знал Лесков и русскую историю. Он умел не только критически оценить прошлое, но и выразить о нём свое мудрое мнение, полное национального достоинства. Писатель имел все основания утверждать, что русский народ «отнюдь не лишён способности понимать общественную пользу и служить ей без подгона и притом служить с образцовым самопожертвованием даже в такие ужасные исторические моменты, когда спасение отечества представлялось невозможным...»[2]

Начало творческого пути. Публицистика. «Овцебык». В 60-е годы XIX в. стала очевидна неотвратимость великих исторических перемен. Об этом свидетельствовали острые общественные столкновения, вынужденные правительственные реформы, официальная отмена крепостного права и повсеместно возрастающий авторитет революционной демократии. Вместе с тем ощущался и духовный раскол во всех сферах общественного сознания.

«Разрыв традиций» «отцов» и «детей», нигилистический скептицизм Д.И. Писарева и В.А. Зайцева — явления знаменательные. Публикация романов «Отцы и дети» И.С. Тургенева и «Что делать?» Н.Г. Чернышевского становится общественным событием. Появляются пламенные прокламации «Молодая Россия», совершается покушение на Александра II, в сотнях списков распространяются бунтарские «Отщепенцы» Ник. Соколова и т.д. Одновременно бурно развивается революционно-демократическое движение, литература демократического лагеря, начинается революционная пропаганда в народе. Растёт количество раскольничьих и иных сект среди крестьянства, жадно внимавшего новоявленным пророкам[3]. В основе этих настроений и движений лежали не только социальные противоречия, но и духовный упадок, кризис веры, отразившийся, как в капле воды, в судьбе иересиарха Амфилохия, пастыря, который «изверился в силе добра» и, возмутившись этим бессилием, стал

---

[1] *Лесков Н.* Русское общество в Париже // Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 3. С. 207.

[2] *Лесков Н.С.* Энергическая бестактность // Православное обозрение. 1876. Т. II. С. 138–139.

[3] См.: *Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. М., 1967. С. 305–326; *Клибанов А.И.* Народная социальная утопия в России XIX в. М., 1978.

служить «чёрные обедни» источнику зла — Сатане, богохульствуя и громя прежние святыни...[1]

В эти годы на страницах петербургской печати впервые стали появляться очерки, фельетоны, публицистические статьи и литературно-критические обозрения Н.С. Лескова на самые разные темы общественной жизни. Писатель словно спешил выплеснуть накопившийся запас наблюдений, затронуть наболевшие вопросы. Он публикует статьи «О рабочем классе» (1860), «О найме рабочих людей» (1861), «Русские женщины и эмансипация» (1861), «О привилегиях» 1861), «О переселённых крестьянах» (1862) и др. Его влечет к демократической молодёжи. Он близко знакомится с критиком Г.З. Елисеевым, писателем В.А. Слепцовым, с участниками сатирической «Искры» В.С. и Н.С. Курочкиными, М.М. Стопановским, встречается с Н.В. Шелгуновым, А.И. Левитовым, Д.Д. Минаевым и др. Не случайно в записке того времени канцелярии санкт-петербургского полицмейстера «О литераторах и разночинцах» значилось: «Елисеев, Слепцов, Лесков. Крайние социалисты. Сочувствуют всему антиправительственному. Нигилизм во всех формах»[2].

Однако Лесков, по существу, не придерживался революционно-демократических воззрений, хотя, конечно, испытывал их воздействие. Его глубокая и искренняя ненависть к крепостничеству имела в своей основе «внеполитические» нравственные представления, черты наивного гуманизма: «Я приставал не к той вере, которая мучает, а к той, которую мучают»[3]. Наблюдая борьбу партий, Лесков отступает перед идеями революционеров, или, как он говорил, «нетерпеливцев», перед грозными видениями грядущих социальных битв, хотя горячо сочувствует многим демократическим идеалам. Он верит, что общество само постепенно изменится под влиянием нравственных и религиозных идей, и надеется, что народятся новые люди праведной жизни, они выйдут на арену истории и — сначала одни, потом все — пойдут по пути любви и добродетели. В молодом писателе живёт неистребимое убеждение, что он должен писать о народе, о том чистом и светлом, что есть в глубоких народных традициях, при этом отличая своё, народное, «от крепко привитого чужеземного»[4].

Трезвый ум Лескова всё чаще замечал тщетность надежд на скорое нравственное преображение общества. Одну из главных тормо-

---

[1] См.: *Светлов В.А.* Культ сатаны. Иересиарх Амфилохий. Женева, 1897.

[2] Щукинский сборник. М., 1906. Т. V. С. 509.

[3] *Лесков Н.С.* Письмо П.В. Быкову от 26 июня 1890 г.

[4] *Лесков Н.* Край погибели // Исторический вестник. 1881. № 11. С. 569.

зящих причин этого он видел в том, что в печати был «для всякой тенденциозной лжи открыт простор безбрежный»[1]. Лесков в статьях своих всегда стремился к точности, откровенности и объективности суждений, что отчётливо проявляется уже в ранней публицистике писателя. Прежде всего он стремится показать многосторонность и многозначность общественных явлений и обстоятельств и одновременно их зримую определённость. Он постоянно обращается к вопросам нравственности, резко разделяя истинную мораль и мораль условную, фальшивую, лицемерную. Основная причина общественных неустройств, по его мнению, заключается в том, что «мы привыкли смотреть на вещи не так, как они есть, а как они нам кажутся»[2].

«Последняя встреча и последняя разлука с Шевченко» (1861) — один из первых заметных очерков Лескова, в которых преобладает художественный элемент. Очерки «Страстная суббота в тюрьме» (1862), «За воротами тюрьмы» (1862), по существу, также стоят на грани очерковой и собственно художественной прозы.

К 1862 г. относится художественная деревенская трилогия Лескова «Засуха»[3], «Разбойник», «В тарантасе». Незадолго до её выхода в свет Н.С. Лесков говорил П.В. Быкову: «Сейчас я стремлюсь показать людям жизнь, какова она есть, а скоро выступлю и как "изящный словесник"»[4]

В основе событий первого рассказа — суеверное невежество крестьянского мира. Неустойчивость в вере, отчаяние перед надвигающейся засухой, слепая доверчивость случайному и греховному совету, который принёс в село «какой-то грамотей, не то солдат, не то коробейник» (1, 115), приводят к преступлению; его не может остановить ни беседа героя с батюшкой, ни страх перед грехом осквернения могилы. Между тем за всеми перипетиями рассказа обнаруживается засуха духовная, оскудение истинной веры.

В «Разбойнике» — драма иного рода: не духовная тьма, но страх перед предполагаемым «убивцем» приводит к трагической развязке. И всё повествование невольно наталкивает на вопрос, кто же истинный разбойник: тот, кто просил Христа ради, или тот, кто, испытав страх, нанес смертельный удар, или, наконец, люди генерала Цыганова, которые, надеясь на барскую защиту, «творили, что хотели», на почтовых дорогах?

---

[1] Там же. С. 585.

[2] *Лесков Н.* Заметки о зданиях // Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1996. Т. 1. С. 156.

[3] Впервые опубликован под заголовком «Погасшее дело» за подписью *М. Стебницкий.*

[4] *Быков П.В.* Силуэты далекого прошлого. [Б. м.] 1930. С. 157.

Рассказ «В тарантасе», служащий продолжением предшествующего, переводит разговор в область нравственных истоков и причин «повреждения» людей, «сталкивая» две апокрифические легенды, об этом повествующие. Здесь виден заметный шаг в развитии художественного мастерства писателя: живой диалог чётко индивидуализирован, характеристики психологически обоснованы, характеры ярко выявлены.

Беллетристические дебюты, однако, не мешают дальнейшему публицистическому творчеству Лескова. И в том же году появляются его художественно-публицистические очерки «Из одного дорожного дневника» (о путешествии по Белоруссии, Литве и Польше), исполненные документальных зарисовок, занимательных наблюдений, достойных внимания бытовых сцен и мастерски вписанных в общее повествование художественных эпизодов. Среди постоянно затрагиваемых общественных тем — женская эмансипация, российское неустройство, происходящее от пассивности, нахальное еврейское «посредничество» и паразитическое предпринимательство.

К 1863 г. в творчестве Лескова уже решительно преобладает беллетристика. Появляются «Ум своё, а черт своё (из гостомельских воспоминаний)», «Кувырков. Совершенно невероятное событие», наконец, рассказ «Овцебык», о котором писатель отзовется впоследствии как о первом значительном беллетристическом произведении.

В «Овцебыке» впервые у Лескова возникает значительная, яркая, своеобычная личность, образ-тип, являющийся перед читателем во всей сокровенности своих противоречий, в смятении, вызванном не только происходящим вокруг, но и внутренними духовными причинами: переживанием *мирового зла,* ощущением греховности, осознанием воли, противостоящей и непокорной Богу, сознанием нарушения заповедей и дерзкого своеволия, неблагодарного, помрачающего совесть, утратившую связь с Богом, — тем, что называют кризисом веры.

В судьбе Овцебыка-Богословского скрестились самые разные влияния: он и семинарист, порвавший с карьерой церковнослужителя, но отнюдь не лишённый православных духовных традиций; и разночинец, живущий «своим трудом» интеллектуальный поденщик; и «народный мыслитель», плоть от плоти трудовой крестьянской массы; одновременно он и «белая ворона» в крестьянской среде, ибо оторван от крестьянского уклада жизни, хотя и сохранил с ним кое-какие связи. В некотором отношении прикоснулся он и к дворянскому обществу. Наконец, герой рассказа — странник, «калика перехожий», который исходил Русь и знает её не по-писа-

ному. Итак, во многом он занимает промежуточное положение, что и является предпосылкой его духовных метаний, противоречий во взглядах и известной беспомощности в решении практических вопросов русской жизни, над которыми герой думает заинтересованно, постоянно и мучительно, — об этом свидетельствует всё его житие, полное драматических коллизий.

Отчуждение от истины Христовой, некая духовная повреждённость наряду с искренним желанием найти правду и передать её народу — вот что вдохновляло Богословского. Он не верил Тому, кто сказал «Я путь, и Истина, и живот», и пошёл другим путём, «на ощупь», этот «агитатор искренний и бесстрашный» (1, 49), любвеобильный и всё толкующий в пользу дела, под которым понимает опрощение («...надень эту же замашнюю рубашку, да чтобы она тебе бока не мусолила; ешь тюрю, да не морщися, да не ленись свинью во двор загнать») и силу совместного труда.

Богословский везде оказывается «не у дел», нигде не видит и не может обрести места «по себе». Лесковский герой ходит как неприкаянный не случайно: ищет он не только способа приложить к делу свои силы, ищет себя, ищет осуществления мечты своей, ищет правды-справедливости, забывая про Истину, но неизменно возвращаясь к мысли о ней.

Чем далее, тем более является у читателя мысль: во временах ли дело? Не в своей ли душе носит смуту этот несчастный, неспокойный, помутнённый разумом или истомлённый жаждою веры мятежный духом странник?

Добро и зло уравниваются в сознании героя, и его мысль «выпадает» из народного представления о вере, из понятий «традиция», «уклад жизни», «культура». И в этом ещё одна трагическая сторона его разлада с миром: он самоуверенно протестует не только против дурных отклонений от установленных законов, но против законов вообще и ищет человека, независимого от «чего б то ни было земного»: «Мужа, дайте мужа нам, которого бы страсть не делала рабом, и его одного мы сохраним душе своей в святейших недрах» (1, 77—78). Между тем сам он раб своего ума, своих сомнений и безверия, ибо всякий взгляд и всякий порыв свой, всякое убеждение проверяет лишь рассудком, лишь самовольным разумением, не оставляя места для веры и любви.

Вместе с тем народное бытие, народная жизнь, знанием которой герой всегда козыряет, остаются в сущности своей во многом ему не ведомы. И совершенно справедливо, что «фольклорная культура символизирует в повествовании ту зону недоступности, непознанности, в которую не войти Овцебыку. Она сложилась вследствие длительных процессов национальной жизни, а их

ход, согласно Лескову, не может быть скороспешно повёрнут в иное русло»[1]

Внутреннее противоречие между совестью и «теорией» оказывается не последним испытанием героя, потерявшего Бога в душе. И дело не только в Александрах Ивановичах, дельцах, «людях кармана», которых «не перескочить» герою, а в самом Овцебыке, потерявшем и веру, и способность трезвения, т.е. духовного размышления над собой и миром, потерявшем лад, согласие между правом и долгом, между Божескою правдою и правдой человеческой.

Острое ощущение безысходности своего положения, неудачи в осуществлении благородных замыслов, «теорий», «опустошение души», утрата веры и уныние приводят героя к трагическому концу: Овцебык кончает с собой.

Образ Овцебыка явился первым художественным открытием Лескова: это был образ не просто мятущегося разночинца, ищущего пути к общественно полезной деятельности и народному благу, и не только характер, чающий нравственного преображения общества, но и образ человека, переживавшего глубокую внутреннюю драму утраты духовного восприятия мира и временами остро осознающего эту утрату.

«Овцебык» положил начало трём основным темам в творчестве Лескова. Во-первых, *теме праведничества,* ибо Василий Петрович Богословский по праву начинает галерею характеров, в основе которых глубоко самоотверженное служение людям. Во-вторых, — *теме нигилизма,* ибо Овцебык-Богословский, конечно же, нигилист середины века, уже утративший веру, но ещё не потерявший живого воспоминания о ней. Наконец, в-третьих, произведение Лескова послужило целому направлению: *изображению* многоликой крестьянской жизни, драматических народных характеров, отмеченных незаурядностью, силою и «младенчеством» одновременно.

Первую тему писатель продолжил в «Обойдённых» (1865), «Житии одной бабы» (1863), «Божедомах» («Соборяне») (1868). Вторая будет развита им в романе «Некуда» (1864), в «Обойдённых» (1865), хронике «Соборяне» (1868), романе «На ножах» (1871) и др. Третья тема получит дальнейшую разработку в «Язвительном» (1863), «Житии одной бабы» (1863), «Леди Макбет Мценского уезда» (1864, опубл. 1865), в «Расточителе» (1867) и др.

«Некуда» и «Обойдённые». Роман «Некуда» (1864) долго и мучительно, «как ни одно другое произведение», проходил через рогатки петербургской цензуры и, по словам Лескова, иска-

[1] *Горелов А.А.* Н.С. Лесков и народная культура. М., 1988. С. 130–131.

лечен ею (11, 509). В романе было немало плодотворных мыслей и верных картин. В нём писатель встал на защиту многих добрых человеческих традиций, семейных и общественных, в нём, в частности, была дана и трезвая оценка «базаровщины». Лесков изобразил «честную горсть людей», «полюбивших добро и возненавидевших ложь». Он создал образ благородного и чистого революционера Райнера, которого Горький сравнивал с Рахметовым, и драматический образ Лизы Бахаревой, являющей собой, по мысли Н.В. Шелгунова, «истинный тип современной живой девушки»[1], а также образ милого и наивно преданного своим идеалам Юстина Помаду. Все эти «нетерпеливцы» (т.е. революционеры) симпатичны автору. Они по-своему самоотверженно стремятся утвердить демократические общественные отношения и готовы всё отдать за становление в России добра и справедливости. Вместе с тем действиям этих людей не хватает «уместности и целесообразности», их добрые помыслы и планы оборачиваются химерой, как только сталкиваются с реальной «расейской действительностью».

Искренний и чистый душою Райнер становится как бы пробным камнем теоретических постулатов революционно-демократического лагеря. Его великие усилия, сугубая, возвышенная преданность делу революции не приносят результата: на деле, в жизни идти ему оказывается *некуда*.

Трагической безысходностью оборачиваются подобные порывы Лизы Бахаревой, в известных отношениях напоминающей читателям Веру Павловну («Что делать?» Н.Г. Чернышевского). Так же рвётся она из семьи «на волю», стремится к полезному труду, так же не желает поступаться своими общественными убеждениями и чувствами и даже (конечно же, вслед героине Чернышевского) мечтает открыть швейную мастерскую. Однако не принцип «разумного эгоизма», исповедуемый Верой Павловной, а дух возвышенного «праведничества» влечёт её к новой жизни. Но вне семьи, вне прежних традиций и старых привязанностей она не может найти важного, полезного дела, сочувствия, которого ждала. Стремясь во всём отрицать связи со старым укладом, Лиза становится безразличной к страданиям и нуждам самых близких ей людей. В ожесточённых спорах с теми, кого ничтоже сумняшеся считает жалкими обывателями, мечтая об освобождении человечества, она, как правило, не желает считаться с мнениями, чувствами и переживаниями тех, кто бескорыстно её любит. Начиная с неизменной категоричности в разговорах с матерью Агнией, с неуместных шуток над доброй нянюшкой укрепляется в ней тот нигилистический риго-

[1] *Шелгунов Н.В.* Литературная критика. Л., 1974. С. 202.

ризм, который приводит её к резким, беззастенчивым спорам, а затем и к разрыву с Розановым, отчуждению от многих дружеских и родственных связей, отзывается в неблагодарности к преданному ей Юстину Помаде и образует круг трагического одиночества среди чуждых ей по сути демагогов, населяющих «Дом согласия». Однако природное стремление быть честной перед самою собой, внутреннее чувство причастности к ранее близким ей людям, неутраченное ощущение культурных традиций — всё это позволило ей остаться цельной натурой, глубоко, по-человечески страдающей от безысходности своих жизненных устремлений, бесплодных поисков своего дела, а главное — острого ощущения неудовлетворённости теми людьми, которые сделались её попутчиками в этих поисках.

Так вырисовывается в романе Лескова тема безлюдья: для дела нужны люди, достойные дéла. Но не просто и не только люди дела, деловые люди, но люди «высокой пробы», великой любви и терпения, доброты, понимания и сочувствия ближнему, сочувствия не абстрактного, теоретического, а сиюминутного, практического, живого и вместе с тем согласного со сложившимися понятиями об уместности и целесообразности их действий. Большинство нигилистически настроенных молодых людей, изображённых писателем, не отвечают этим требованиям. Но лучшие из его героев таковы, и они вызывают симпатию, что справедливо отметил и сам Лесков. «Я дал в "Некуда", — писал он, — симпатичный тип русских революционеров: Райнера, Лизу Бахареву и Помаду. Пусть укажут мне в русской литературе другое произведение, где бы настоящие, а не самозванные нигилисты были так беспристрастно и симпатично оценены? Ведь во всякой партии есть симпатичные и благородные люди. Я нашел их в лице Райнера, Лизы Бахаревой и Памады. Разве "Маркуша" Гончарова, "Бесы" Достоевского, "Полояровщина" Крестовского или "импотенты" Тургенева в "Нови" лучше моих страдальцев?»[1]

О другом типе «нетерпеливцев», который являют собой Белоярцев, Красин и отчасти девица Бертольди, Лесков высказался устами своего любимого героя Райнера: «Помилуйте, разве с такими людьми можно куда-нибудь идти!» По существу, эти люди как бы пародируют идею «разумного эгоизма», развернутую Чернышевским в романе «Что делать?» По их мнению, любое «требование природы совершенно в равной степени заслуживает удовлетворения», иными словами, всё, что ни захочется человеку, допустимо. При этом художественная логика романа приводит к выводу, что в представлении «пустых, ничтожных людишек, исказивших здоро-

[1] Цит. по: *Фаресов А.И.* Указ. соч. С. 59.

вый тип Базарова и опрофанировавших здоровые идеи нигилизма»[1], понятие «человеческие потребности» лишено духовного содержания.

Вряд ли справедливо думать, что Лесков выступает здесь против вдохновенного и честного теоретика Чернышевского, восславившего в своём известном романе новую этику. Речь шла о другом: писатель полагал, что эта этика в современных условиях неосуществима, ибо на деле извращается и должна постоянно извращаться, «если живешь между живых людей, а не бесстрастных и бесхарактерных кукол» (5, 270–271). Писатель не мыслит современного бытия вне традиционных, сложившихся семейных и служебных обязанностей: он, по существу, считает, что только добрый семьянин и гражданин, прилежно исполняющий государственную службу, может успешно «делать дело». Кроме того, революционно-демократические воззрения, восходящие к мысли, что добро и польза всегда взаимосвязаны и взаимообусловлены, Лесков принять не мог. Он считал, что главное – это стремление к добру и красоте, живущее в каждом, идущее от неосознанной внутренней потребности, свойственной природе человека. Между тем такая позиция была воспринята и истолкована «прогрессивной прессой» (и вряд ли могло быть иначе в условиях острой идейной борьбы) как неприятие новой демократической морали, основанной на разумной этической теории.

Мысль о бесплодности революционных усилий подтолкнула писателя к обличению нигилистов, в романе возникли карикатурно-натуралистические зарисовки некоторых лиц, принадлежавших к демократическому движению: писательницы Евгении Тур, т.е. графини Е.В. Салиас де Турнемир, редактора либеральной газеты «Русская речь» (в романе — маркиза де Бараль), а также писателей-демократов В.А. Слепцова и А.И. Левитова (Белоярцев и Завулонов).

Занявшись в «Некуда» анатомией демократического движения 60-х годов, Лесков выступил как идеалист, защитник нравственности и человек «здравого смысла» одновременно.

Писатель воссоздал в «Некуда» пёструю картину общества и прежде всего тех, кого называли «новыми людьми». Это были очень разные люди, в той или иной степени привлечённые идеями обновления, в которых грезилось им освобождение от давления «среды», утверждение своего человеческого достоинства там, где, им казалось, оно стеснено и уничтожено; это были недовольные настоящим и чающие лучшего будущего. Некоторые из них видели

[1] *Базанов В.* Из литературной полемики 60-х годов. Петрозаводск, 1941. С. 131.

в этом чаянии светлого будущего смысл своего бытия, превращались в отчаянных и самоотверженных проповедников и защитников новых взглядов, часто не осмысленных или очень субъективно осмысляемых ими, но принятых как знамя обновления и движения к лучшему.

Рассматривая всё это на страницах романа, Лесков никому не угодил, ибо ничьи взгляды не принял как свои или единственно верные. Он пытался изобразить реальное общество, а не идеальные представления о новых людях, свойственные его небольшой части.

Разнородные «новые люди», замечает автор, «не были рыцари без пятна и упрека», они выросли под влиянием «среды, от которой они отделялись». «Случались, конечно, и исключения, но не ими вода освящалась в великом мире русской жизни»[1]. И тем не менее это было пробуждение сознания части общества, пробуждение в нем «чувства добра и справедливости» (131)

Ясно однако, что добро, справедливость и свобода понимались этими людьми по-разному, и, говоря одни и те же слова, они мыслили иногда совсем не одинаково.

Вопрос о свободе выступает в романе не как политический, а более как духовно-нравственный и бытовой. Политические же воззрения оказываются где-то в стороне от жизни и воспринимаются как нечто искусственно в неё привнесённое. Такое восприятие политической свободы вполне соответствовало настроениям, понятиям и восприятию большинства обывателей провинции...

Вторая книга романа вводит читателя в московское общество, и тут один за другим появляются герои-«нетерпеливцы», будто бы призванные восхитить долгожданную всеми «новыми людьми» свободу.

Свобода вне национальностей — вот что привлекало «чужого человека». «Свои люди» и «чужой человек» (Райнер) составляли компанию «новых людей», среди которых, по словам поляка Рациборского, «что ни человек, то партия» (300). Между тем в первом же разговоре нигилистов между собой *свобода* начинает приобретать смысл развала. Бычков предлагает отделение всех частей России: «...что ж, отделяйтесь. Мы вас держать не станем <...> пусть все идут себе доживать свое право» (300), а вся его речь представляет многопредметные и несерьёзные разглагольствования на околореволюционные темы, особенно же после закуски и обильной выпивки. Тут уже возникают и идеи «свободы отношений», отмены брака, «родительской любви» как предрассудка и т.д.

---

[1] *Лесков Н.С.* Некуда// Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 4. С. 131 (далее в тексте указаны страницы 4-го тома данного издания).

Так вопросы истинной политической свободы подменяются идеей своеволия, вседозволенности и циничесого пренебрежения любым сдерживающим принципам под предлогом, что эти принципы ограничивают чью-то «свободу», чьё-то своеволие.

В центре готовящейся смуты находятся не только Райнер, но и, несомненно, замышляющие нечто против России поляки, интригующие и подготавливающие почву для вмешательства некоей силы, служащей иезуитскому польско-католическому Обществу Иисусову, имеющему националистически-агрессивные цели, и первую — для русских — «спутать их как можно больше» (302). При этом тайная слежка за исполнителями этой задачи легко обнаруживает методы «руководства» польской партии.

У Лескова было достаточно оснований изображать «польскую интригу». Вспомним о теснейших связях руководства польских повстанцев с революционно-демократической общественностью России. Значительная часть из них была под опекой Чернышевского и использовала его конспираторский и агитационный опыт. Среди них Я. Домбровский, З. Сераковский, В. Врублевский, В. Калиновский (брат К. Калиновского, руководителя крестьянского восстания) и др.[1]

Необходимо также иметь в виду антирусский и антироссийский настрой польских повстанцев, значительная часть руководства которых преследовала ложнонационалистические, экспансионистские планы. Об этом с убедительностью свидетельствует «Манифест польских конфедератов». В этом документе польскому движению придавалась роль общеевропейского, мирового значения; оно, по Манифесту, должно было «великим пламенем охватить всю вселенную» и польский народ призван при этом «явиться освободителем угнетённых наций и представителем цивилизующей европейской миссии»[2]. Далее открыто провозглашалась экспансионистская цель движения.

Такого рода документ вполне согласовывался с характерным поведением поляков, подробно представленных Лесковым в парижских очерках, и, разумеется, не мог остаться вне поля зрения писателя.

Так или иначе, в «Некуда» польская тема развита исторически достоверно, соответственно с живыми наблюдениями писателя и документами, характеризующими национал-экспансионистский характер руководства движения польских конфедератов.

---

[1] См.: *Лущицкий И.Н.* Очерки по истории общественно-политической и философской мысли в Белоруссии во второй половине XIX века. Минск, 1958.

[2] Польский революционный катехизис. Вильно, 1865. Цит. по: Описание редких российских книг // Сост. А. Бурцев. СПб., 1897. Т. V. С. 151.

«Кабинетные мумии или шуты», окружающие объединяющую «русскую оппозицию» маркизу, которая сама «лжет, как мавзолей, — ничему верить нельзя» (305), продолжают свои «игры» под наблюдением иезуитских филеров. Так разворачиваются московские события с участием «чужих людей». И эти чужие в национальной ориентации люди искали пути к разжиганию русского бунта.

На перепутье героев возникает в романе и символическая фигура генерала Стрепетова; встреча с ним доктора Розанова становится поворотным пунктом в развитии событий.

Умный Стрепетов не лишен знаний о социалистах-революционерах, о коммуне и других затеях, ставших модными в обществе. Однако вопреки принятым отношениям ко всему этому со стороны «полезности» интересов «угнетённой части» общества и т.п. он смотрит на события с главной, по его мнению, точки зрения: со стороны соприродности всех этих идей и намерений русскому православному сознанию и народным устоям, со стороны интересов единой державной, православной России, которую сам он всю жизнь самоотверженно и честно защищал на полях сражений. Поэтому так беспокоится Стрепетов за молодёжь, увлекающуюся, горячую; беспокоится о том, что иные продают за чечевичную похлёбку идей западного толка своё русское и российское первородство, теряя постепенно понятие о национальном и государственном долге честного гражданина, разменивая на мелкую монету недовольства великую идею духовного единства народа и священного долга служения своей исторической Родине и православной вере.

Против «перетолковывания» отечественной жизни на западный манер, в сущности, и восстаёт генерал Стрепетов. Он глубоко ощущает внутренний настрой и духовную стать родной страны и русского народа, всё то, что не желают принимать во внимание зачинщики «перестройки» на западный манер, привносящие в русскую жизнь разлад и вовсе не намеривающиеся найти новый её строй, соприродный духовным традициям, внутреннему чувству исторического долга и связи с великим прошлым, содержащим все основания для великого будущего.

Стрепетов призывает Розанова «вести себя честно», взывает к его совести. О чём предметно здесь идет речь? Ответив на этот вопрос, мы установим главное: что значит быть честным и совестливым по отношению к своей отчизне, к своему народу. «Помни имя своё», — говорили на Руси в напутствие уходящим в странствие. Помнить имя своё — значит помнить имя своего народа, его веру, его историческое прошлое и историческое призвание, его понятие о правде-истине и правде-справедливо-

сти, значит хранить в сердце своём его святыни и не кощунствовать над ними. Помнить имя своё — значит везде и при всех обстоятельствах сознавать себя русским, сыном своего народа, обязанным служить ему верой и правдой до конца своих дней. Без всего этого невозможно сохранить и совесть (со-весть), сочувствие, соразмышление, со-бытиé и соприродность своему народу в самых главных, внутренних качествах и устоях... Без этого русскому человеку деться некуда: или нужно умереть, или — перестать быть русским, отречься от родины, изменить, предать, потерять себя, потерять имя своё...

Поэтому-то после измены изменникам, уничтожения литографического аппарата Розанов испытывает за своё прошлое чуство стыда.

С этого момента и начинает рушиться нигилистическая возня суетных и безответственных болтунов, вроде Арапова, Бычкова и Персиянцева, людей с характерными фамилиями, отчуждающими от родного (Арапов — арап; Персиянцев — Персия) или намекающими на животное упорство (Бычков — бык). Легко догадаться, кто донёс полиции о существовании типографии, так своевременно ликвидированной доктором Розановым. Ответ напрашивается сам собой: конечно же, Нафтула Соловейчик, забывший в жилище, где он совершил грабёж, список «революционеров», подготовленный им для полиции в надежде получить «вид на жительство».

Разговор Розанова со Стрепетовым является тем кульминационным пунктом «Некуда», после которого все последующие события получают совершенно иное освещение и иной смысл.

Розанов после разговора с генералом — это уже иной Розанов, по-русски мыслящий о человеколюбии и о всевозможных затеях нигилистов.

Третья часть романа отражает последний, петербургский, этап драмы героев, которым идти некуда, подводит черту под жизнью двух из них — Помады и Райнера. Первый, сражаясь в рядах польских конфедератов, умирает от раны; второй, признав, что не знает русской земли (600), уезжает, также участвует в польском восстании и, «назвавшись начальником банды» (629), «приговорен к расстрелянию» (649).

Лиза присутствует на казни Райнера (654), а возвратившись домой, умирает. На её похоронах не было никаких речей, и «земля на крышку Лизиного гроба посыпалась при одном церковном молении о вечном покое» (659).

Но прежде чем всё это произойдёт, перед читателем предстанет последний период нигилистического бытия в «Доме согласия». Здесь те же споры и те же слова о «цивилизации» и прогрессе, те же

ссылки на «общество», которому необходимо служить. Главная героиня неизменно движется к своему краху. По существу в этом «Доме» она оставалась «одна одинёшенька»; «немного нужно иметь проницательности, чтобы, глядя на неё теперь, сразу видеть, что она во многом обидно разочарована и ведёт свою странную жизнь только потому, что твёрдо решилась не отставать от своих намерений — до последней возможности содействовать попытке избавиться от семейного деспотизма» (512).

Вокруг неё были люди «пёстрого состава»: «жёны, отлучившиеся от мужей; девицы, бежавшие из семейств; девицы, полюбившие всем сердцем людей, не имевших никакого сердца и оставивших им живые залоги своих увлечений, и tutti quanti в этом роде» (517–518). Всех этих людей объединял «дух противоречия обществу» (520); здесь целые дни «шла бесконечная сутолока и неумолчные речи о том, при каких мерах возможно достижение общей гармонии житейских отношений» (523), иными словами, — «ограждение работающего пролетариата от произвола, обид и насилий тучнеющего капитала и разубеждение слепотствующего общества живым примером в возможности правильной организации труда без антрепренёров-капиталистов» (523).

Между тем Белоярцев забирает в свои руки «руководство», и чем дольше, тем больше столкновений возникает между жильцами «Дома согласия», ибо «согласие» оказывается лишь очевидной утопией. Никакой «свободы личности» достигнуть не удаётся. И всё больше возникает примеров недоговорённости и неравенства среди них.

Сталкивая две судьбы — Женни и Лизы, — Лесков подходит к тому убедительному противопоставлению, которое, в сущности, и определяет смысл романа: уйти от естественного, родного, семейно-родового начала *некуда*.

Романом «Некуда» завершается первый этап творчества писателя: в нём схлестнулись живые политические противоречия «мыслящей части» общества, глубоко задетого новыми политическими веяниями, общества, отступающего от родовых традиций прошлого под влиянием новых идей и увлечений. Здесь выплеснулись все наблюдения молодого автора, накопленные им в период публицистической деятельности, и отразился широкий круг демократической интеллигенции в своих поисках и противоречиях. В «Некуда» воочию была поставлена тема нигилизма как растления духа, как отказа от духовных начал и традиций мыслящих прогрессистов, возлюбивших добро и возненавидевших ложь, но живущих вне религиозных представлений, лишь идеями социальной свободы.

В романе «Обойдённые» (1866) Лесков продолжил разговор о «нетерпеливцах», только несколько иначе. Он противопоставил *новым* людям Чернышевского людей *обыкновенных*. При этом автор без иронии замечает, что в его произведении читатель не найдет ни ревнителей русского прогресса, «ни гвоздевых постелей, на которых как-то умеют спать образцовые люди, ни самодуров-отцов, специально занимающихся угнетением гениальных детей <...>, а будут люди с слабостями, *люди дурного воспитания*»[1]. Относя своих героев к людям *дурного воспитания*, Лесков намекал на роман Чернышевского (вспомним его слова о Марье Алексеевне: «...Вы только *дурной человек*, но не дрянной человек»[2]). «Люди дурного воспитания» предстают у Лескова как отзывчивые, добрые, в чём-то глубоко страдающие, иногда несчастные, но по-человечески искренние, непосредственные, естественные и своею живой непосредственностью и добротой вызывающие сочувствие. При внешнем сходстве сюжетных поворотов, мотивов и ситуаций «перекликающихся» романов основной пафос «Обойдённых» — в изображении личной, семейной, обыденной жизни людей, живущих независимо от «теорий». По Лескову, не нигилисты, а именно люди, живущие «сами по себе», «как получается», исповедуют «крайнее свободомыслие». Ведь они-то вполне свободно берут на себя всю личную ответственность за свои поступки, не прикрываясь никакой «теорией жизни». В противовес жизни «по правилам» они ищут основную руководящую нить во внутренней, можно сказать, генетически закодированной способности каждого человека стремиться к добру и красоте, способности, заложенной в каждой здоровой человеческой натуре.

Здесь изображаются им «маленькие люди с просторным сердцем», живущие, скромно подражая героям Чернышевского. Анна Михайловна и Дора, организовав мастерскую для нуждающихся женщин, работают в ней сами, воспитывают, почти по-семейному, своих подопечных работниц, вмешиваются с тактом и любовью в их общежитие, просвещают их, становясь для всех добрыми друзьями-наставниками. «Бескорыстие, уважение и взаимная естественная правда» — основа их взаимоотношений.

На фоне доброй и целеустремлённой деятельности сестер Прохоровых жизнь их знакомого Нестора Долинского выглядит некоей карикатурой: женитьба «из принципа» на Юлечке Азовцевой обозначает мягкость и некоторую беспринципность его характера,

[1] *Лесков Н.С.* Обойдённые // Полн. собр. соч.: В 36 т. Т. 6. 3-е изд. СПб., 1906. С. 132, 133.

[2] *Чернышевский Н.Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях // Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т. 11. С 110.

оказывается нелепой и ненужной, а любовная связь с Дорой ставит героя в ложное положение.

Продолжая спор о позитивных началах человеческой личности, об общечеловеческих критериях нравственности, Лесков вновь и вновь возвращается к мысли о том, что чувство личной ответственности является основой нравственного совершенствования общества. Настойчивое обращение к вопросам, волнующим современников, означало неугасимую тревогу писателя о путях грядущего развития страны.

На очереди стояло художественное исследование традиций и нравственных устоев широких народных слоев и типических характеров самых разных сословий. Примеры отступлений от этих традиций и устоев и наиболее полное воплощение их — две стороны лесковского творчества в последующие годы. Первым шедевром такого рода художественного исследования явился рассказ «Леди Макбет Мценского уезда».

«Леди Макбет Мценского уезда». «Воительница». Галерея народных типов в творчестве Лескова была продолжена рассказами «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), «Воительница» (1866), «Котин доилец и Платонида» (1867).

Первый из них представляет собой начало серии задуманных писателем очерков «типических женских характеров» разных сословий «окской и чисто волжской»[1] местности.

Девица из небогатой семьи, выданная замуж «не по любви или какому велению, а так, потому что Измайлов к ней присватался» (1, 96), оказывается вдруг «её степенством», хозяйкой известной купеческой семьи. Среди «глухого» провинциального быта с его грубой моралью рабского подчинения и серой скукой проводит Катерина Измайлова молодые годы.

Страстная, порывистая от природы женщина, сила характера которой под стать разве что известной шекспировской героине, полна неудовлетворённых желаний, тоски по любви и материнству. Между тем ни одно из её стремлений не находит отклика в семье. По стечению обстоятельств ей, томящейся от безделья и жаждущей отклика своим чувствам, встречается в доме мужа молодой приказчик, удалой и хитрый сластолюбец Сергей. Расчётливо и непринуждённо разыгрывает он перед молодой купчихой любовную страсть и всецело подчиняет её своему изощрённому соблазну. Стремительно и отчаянно бросается Катерина в омут любовной игры, вся отдаётся чувству, обманутая напором цветистой, лубочной речи удалого соблазнителя.

---

[1] *Лесков Н.С.* Письмо Страхову Н.Н. // Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 10.

С тонким психологизмом изображает Лесков развитие этого на первый взгляд банального романа, который под влиянием безотчетно-широкой натуры героини постепенно переходит в страшную, кровавую семейную драму.

Подчиняясь страсти, Катерина слепо и горячо следует дикому и непроизвольному стремлению во что бы то ни стало отстоять свою преступную любовь. И тем неизбежнее становится её столкновение с «тёмным царством» купечества. Соблазнитель же преследует свои цели и отнюдь не без расчета.

По его тонкому наущению героиня, не просветлённая ни живою верою, ни добрым воспитанием, движется от преступления к преступлению. И сначала свёкор, а затем и муж становятся её жертвами. Наконец наступает и последний, самый страшный эпизод, переданный сквозь призму житийных настроений, — удушение «наследника», малолетнего племянника, «лежащего на одре болезни отрока Феодора» Лямина. И не случайно отражённые «житиями высокие христианские заповеди древности эхом отдаются в мценском народе»[1], и в его среде возникает слух и мнение о «скверной бабёнке», которая «столь испаскудилась, что уж ни Бога, ни совести, ни глаз людских не боится». Этот народ в образе собравшейся у дома Измайловых толпы, возникающей сразу после крика любопытствующего соглядатая: «Братцы мои, голубчики! Душат кого-то здесь, душат!» — этот народ и становится вершителем судьбы преступницы и её коварного любовника.

Преданная суду и осуждённая, Катерина живет только одною страстью к Сергею: «для неё не существовало ни света, ни тьмы, ни худа, ни добра, ни скуки, ни радости». И здесь она получает истинное возмездие: то чувство, которым жила героиня, оказывается попранным её кумиром. Сергей не просто охладевает к той, которая отдалась ему вся без остатка, подчинилась его коварной воле, но глумится над её чувством, откровенно и бесстыдно вступая в связь с легкомысленной смазливой арестанткой Сонеткой.

Наплыв воспоминаний и отчаяния придает Катерине огромную силу ненависти; схватив Сонетку, она бросается за борт парома и погибает вместе с нею...

«Леди Макбет Мценского уезда» остается вершинным явлением психологической прозы, в которой мастерское использование разнообразных речевых средств — от затейливой стилизованной лубочной речи до живого, тонко построенного диалога и сказового повествования — создаёт удивительно цельный образ характеров и героев.

---

[1] *Горелов А.А.* Указ. соч. С. 146.

Столь же ярко стилизованная речь является основным средством художественного воссоздания характера петербургской мещанки, приживалки, бывшей мценской купчихи Домны Платоновны («Воительница»), в сознании которой смешаны и искажены практическим отношением к жизни не только нравственные понятия, но и самые обычные представления о добре и зле, благодеянии и преступлении, пошлых житейских «надобностях» и правилах. «Благодеяния» по отношению к «неблагодарной» Леканидке — лишь один из ярких эпизодов её петербургской деятельности, которая имела для неё самостоятельный интерес: «скомпоновать, собрать, состряпать и полюбоваться делом рук своих — вот что было главное».

Трагический поворот жизни Домны Платоновны, отрицавшей всё, находившееся за пределами расчёта и прагматических интересов, оказывается несколько неожиданным: влюбившись на старости лет в двадцатилетнего балбеса Валерку, распущенного, развратного пьяницу, кончающего свою петербургскую жизнь судом и ссылкой, лесковская героиня окончательно теряет голову и обретает в своем почти карикатурном страдании некоторые человеческие черты, которые ранее совершенно не допускала в своё сознание.

«Старые годы в селе Плодомасове». «На ножах». На рубеже 70-х годов Лесков публикует два очень разных произведения: хроникальные очерки «Старые годы в селе Плодомасове» (1869) и роман «На ножах» (1871).

Первое обращает нас к истории двух поколений древнего дворянского рода и прежде всего к колоритной фигуре деспота-самодура Никиты Юрьевича Плодомасова, который, откупившись «у жадных вельмож» от продолжения дворянской службы по указу царя Петра, «сел феодалом в своём старом, как каравай, расплывшемся доме», «завёл соколиные и псовые охоты с крепостными псарнями, сокольничными, стремянными и доезжачими, которые все вместе составляли одну разбойничью ватагу, не знавшую ни стыда, ни совести, ни удержу и не уважавшую никакого закона, кроме прихоти своего полудикого владыки» (3, 194).

Став поистине безраздельным деспотом всей округи, Никита Плодомасов впервые встречает отпор своим желаниям у родителей пятнадцатилетней девицы Байцуровой, которую он облюбовал себе в жёны, ибо ему прискучила «одинокая жизнь с подлыми женщинами». Не приняв отказа, он силой увозит дочь Байцуровых, не предполагая, что именно в ней найдет человека, который вынудит его не только смирить своё безудержное самодурство, но полностью подчиниться ей, волевой, решительной, благочестивой в своих помыслах, властной в законных своих правах и твёрдой в вере.

Получив неожиданное спасение от насильно перевенчанной с ним Марфы Байцуровой (после пережитого потрясения ему была предназначена грозная царская расправа), Плодомасов подчиняется жене, которая «властвовала надо всем имением и над своим старым мужем, и никого этой властью не озлобила, никому ею не надокучила» (3, 221).

Колоритные картины жизни семейства Плодомасовых после смерти Никиты Юрьевича представляют нам удивительно ярко начертанный женский характер боярыни-матери. Марфа находит в себе силы и мужество противостоять разбойной банде Пугачева, и только чудо, последовавшее после её молитвы, исполненной глубокой веры, спасает её. Она трогательно печётся о сыне, хотя и требовательна к нему, ибо он, «по её понятиям, должен быть не тем, чем могли быть рабы» (3, 283). Узнав о его грехе, она достойно устраивает «незаконного» наследника, «пристраивая» ребёнка в семью бедных дворян Тугановых вместо их умершего дитя.

Третий очерк «Плодомасовские карлики», частично использованный в сюжете «Соборян», по замыслу Лескова «представляет эпоху гораздо позднейшую, когда Плодомасова уже умерла». И облик её представлен устами близкого и глубоко преданного ей карлика Николая Афанасьевича, который с большою теплотой говорит о покойной боярыне, называя ее *утешительницей*. Патриархальный быт предстаёт в его повествовании исторически убедительно и очаровывает своеобразной теплотою искренних человеческих чувств, везде пробивающихся сквозь рабские установления крепостнических отношений.

Между тем не только «добрая старая сказка» прошлых времён, но и современная жизнь продолжала занимать мысли писателя. Анархический экстремизм многих современников особенно волновал его. И Лесков обращается к прежней теме — теме нигилизма, стремясь наконец «уязвить» самых нелепых и зловредных из тех, кто «примазывался» к демократическому движению. Лесков хотел быть честным перед собой. Так появился роман «На ножах» (1871), который писатель на склоне лет назовет самым безалаберным своим произведением[1] Но было бы неверно думать, что оценка автора исчерпывает значение непростого произведения, во многом сохранившего ряд пристально схваченных примет времени; оно остаётся этапом творческих поисков художника, цель которых — запечатлеть мужицкую Русь и одновременно многих из тех, кто вносит разного рода разлад в её дремучую тишину не столько преждевременными, по его мнению, идеями преобразования, сколько все-

[1] Новости и Биржевая газета. 1895. № 49. 19 февр.

возможными провокациями. Многие бытовые картины романа-памфлета сохранили свою свежесть и поныне. Да это и неудивительно. Напомним, что даже те, кто резко отрицательно относился к этому произведению, признавали истинную убедительность и высокую художественность ряда его характеров — нигилистки Ванскок (Анна Скокова), добродетельного безбожника майора Форова или, например, отца Евангела[1]. Более того, читая именно этот роман, Ф.М. Достоевский высказался решительно: «Ведь такое явление, как Стебницкий, стоило бы разобрать критически, да и посерьёзнее»[2].

«Ведущие» герои этого романа (Горданов, Бодростина и др.) представляют собой уже совершенно авантюристическое и эгоистическое начало в общественном брожении. Они противопоставляют себя не «отцам», принадлежащим к патриархальному дворянству, и не самодержавно-крепостнической бюрократии, а обществу в целом, «миру», России, т.е. всем остальным, кроме них самих, выделивших себя как людей «передовых», «мыслящих», сильных, жаждущих действия. Все эти «деятели» думают, по существу, не о благе людей, но лишь о своём праве и о способах экспроприировать общество, которое, по их мнению, не стоит никакого уважения, и о том, как сохранить своё особое в нём положение. При этом они действуют по своеобразному принципу отрицания: законы плохие — не будем признавать их и считаться с ними; люди плохие — зачем считаться с людьми, если они таковы, и т.п. Таким образом, идея нигилизма в её базаровском варианте подменяется иной; общим остаётся лишь факт отрицания сложившихся этических принципов социального поведения.

В пёстрой толпе злочестивых и потерявших себя героев-нигилистов, среди козней и подвохов, творимых из корысти и эгоистических желаний, проходят через весь роман люди удивительного обаяния, несущие отблеск святости и верности высоким идеалам. К ним относится Александра Ивановна Синтятина и в известной степени Андрей Иванович Подозёров.

Не случайно выведен автором еще один герой — Светозар Владенович Водопьянов, «сумасшедший бедуин», человек со странностями, мистик, всем своим существом, необычною судьбой и поведением олицетворяющий благородство и стремление к добру и справедливости. В судьбе этого удивительного героя, особенно же в рассказанной им таинственной истории об испанском дворянине,

---

[1] См.: *Достоевский Ф.М.* Письмо А.Н. Майкову от 30 января 1871 г. // Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 172; *Горький А.М.* Н.С. Лесков // Несобранные литературно-критические статьи. С. 87.

[2] *Достоевский Ф.М.* Письмо А.Н. Майкову от 30 января 1871 г.

олицетворяющем высокий рыцарский идеал, и студенте Спиридонове, в раннем детстве испытавшем обаяние образа Дон-Сезара де Базара, прослеживаются романтические начала лесковского романа. Символична и трагическая гибель Водопьянова, словно воспрепятствовавшего своей смертью задуманному Бодростиной преступлению.

Лесковский роман был написан на «злобу дня», и его общественный резонанс во многом определялся именно этим. Ведь «бывшие» нигилисты в те годы — явление типическое, а мысль о том, что «накипь» нигилизма неизбежно возникает в ходе его развития, — эта мысль становилась достаточно распространённой. Вместе с тем «вся провокаторская игра, вся суета прожжённых политиканов, гордановых — висленевых, «людей без родины»[1], выглядит ничтожной и исторически обречённой»[2]. Этот мотив романа, истолкованный тенденциозно, снова обострил негативное отношение «прогрессивной общественности» к Лескову.

Роман «На ножах», где автор выступает против крайних, извращенных проявлений нигилизма, имея резкую антибуржуазную направленность, становится вместе с тем мощным аккордом так называемых «антинигилистических» произведений писателя, что не исключает наличия в нём образов в некоторых отношениях «симпатичных» нигилистов, таких как Ванскок и майор Форов. В то же время типические мошенники-буржуа, вроде Павла Горданова, или циничные дельцы-хищники, вроде Кишенского, получают у Лескова достойную оценку. Наконец, само по себе «перерождение» части нигилистов явилось выражением искренней тревоги писателя.

«Соборяне». В романе-хронике «Соборяне» (1872) Лесков вполне обретает свой стиль художественного мышления, находит мир близких его сердцу героев-праведников и самобытный способ изложения описываемых событий, в которых реальное движение истории, «борьба лучшего из... героев с вредителями русского развития»[3], отражается не только в авторском повествовании, но и в форме памятных записей главного действующего лица.

Лесков повествует о жителях «старогородской соборной поповки», об их обыденных заботах, житейских сомнениях, надеждах и поисках справедливости в жизни. Герои хроники предстают перед читателем во всей непосредственности размышлений и чувств, отражённых то в откровенных разговорах, то в сердечной исповеди,

---

[1] *Лесков Н.С.* Полн. собр. соч.: В 12 т. 2-е изд. СПб., 1897. Т. 9. С. 57.

[2] *Горелов А.А.* Указ. соч. С. 197.

[3] *Лесков Н.С.* Письмо С.А. Юрьеву от 5 дек. 1870 г. // Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 10. С 279.

то в дневнике («Демикотоновая книга»), содержащем самые заветные мысли протопопа Туберозова.

Повествование об этом удивительно цельном, самодумном протопопе, о его верной протопопице Наталии Николаевне, о «непомерном» в своей вечной увлечённости дьяконе Ахилле, этом богатыре с душою младенца, и о сухоньком, тихом, обременённом многочисленным семейством, благостном, добром священнике Захарии Бенефактове, о княгине Марфе Протозановой и обаятельных в своём природном простодушии её слугах-карликах, а также о чиновных и нечиновных обывателях и провинциальных нигилистах не случайно привлекает писателя. За внешними драматическими событиями вырисовывается главное: зримо воссозданная духовная жизнь героев.

При удивительном разнообразии характеров эти симпатичные герои обладают богатой духовностью, т.е. способностью к бескорыстному стремлению к истине, добру и красоте. Это придаёт им ту несомненную внутреннюю силу, которая постоянно проступает через обаятельные и мягкие черты их облика. Эта сила, озаряющая внешнею, земною красотой их лица, — *сила добра.*

В «Соборянах» окончательно утвердилась в творчестве писателя тема деятельного правдолюбия — и возник Туберозов, говоря словами Лескова, «лицо цельное, сильное, поэтическое и вместе с тем вдохновенно гражданское: человек разума и живой веры».

Глубоко уязвлён протопоп заботами ума и сердца своего: то мыслит он, как сделать всех счастливыми в жизни семейной, то мучительно рассуждает о незавидном положении россиян, служащих верой и правдой своему делу, то печалится о видимой несправедливости в решении житейских устроений в Старгороде. Но более всего скорбит он о делах всеобщих. Потому такой болью отзываются строки его дневника против пьянства в народе, поэтому так непреклонно, идя своею стезёй, защищает он живой дух веры, проникнутой гражданскими заботами («...не философ я, а гражданин; мало мне сего; нужусь я, скорблю и страдаю без деятельности»). Потому стремится отстоять достоинство своего сана, считая долгом защиту духовности на Руси и говоря о том, что «у нас в необходимость просвещённого человека вменяется безверие, издёвка над родиной, в оценке людей, небрежение о святыне семейных уз, неразборчивость... когда нужна духовная самостоятельность». Именно высотою духа, полнотой гражданских скорбей и любовью к отечеству близка и ныне читателю могучая фигура протопопа Савелия.

«Соборяне», роман «без любовной интриги», был проникновенным повествованием о «человеческой душе», отзывающейся на со-

временную жизнь со всею откровенностью глубоких и простодушных переживаний.

Отец Савелий Туберозов, искренний, мечтательный, горячо воспринимает окружающее, стремится к человеческой правде и справедливости и невольно вступает в противоречие с теми, кто олицетворяет бюрократическую государственность, мир античеловеческий, бездушный, казённый.

Крепко стоит он за веру православную, обличая богохульное поведение поляков («написал на поляков порядочный донос»), по-своему оценивает крестьянскую реформу («государю принадлежит честь почина, а дворянству доблесть жертвы»), ратует за искренность служения в церкви («я порицаю и осуждаю сию торговлю совестью, которую вижу перед собою во храме»), возвышается душою в умилении перед поэтической мечтою народа («Живите, государи мои, люди русские, в ладу со старой сказкой. Чудная вещь старая сказка!..»), верит в его будущее («Чуден и светел новый храм возведут на Руси, и будет в нём светло и тепло молящимся внукам...»).

В семейной жизни отец Савелий предстаёт перед нами в обаятельном единстве с протопопицей Наталией Николаевной, глубокое восхищение которой на страницах «Демикотоновой книги» отражает не только личные чувства. Поняв, почему бездетная жена вдруг заговаривает с ним о возможном прошлом его легкомыслии, он произносит восторженный гимн русской женщине: «Тут уже я, что она сказать хочет, уразумел и понял, к чему она всё это вела и чего она сказать стыдится; это она тщится отыскать моё незаконное дитя, которого нет у меня! Какое благодушие! Я, как ужаленный слепнём вол, сорвался с своего места, бросился к окну и вперил глаза мои в небесную даль, чтобы даль одна видела меня, столь превзойдённого моею женой в доброте и попечении. Но и она, моя лилейная и левкойная подруга, моя роза белая, непорочная, благоуханная и добрая, и она снялась вслед за мною; поступью лёгкою ко мне сзади подкралась и, положив на плечи мне свои малые лапки, сказала:

— Вспомни, голубь мой: может быть, где-нибудь есть тот голубёнок, и если есть, пойдём и возьмём его!

Мало что она его хочет отыскивать, она его уже любит и жалеет, как неоперённого голубенка! Этого я уже не снёс и, закусив зубами бороду свою, пал перед ней на колени и, поклонясь ей до земли, зарыдал тем рыданием, которому нет на свете описания. Да и вправду, поведайте мне времена и народы, где, кроме святой Руси нашей, родятся такие женщины, как сия добродетель? Кто её всему этому учил? Кто её воспитывал, кроме Тебя, всеблагий Боже, кото-

рый дал её недостойному из слуг Твоих, дабы он мог ближе ощущать Твоё величие и благость» (4, 39).

Поэтическая цельность образа Туберозова создаётся единою внутреннею энергией; он не случайно напоминает опального протопопа Аввакума, сила демократического пафоса которого сродни его самоотверженной борьбе за справедливость и нравственную чистоту христианского сообщества.

Восхищение красотой мира и людей, «мягкосердечной Русью» и отсутствие равнодушия к окружающему составляют органические черты протопопа Савелия. Наделённый чувством собственного достоинства, сердцем воспринимая веру, он не поступается своею честью и своими убеждениями, не унижается ни перед раскольниками, ни перед церковным начальством; не сломило его и отлучение от службы. И умирает Туберозов достойно, как верующий христианин, не потерявший, однако, ясного представления о происходящем и достойно отвечая Захарии на просьбу простить всех своих врагов:

«— Как христианин, я... прощаю им моё пред всеми поругание, но то, что, букву мёртвую блюдя... они здесь... Божие живое дело губят... <...>

— Будь мирен: прости! всё им прости! — ломая руки, воскликнул Захария.

Савелий нахмурился, вздохнул и прошептал: "Благо мне, яко смирил мя еси" и вслед за тем неожиданно твердым голосом договорил:

— По суду любящих имя Твое просвети невежд и прости слепому и развращённому роду его жестокосердие» (4, 284—285).

Дьякон Ахилла наряду с Туберозовым представляет собою олицетворение национального духа. Человек могучей силы, громогласный, великого роста и телосложения, он простодушен, искренен, душевен и склонен к страстному влечению. Но даже в упорной борьбе с Варнавой и комиссаром Данилкой им никогда не овладевают злоба и ненависть; скорее, свойственны ему сострадание и горячность. Так, догнав Варнаву, уносящего от него скелет, непогребение которого дьякон считает кощунством, он ничуть не выходит из себя. Гневается Ахилла лишь тогда, когда задевают его добрые чувства. Однако как только Туберозов сдерживает дьякона, тот сразу «отходит» и идёт домой «тихо, сконфуженно, как обличённый в шалости добронравный школьник» («Но наипаче всего этот человек нравится мне своим добродушием», — замечает протопоп). Столь же покорно, по-человечески просит дьякон прощения у Данилки, оправдываясь перед ним тем, что наказал его не по своеволию («совершенно по христианской моей обязанности»).

Глубоко преданный Туберозову, он трогательно и откровенно восхищается им и благоговеет перед его высокомудрием, житейским радушием и простотою...

Теми же чертами по-своему отмечены и другие герои хроники: боярыня Марфа Плодомасова и её маленькие слуги («плодомасовские карлики») — Николай Афанасьевич с сестрой...

По замыслу Лескова, каждая историческая эпоха должна была лишь заново обнаружить вечность и непреложность нравственных представлений прошлого. Только с ними и связывал автор духовное целомудрие и цельность своих обаятельных, самоотверженных героев-праведников. В хронике отрицался мир всевозможных общественных хищников-хапуг, казнокрадов, рыцарей наживы: это была критика буржуазно-крепостнической действительности с национальных, патриархальных позиций (демократов обличала она заодно с угнетателями народа), но тем не менее это была прежде всего критика существующей системы отношений. Заданность в авторском замысле во многом преодолевалась при развёртывании его в целостную, широкую картину нравственных исканий героев. Мастерство Лескова-художника проявилось в первую очередь в конкретно-исторической обрисовке картин, в умении схватить реальную перспективу развития событий и характеров, в убедительных деталях быта и общественной обстановки, создавших незабываемый колорит провинциального Старгорода.

Конфликт «Соборян» не только в противопоставлении процесса разрушения традиционных верований и широкого проникновения в отдалённые уголки России новых прогрессивных идей, но и в противопоставлении человека цельного, верящего в свой идеал, искреннего, людям, у которых нет идеала, которые живут модой, бездумным увлечением новыми веяниями. Бизюкина, Данилка, Термосесов, как видно, поверхностно воспринимают новые идеи. Лескову было свойственно стремление отождествить «накипь» с сущностью нигилизма, и демократическая критика справедливо выразила отрицательное отношение к этой стороне романа.

Однако же «накипь нигилизма» оказывалась отнюдь не безобидной. И фрондирующий учитель Препотенский, нахватавшийся вершков от науки, и вульгарный Термосесов, для которого «совесть, честь, любовь, почтение и вообще все так называемые возвышенные чувства — всё это вздор, гиль, чепуха, выдуманная философами, литераторами и другими сумасшедшими фантазерами», и жалкий Варнава — все они в конечном счете оказываются осквернителями духовного и мирного жития достойнейших из героев хроники.

В «Соборянах» предстает перед нами и мир патриархального мещанства, провинциальных будней Старгорода, чиновников с их примитивным приспособленчеством, а также духовная жизнь провинциалов, царство мелких сплетен, интриги, невежество и самомнение, среди которых нет-нет да и мелькнет фигура своеобразного склада и сильного характера. Вскользь брошенные замечания об исправнике и о городничем характеризуют бюрократическую среду: «Проповедует исправник меня гораздо лучше, ибо у него к сему есть такая миссионерская снасть о нескольких концах, а от меня доносов требуют» (4, 32); «*10-го мая* <...> Я только указал городничему, сколь неосторожно было сие его распоряжение о разорении, и срывании крестов, и отобрании иконы, но ему что? Ему лишь бы у немца выслужиться» (4, 33).

В дальнейшем повествовании бытовые зарисовки всё чаще вкрапливаются в хронику. Здесь записи и о «страшном и непристойном» зрелище разрушения деевской часовни (Дневник от 9 мая), есть и краткие заметки о быте бедняков (Дневник от 25 апреля 1837 г.), каждой из которых хватило бы для сюжета небольшого рассказа, например: «...а сегодня... глядел на раскрытую перед окном моим бакшу полунищего Пизонского. Прошлый год у него на грядах некая дурочка Настя, обольщённая проходящим солдатом, родила младенца и сама, кинувшись в воду, утонула. Пизонский в одинокой старости своей призрел сего младенца...» (4, 35).

Провинциальные будни Старгорода отражены и в других записях (от 20 декабря и 2 февраля 1863 г.), где говорится о «неурядицах» почты того времени, о борьбе откупщиков с Синодом, о губернаторе, не смыслящем ничего в делах, ему подведомственных, о состоянии лечения народа («А где же у нас сии местные врачи и ветеринары!» — в горечью восклицает автор») и т.д.

Однако за всеми будничными картинами хроники скрываются образы космического масштаба. Ибо жизнь близких Лескову героев, соотнесённая не только с бытовым фоном, но и с удивительными по яркости картинами природы, возводит образы-характеры над суетою обыденности. Пейзаж у Лескова играет особую сюжетно-композиционную роль, соотнося облик героев и эпизоды их судеб с тем духовным смыслом и с теми явлениями, к которым становятся причастны они, стоящие в духовном стремлении своем гораздо выше пошлой заурядности. Не случайно поэтому в первой половине хроники, повествующей в основном о Туберозове, Ахилле и Бенефактове, к картинам природы автор обращается трижды (гл. 4, 6, 9), и все дальнейшие пейзажные зарисовки появляются в связи с рассказом о них же.

Картины вечернего, утреннего и полуденного Старгорода, равно как и пронизывающие повествование «отблески» этих пейзажей, создают то необыкновенное ощущение полусказочного мира, которое так характерно для русских провинциальных городов.

Своеобразная «мозаичная» подача пейзажа, создающаяся колоритным описанием ярких его деталей, данных крупным планом, сочетается в палитре Лескова со зримым воссозданием трудноуловимых особенностей зрительных впечатлений, которые делают картину живой и выразительной. В сознании героя такой пейзаж перекликается со смутными ассоциациями, наталкивает на мечты и раздумья, которые расширяют круг его размышлений и ощущений, возвышают его прозаическое бытие до уровня предвидения, пророческих предчувствий и прозрений.

Так, на фоне чарующей природы, под журчание ручья возникают в голове дремлющего Туберозова сначала расплывчатые и непонятные образы («и мнится ему, что сейчас возле него стоял кто-то прохладный и тихий в длинной одежде цвета зреющей сливы»), далее переходящие в воспоминание — легенду о витязе, окружённом врагами: «Погибель была неизбежна; и витязь взмолился Христу, чтобы Спаситель избавил его от позорного плена, и предание гласит, что в то же мгновение из-под чистого неба вниз стрекнула стрела и взвилась опять кверху, и грянул удар, и кони татарские пали на колени и сбросили своих всадников, а когда те поднялись и встали, то витязя уже не было, и на месте, где он стоял, гремя и сверкая алмазною пеной, бил вверх высокою струею ключ студеной воды, сердито рвал ребра оврага и серебристым ручьём разбегался вдали по зеленому лугу» (4, 225).

Переосмысленная протопопом легенда снова будит в голове его старые думы: «Родник почитают все чудесным, и поверье гласит, что в воде его кроется чудотворная сила, которую будто бы знают даже и звери и птицы. Это всем ведомо, про это все знают, потому что тут всегдашнее таинственное присутствие Ратая веры» (4, 225).

И как бы предваряя следующие события, вспыхивает в голове отца Савелия мысль: «А в грозу здесь, говорят, бывает не шутка». И непосредственно за этой мыслью следует яркое описание грозы, полное живых и таинственно ощутимых сравнений и образов, так соответствующих духу туберозовского восприятия. Здесь и предгрозовые тучки, которые «будто что-то подтягивало и подбирало, как кулисы... Точно маг, готовый дать страшное представление, в последний раз осматривает с фонарем... тёмную сцену, прежде чем зажжёт все огни и поднимет завесу». Здесь и «ветер треплет колос так странно, что это как будто и не ветер, а кто-то живой притаился у корня и злится» (4, 226). Характерно и описание конца грозы:

«Реяли молнии, с грохотом неся удар за ударом, и вдруг Туберозов видит пред собой тёмный ствол дуба, и к нему плывет светящийся, как тусклая лампа, шар; чудная искра посредине дерева блеснула ослепляющим светом, выросла в ком и разорвалась. В воздухе грянуло страшное бббах! У старика спёрло дыхание, и на всех перстах его на руках и ногах завертелись горячие кольца, тело болезненно вытянулось, подломилось и пало... Сознание было одно, — это сознание, что *всё рушилось*. "Конец!" — промелькнуло в голове протопопа, и дальше ни слова. Протопоп не замечал, сколько времени прошло с тех пор, как его оглушило, и долго ли он был без сознания. Приходя в себя, он услышал, как по небу вдалеке тяжело и неспешно прокатило и стихло! Гроза проходила. Савелий поднял голову, оглянулся вокруг и увидал в двух шагах от себя на земле нечто огромное и безобразное. Это была целая куча ветвей, целая вершина громадного дуба. Дерево было как ножом срезано у самого корня и лежало на земле, а из-под ветвей его, смешавшихся с колосом ржи, раздавался противный, режущий крик: это драл глотку давешний ворон. Он упал вместе с деревом, придавлен тяжелою ветвью к земле и, разинув широко пурпуровую пасть, судорожно бился и отчаянно кричал» (4, 228).

Картины эти, таким образом, оживляются и приобретают особую значимость непосредственным отражением в них чувств и переживаний наблюдающего их героя. Как бы в унисон восприятию появляются в его сознании образы, созвучные раздумьям протопопа, а иногда даже слова, используемые автором для описания таких картин, приобретают окраску, свойственную речи героя («воздух был благорастворениейший»).

Символические пейзажи «Соборян» безмерно расширяют художественный мир хроники и выводят её смысл из-под убогого ига узкопредметных выводов. Россия Лескова повернулась в романе той стороною своей духовной жизни, которая до тех пор не была затронута литературой.

Художественное мастерство писателя, искусство пластической лепки характеров достигло в хронике удивительного совершенства. И мятежный протопоп, и его добродушная протопопица, и могучий дьякон Ахилла встают в один ряд с теми образами литературы, которые мы называем *мировыми*.

С успехом «Соборян» стало наконец «устраиваться» положение Лескова в литературе.

В 1874 г. писатель получает возможность служить. Его назначают членом особого отдела Ученого комитета Министерства народного просвещения по рассмотрению книг, издаваемых для народа. С присущей ему ответственностью начинает Лесков работу: рецен-

зирует многочисленные издания и, не считаясь с «мнением вышестоящих», отстаивает свою принципиальную точку зрения. Вскоре он был уволен несогласным начальством.

До самой своей смерти Лесков живет в Петербурге. Лишь в 1875 и в 1884 годах писатель выезжал за границу, где изредка навещал добрых знакомых; несколько раз встречался с Л.Н. Толстым.

За внешним однообразием его жизни скрывалась огромная и напряженная работа — литературное творчество, в котором всё более ощущался самостоятельный взгляд и собственный голос.

«Очарованный странник». «Запечатленный ангел». В хронике «Соборяне», как и в последующих произведениях — «Запечатлённом ангеле» (1873), «Очарованном страннике» (1873), — Лесков открыл читателям важнейшую сторону русского национального характера, отчётливо обозначенную им в произведении «Монашеские острова на Ладожском озере. Путевые заметки» (1873): «Чудаки, право чудаки! О русском человеке хлопочут, а русского человека не знают. Тут, видите, вера прирождённая, и живёт она у человека по-домашнему, за пазушкой... Кому, как нам, не на кого надеяться, тому помощник Бог, и слава Ему, что Он живет у нашего человека не в далеком отвлечении...»[1]

В «Очарованном страннике», как ни в одном другом произведении Лескова, высвечено затейливое мироотношение, свойственное русскому человеку. Под иноческой одеждой повествователя, Ивана Северьяновича Флягина, напоминающего собеседникам легендарного русского богатыря, «дедушку Илью Муромца», скрывается могучая жизнеутверждающая натура дерзновенного скитальца, всю свою жизнь самовластно испытывающего свою судьбу, с Божией помощью преодолевающего своё самовластие, смиряющего свою гордыню, но нисколько не потерявшего при этом чувства собственного достоинства, душевной широты и отзывчивости.

Сама фигура странника связана с художественной традицией русского фольклора и древней литературы, с образами калик перехожих, искателей счастливой доли. Да и поэтика повести в значительной степени восходит к *хождениям,* одному из наиболее распространённых жанров древнерусской литературы. Повествование в них велось, как правило, от первого лица и представляло монологическое неторопливое, величавое и в то же время пристрастное описание путешествия, в котором окружающее получает глубоко личное и заинтересованное суждение.

---

[1] *Лесков Н.С.* Монашеские острова на Ладожском озере. Путевые заметки // Лесков Н.С. Очерки и рассказы. Петрозаводск, 1988. С. 166–167.

Такова и необыкновенная жизнь Флягина, его скитания по градам и весям родной земли. Всё это удивительно соответствует его деятельному, в чём-то дерзкому и одновременно мирному и доброму характеру. Замечателен и весь облик чистосердечного героя: неуёмная мощь духа, богатырское озорство, неистребимая жизненная сила (ведь он «всю жизнь свою... погибал и никак не мог погибнуть»), и широта его души, и отзывчивость к чужому горю... Лесков, однако, не идеализирует Ивана Флягина. Писатель отмечает проявление его дикости и порывы анархического своеволия и в отрочестве, когда по озорству случайно убивает он лежащего на возу монашка, и в молодости, когда запарывает до смерти в честном бою татарина Савакирея... От своих греховных дел герой постепенно «очищается», достигая в своём отношении к жизни истинно народной мудрости.

Есть ещё одна сторона странничества Флягина: оно «для него лишь переход от одного бедствия к другому, пока не обретает успокоение в том, что было определено промыслом»[1] Испытание судьбы, испытание характера и испытание души — вот триединство, им преодолеваемое. Судьба предуготована ему, молёному и обещанному сыну. Характер в тяжких испытаниях он укрепляет, сохраняя высоту человеческого достоинства и нигде не опускаясь до лицемерия, нескромности, бесчестия и бесстыдства, нигде не отрекаясь от глубинной *веры.* Простодушие и бескорыстие, великодушие и мужество, добросердечие и миролюбие, твёрдость и терпение составляют его неизменные черты.

В то же время испытание души, самое трудное испытание, приводит к достижению ранее отсутствующих качеств героя. Он приобретает *смирение*, великую добродетель, которая связана с познанием своей греховности и недостоинства, своей немощи и ощущения Божия величия. Ведь смирение, приходящее от самопознания, приближает человека к Богу. Таким образом вся жизнь Флягина становится осмысленной и душеполезной как движение через смирение и покаяние к *спасению.*

Неодолимо привлекает в этом простом и удивительном человеке и то, как ощущает он прекрасное, как очарован он красотою мира. Это очарование миром проявляется и в захватывающем его чувстве восхищения, для которого находятся у этого простолюдина такие пронзительные и непосредственные слова. И о чём бы ни говорил он, чем бы ни восхищался, обнажённая душа его трепещет в живом слове. Вот лишь один пример — встреча героя с красавицей Грушей, и весь он перед нами: «А я ей даже и отвечать не могу: та-

[1] *Дунаев М.М.* Православие и русская литература. М., 1998. Ч. IV. С. 433.

кое она со мною сразу сделала! Сразу, то есть, как она передо мною над подносом нагнулась и я увидел, как это у неё промеж чёрных волос на голове, будто серебро, пробор вьётся и за спину падает, так я и осатанел, и весь ум у меня отняло. Пью её угощенье, а сам через стакан ей в лицо смотрю и никак не разберу: смугла она или бела она, а меж тем вижу, как у неё под тонкою кожею, точно в сливе на солнце, краска рдеет и на нежном виске жилка бьёт... "Вот она, — думаю, — где настоящая-то красота, что природы совершенство называется"» (4, 470).

Кстати было бы заметить, что в этой картине мы видим очарование героя земной, зримой красотой, земное её ощущение. Но Грушу он станет называть своей сестрою: его чувство слишком велико, чтобы низводить его к земному, плотскому вожделению; оно сопоставимо лишь с наслаждением созерцания Божественного совершенства, той спасительной красоты, которая являет собой высшую духовную ценность. Ибо как духовная ценность любовь героя въяве осуществилась. И её высочайшая истина, её свет может лишь затмиться тенью земной, плотской страсти... «Природы совершенство» обращает наш взор к духовному. Эта мысль едва ли не основополагающая для Лескова: он верит в преображающую силу добра и красоты.

Глубоко духовно ощущение героем Родины и кровной связи со своим народом. Черты эти проявляются постоянно. Великое чувство заключено в его незатейливом рассказе об одиночестве в татарском плену: «...тут глубине тоски дна нет... Зришь сам не зная куда, и вдруг пред тобой отколь ни возьмётся обозначается монастырь или храм, и вспомнишь крещёную землю и заплачешь» (4, 434).

Лесков изображает героя много пережившего, перестрадавшего и обретающего не только личный, но и огромный народно-исторический опыт в суждениях о мире. И поэтому далеко не случайны слова Ивана Северьяновича, как бы подводящие итог его размышлениям о прожитой жизни: «Мне за народ очень помереть хочется» (4, 513). И воистину, что может быть прекраснее, чем отдать жизнь свою за свой народ!..

Иван Северьянович — один из тех, кого можно отнести к ищущим праведного пути. Но немало вокруг и обретших этот путь или вступивших на него людей праведных. Им свойственно и ощущение нравственной красоты, и неприятие развращающего равнодушия. Эти живые примеры не только вдохновляют на благородные порывы, но придают «строгое и трезвое настроение» их «здоровой душе, жившей в здоровом и сильном теле».

«Запечатлённый ангел» — рассказ в рассказе, переданный участниками события, случившегося с артелью староверов-каменщиков

под большим городом на Днепре-реке, где «большой и ныне весьма славный каменный мост стоит».

Со святынею, иконой, хранимою в этой артели, связаны основные происшествия, переданные в живом повествовании старовера-артельщика Марка Александровича. Похищение иконы и обретение её составляют внешний сюжет произведения. Глубинный же смысл рассказа возникает из самого описания характеров и обстоятельств.

Трогательные образы безгневного старца Павмы и отрока Леонтия, совестливого и добродетельного мужа, удивительного художника-изографа Севастьяна и других создают целую галерею достойных тружеников и молитвенников, мастеров-умельцев. Все они одухотворены верой Христовой, ощущением себя с Богом.

Скрытая символика рассказа, повествующего о чудном воссоединении раскольников-староверов с Православной Церковью, очевидна: к этому приводит словно направляющий действия артельщиков ангел (изображенный на иконе архангел Михаил, покровитель Киева, где, по всей видимости, и происходит то, о чём повествует Марк Александрович).

Конец рассказа, «чудесное воцерковление» артельщиков, вызвал скептическое отношение современников. Однако он не только художественно закономерен, согласно жанру святочного рассказа, но и соприроден органическому взгляду писателя, остро ощущавшему основную задачу России: единение русского народа.

Рассказы о праведниках. Творчество периода общественного перелома. Легенды. «Час воли Божией». «Дурачок». К началу 80-х годов в творчестве Лескова окончательно утверждается тема праведничества, и праведники как особый духовно-нравственный тип людей всё чаще появляются на страницах его произведений. В 1879 г. в статье «О героях и праведниках» писатель ставит праведников несравненно выше героев, ибо «прожить изо дня в день праведно долгую жизнь, не солгав, не обманув, не слукавив, не огорчив ближнего и не осудив пристрастно врага, гораздо труднее, чем броситься в бездну, как Курций, или вонзить себе в грудь пук штыков, как известный герой швейцарской свободы»[1].

В сознании лесковских праведников, как правило, сливаются добрые обыденные интересы и жажда лучшего; они исполнены стремления к добру и деятельной красоте. Мыслящие своеобычно, но здраво, ищущие правду и одновременно глубоко убеждённые в неколебимости нравственных заповедей, они — люди долга, со-

[1] *Лесков Н.* О героях и праведниках // Церковно-общественный вестник. 1881. № 129. 28 окт. С. 5.

природные своему народу и необыкновенно, искренно любящие свою родину. Долг для них не пустая формальность. Не деяние «по традиции», но дело жизненного убеждения, залог мира в душе. Честность и добросовестность в отношении к своему делу и к окружающим людям идут у них "от сердца". Причём прирождённое чувство долга не имеет у них ничего общего с рабской покорностью, ибо при неизменной скромности всегда сочетается с чувством человеческого достоинства. Некоторые из этих героев не в состоянии подняться до больших обобщений; они судят о жизни по своему непосредственному опыту, но всегда своим личным примером стремятся послужить людям.

Как правило, положительные герои Лескова обладают незаурядной физической силой и своеобразной красотой. Почти каждый из них имеет свой талант, какое-то близкое ему любимое дело, в котором вполне раскрывается его внутренний мир...

«Трезвый и недоверчивый» ум Лескова, поставившего своей задачей «не от ума, а от сердца» оправдать Русь (М. Горький), не мог, однако, не отметить своеобразной «потерянности» этих положительных типов. Они одиноки; они стремятся к добрым делам и нередко не могут осуществить задуманного. Чувствуя малость своих дел, они продолжают страдать, неудовлетворённые, полные любви к людям, которая тяготит их, потому что они не находят для неё достойного применения. Однако сила праведников в том, что их любовь к людям — не умозрительный рецепт, а практический пример поведения, которое «возвышается над чертою простой нравственности и потому "свято Господу"»[1].

Таков квартальный Рыжов («Однодум», 1879), ревностно и нелицеприятно служащий на своём месте и питающий иллюзию, что нравы можно улучшить только достойным личным примером, несправедливость уничтожить добрыми делами и добиться того, чтобы «всем было тепло в стужу», «чтобы богатый платил казне за бедного».

Из разнопёстрых легенд, мнений, рассказов, воспоминаний складывается образ другого праведника — Голована («Несмертельный Голован», 1880), незаурядного великана, открыто доброжелательного к людям, ибо лицо его всегда освещала улыбка, играла «в глазах, умных и добрых, но как будто немножко насмешливых». С ним связывает молва удивительные великодушные дела: Голован владел чарами и бесстрашно входил в избы больных во время язвы; заболев ею и «изболясь за людей», отсек от ноги «шмат своего тела», бросил его в речку, язве, чтобы он стал жертвицей. От того

---

[1] *Лесков Н.С.* Праведники (предисловие) // Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 2. С. 3.

он не только не погиб, но и хвороба «вдруг прекратилась и настали дни успокоения». К мирному успокоению приводили обыкновенно и беседы с Голованом людей, приходивших к нему за разными советами.

История с Павлой, к которой Голован всю жизнь питал лишь «совершенную любовь» (так как знал, что муж Павлы жив) и сердечную заботу, завершает образ этого удивительного человека. О подобных людях писатель заключает: «Они невероятны, пока их окружает легендарный вымысел, и становятся ещё более невероятными, когда удаётся снять с них этот налёт и увидеть их во всей их святой простоте» (6, 397).

К праведникам отнес Лесков и «Левшу (Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе)», (1881), явившегося воплощением природной русской талантливости и трудолюбия.

«Где стоит "Левша", — соглашался Лесков с одним из рецензентов, подчеркивая обобщающую мысль своего произведения, — надо читать "русский народ"» (11, 220). Сказ о Левше, подковавшем стальную блоху, вскоре стал в России преданием, а сам Левша — символом удивительного искусства народных умельцев. Органический патриотизм героя («мы все к своей родине привержены») даже в наивной простоте его выражения вызывает искреннее сочувствие. Есть, однако, и другая сторона у этой истории, есть тёмные свойства характера у незаурядного человека, выросшего в унижающей обстановке. «Мотив попранного человеческого достоинства» усугубляется властью, которую, увы, имеет над Левшой «анархически хмельная стихия». «Что может быть досадней, плачевней и нелепей его поведения на корабле при возвращении из Англии»[1]. Но вопреки этим свойствам не погасли лучшие душевные начала его натуры. Глубоко трагичная судьба этого героя, с полным безразличием встреченного на родине: он гибнет бессмысленно и безвестно, как нередко случалось в русской истории погибали удивительные богатыри мысли и духа, пренебрежённые современниками и горько оплакиваемые потомками.

В рассказе «Кадетский монастырь» (1880) «люди высокие, люди такого ума, сердца, честности и характеров, что лучших, кажется, и искать незачем», предстают в своей многотрудной обыденной жизни наставников юных кадет. Их глубокое мудрое отношение к воспитанию содействовало становлению в их питомцах того духа товарищества, «который придаёт всякой среде теплоту и жизненность, с утратой коих люди перестают быть людьми и становятся холод-

[1] *Жегалов Н.Н.* Лесков и Горький // Лесков и русская литература. М., 1988. С. 224.

ными эгоистами, неспособными ни к какому делу, требующему самоотвержения и доблести».

Праведники «Кадетского монастыря», офицеры-воспитатели, соблюдают прежде всего не военную субординацию (хотя она не чужда им), но исходят из долга непостыдной совести, привычно соразмеряя каждый свой шаг и обыденный образ жизни с высшим понятием о человеке, отвечающем за свои дела перед Богом. Это внутреннее состояние ответственности перед тем, Кто все видит и предвидит, Кто всё знает и обладает правом конечного нелицеприятного суда, — это состояние одухотворяет их поступки, даёт им высокое наслаждение жить свободно и независимо от случайных вмешательств и соблазнов, делает их устойчивыми против страха, политических мнений века, открытых и скрытых корыстных влияний, т.е. от всего того, что может сбить их с истинного пути свободного и ставшего привычкою подавления своеволия и от уклонения от высшего долга под влиянием жизненной суеты и мелочей быта.

Такое раз и навсегда свободно выбранное направление жизни делает их неуязвимыми во всех случаях. Когда земной суд, мнения людей, руководствующихся политически-практическими установлениями и суждениями, и даже раздражённый выговор государя ставят их перед выбором: поступать по совести или подчиниться земной субординации, земным авторитетам и обстоятельствам, — они всегда предпочитают путь духовной свободы.

Восхищаясь художественным мастерством Лескова, нужно помнить, что в «Кадетском монастыре» он сохранил очень многие реальные события и реальный облик обаятельных людей, вроде генерал-майора Перского, бригадира Андрея Петровича Боброва и корпусного доктора Зелинского, верой и правдой служивших своему делу.

«Привидение в Инженерном замке» (1882) также относится к рассказам, имеющим документальную основу, но глубокий обобщающий смысл, который далеко выходит за рамки необыкновенного случая, связанного с кощунственною детскою шалостью у гроба.

Смысл повествования вырисовывается в сознании читателя постепенно, и не сразу приходит глубокое понимание происшедшего. Боязнь внешнего, вне человека находящегося привидения, которым пугали друг друга кадеты, на время затмила страх Божий, т.е. внутреннее чувство совестливого, человеческого отношения к «ближнему своему». И даже доброе внушение батюшки не сразу всколыхнуло их сознание, а его упоминание о *сером человеке,* воплощающем *совесть,* которую стыдно тревожить «дрянной радостью о чужой смерти», вызвало на первых порах опять-таки страх перед внешним врагом, а не

перед врагом внутренним — греховностью дурной мысли и дурного дела. И лишь пережив глубокое потрясение после кощунственной шутки там, где в карауле у гроба стояли участники описанного происшествия, они обратились к главному, внутреннему врагу — и победили его. «С этого случая, — говорит герой рассказа, — всем нам стало возмутительно слышать, если кто-нибудь радовался чьей бы то ни было смерти. Мы всегда помнили нашу непростительную шалость и благословляющую руку последнего привидения Инженерного замка, которое одно имело власть простить нас по святому праву любви. С этих же пор прекратились и страхи от привидений. То, которое мы видели, было последнее» (7, 124).

Близок типическим героям Лескова крепостной парикмахер и гример театра графа Каменского Аркадий («Тупейный художник», 1883), который лучше всех мог «сделать в лице воображение». Его судьба и составляет стержень рассказа. В нём повествуется о непобедимой и чистой любви, по силе и обаянию не уступающей чувствам шекспировских Ромео и Джульетты. Здесь изображена трагедия влюблённых, разлучённых произволом дикого барства.

В столкновении доброго и античеловечного миров проясняются героические характеры глубоко правдивого рассказа. Ни мучений, ни смерти не боится Аркадий, защищая честь любимой. Его дерзкая попытка спасти Любу, а затем солдатские подвиги на полях сражений — всё свидетельствует об истинном мужестве героя.

До конца дней своих остается верна своему другу Любовь Онисимовна. Невыразимые страдания перенесла она, когда под её «покойцем» терзали Аркашу, пыталась наложить на себя руки и, разбитая потрясением, три года прожила в унынии, опекаемая сердобольной скотницей Дросидой. В памяти Любы всегда остается немеркнувшим образ Аркадия. Спустя много лет влекут её взор не мрачные развалины графской усадьбы, а простая могилка, где похоронен дорогой её сердцу тупейный художник. И каждую ночь поминает Аркадия, гасит горе своё, пососав из стеклянного «плаканчика», горемычная Любовь Онисимовна, словно свершает обряд «ужасных и раздирающих душу поминок».

Всем сердцем чувствуя её трагедию, доносит до нас автор слова старой няньки, сосредоточившие в себе гуманистический пафос рассказа: «А ты, хороший мальчик, мамаше этого никогда не говори, никогда не выдавай простых людей: потому что простых людей ведь надо беречь, простые всё ведь страдатели» (7, 241).

* * *

В 1878–1880 гг. Лесков публикует ряд исторических очерков о церковной бюрократии и нравах некоторых чиновных пастырей: «Мелочи

архиерейской жизни» (1878), «Архиерейские объезды» (1879), «Борьба за преобладание» (1882), «Райский змей» (1883). Эти очерки открывали перед читателями яркие бытовые черты характера поведения и нравов некоторых священнослужителей в основном с критической и комической сторон, представляя их личные нравственные слабости. Собранные в некоторое единство, произведения этого ряда, будучи ценным историко-художественным свидетельством, по существу, являлись, говоря словами писателя, примером «гласности, питающейся от скандалов»[1]. В обстановке нигилистической пропаганды эти произведения отнюдь не выполняли той роли «вычищения навоза из храма», которую приписывал себе Лесков. Начинаются цензурные осложнения...

Вместе с тем к 80-м годам многие темы, поднятые в творчестве Лескова, стали особенно актуальными. Утверждение высоких образцов нравственности, стремление воссоздать замечательных и самоотверженных героев сделались целью литературы. К решению этих насущных задач обратились, каждый по-своему, Лев Толстой и Глеб Успенский, Чехов и Короленко, Гаршин и начинающий свой творческий путь Максим Горький.

Последние полтора десятилетия жизни Лескова совпали с эпохой общественного перелома в России. После периода «великих надежд» наступили годы политической реакции, и «литература решительно не могла остаться при прежних задачах»[2]. Всякий значительный писатель в это время вынужден был «определить характер собственных отношений» к новым явлениям жизни, к новым силам «не перед формальным судом, а перед судом своей собственной совести»[3]. Пристальное исследование глубинной правды народной жизни и поиски идеала, настроения разочарования и еретические попытки «обновления» религии — всё это отражалось в литературе тех лет.

Лесков создаёт в этот период рассказы и повести: «Грабеж» (1887), «Инженеры бессребреники» (1887), «Колыванский муж» (1888), «Юдоль» (1892) и др. В глубоко правдивых, зачастую горьких повествованиях о российской действительности он, как и ранее, находит людей праведной жизни, вроде Дмитрия Брянчанинова, Михаила Чихачева и Николая Фермора («Инженеры бессребреники») или тети Полли и Гильдегарды («Юдоль»), воплотивших представления писателя об истинном человеколюбии. Одновременно появляются его замечательные легенды, как бы продолжаю-

---

[1] *Лесков Н.С.* Мелочи архиерейской жизни (Картинки с натуры) // Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 6. С. 246.

[2] *Щедрин Н.* (*М.Е. Салтыков*). О литературе. М., 1952. С. 611.

[3] Там же. С. 613–614.

щие рассказы о праведниках: «Совестный Данила» (1888), «Лев старца Герасима» (1888), «Прекрасная Аза» (1888), «Повесть о богоугодном дровоколе» (1890), «Гора» (1890), «Невинный Пруденций» (1891).

Сюжеты этих легенд писатель заимствует из древнерусского Пролога, содержащего предания о великих делах святых и подвижников. В век «безгеройности» обращение к легендарным характерам давних времён представлялось Лескову более убедительным. В раннехристианских преданиях пытается он найти «вечные» нравственные каноны, приложимые к современности, отыскать ответы на волнующие вопросы. Обращение к Прологу имело также исторический интерес: в легендах, расцвеченных богатым воображением художника, возникали колоритные картины далёкого прошлого.

Сюжеты Пролога служили писателю «рамкой» для изображения жизненно убедительных характеров, но легендарные происшествия передавались «через призму» лесковского героя, человека 80-х годов, жаждущего найти в древних христианских преданиях «глубочайший смысл жизни» (11, 233).

Изображение легендарных подвижников, являющих примеры самоотверженности, высокой честности и верности своим обетам, в конечном счёте было обращено к современности.

Мыслью о насущных заботах времени проникнута и затейливая, завораживающая яркой лубочной образностью сказка о стародавних временах «Час воли Божией» (1890). Ее сюжет подсказал Лескову Л.Н. Толстой. «Чудесная мысль моя была, — писал он, — три вопроса: какое время важнее всего? Какой человек? И какое дело? Время — сейчас, сию минуту; человек тот, с которым сейчас имеешь дело, и дело то, чтобы спасти свою душу, то есть делать дело любви»[1]. Да и в наши дни не может не тревожить всякого думающего и честного человека забота героя этой сказки, короля Доброхота, задумавшего устроить так, чтобы в царстве его «всем людям стало легостней». Долго ли, коротко ли — узнал король о трёх пустынниках, ведающих, как его заботу решить. Кому же, кроме них, давно о себе не помышляющих и только о благе государства Доброхотова усердно молящихся, такая мысль воистину откроется? Но узнал от них Доброхот лишь три вопроса заветных. А ответы получил от девицы — «до всех ласковой, до себя беззаботной». Оказались эти простые, как правда Божия, ответы такими, что убоялся их король Доброхот и повелел

[1] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Сер. III. Письма. М., 1953. Т. 53. С. 198–199.

скрыть от постороннего слуха и только приказал записать их, «положить на дно в золотой ларец и убрать в теремной подвал под семь замков и за семью печатями». Православному сознанию понятно, что эти «семь замков и за семью печатями» — семь смертных грехов, которые мешают по-доброму устроить дела так, чтобы всем стало лучше, это: гордыня, любовь к имуществу, разврат, ненависть, чревоугодие, злопамятность и беспечность (равнодушие). Не будь этих грехов — всё бы и устроилось в сказочном царстве, да и не в нём только...

Герой рассказа «Дурачок» (1891) — Панька — пример удивительной цельности изображения духовного, глубоко православного человека, живущего по Евангелию и находящего счастье в любви и самопожертвовании за ближнего. Он воистину озабочен чужою заботою и мучается чужою мукою, а потому рад помочь ближнему, готов пострадать за него. И жестокосердный татарский хан Джангар, и его соратники, поражённые Панькиною чистосердечностью, решают: «Нельзя нам ему вредить... он ведь, может быть, праведный».

Однако далеко не всегда таково отношение окружающих к праведному герою. Постоянное томление духа другого удивительного праведника — немца-учителя по прозвищу Коза («Томление духа», 1890) — кончается его «бунтом против тьмы века сего», против лжи, и он, одинокий, неприкаянный, отставленный от места лишь за то, что сказал правду, переживает истинное счастье чистой совести, счастье оттого, что мог «делать Божие дело». Последняя встреча детей со своим учителем навсегда остаётся в их памятливом сердце, свидетельствуя об истинной свободе, к которой приходит человек через томление духа об Истине.

Обличительные произведения 80–90-х годов. В конце 80-х — начале 90-х годов «трудный рост» Лескова-художника знаменуется новым расцветом его творческих сил. Наряду с рассказами о праведниках, легендами и сказками писатель обращается к произведениям, в которых жизнь предстаёт в юмористическом и в сатирическом освещении. Писатель весьма критически относился к русской пореформенной действительности и вообще ко всему, что видел дурного в своем отечестве. «Он любил Русь, всю, какова она есть... — писал о Лескове Горький, — но он любил всё это, не закрывая глаз, — мучительная любовь, она требует все силы сердца и ничего не дает взамен»[1].

Лесков справедливо написал о себе в одном из писем: «...я не мщу никому и гнушаюсь мщения, а лишь ищу правды в жизни...» — и был верен «святому влечению служить родине словом правды и истины».

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 233.

Густая кутерьма действительности не укладывалась в рамки излюбленных Лесковым «житийных» повествований. Судьба подавляющего большинства дорогих ему героев, начиная с чудаковатого правдоборца Овцебыка и кончая Фигурой, драматична и тяжела. В этом, разумеется, была закономерность: «трезвый ум» художника отмечал несовместимость счастья благородных людей с царящим в обществе беззаконием. Поэтому вместе с замечательными характерами людей праведной жизни возникает в творчестве Лескова фантасмагория бытовых юмористических зарисовок, в которых просвечивают тревога и негодование автора.

Постепенный переход от невольных «двусмысленных» союзов с «твердостоятелями» к убеждённому сочувствию «прогрессистам» не мог не повлиять на направление художественной мысли писателя. Напрасно желал он быть доброироничным. Резкие оценки действительности, заключённые в форму едких анекдотов, остросатирического гротеска и открытого обличения, всё определённее звучат в «Заметках неизвестного» (1884), «Полунощниках» (1891), «Загоне» (1893), «Зимнем дне» (1894) и других его произведениях. Словно прорвалось трудно сдерживаемое им негодование: «Эти вещи не нравятся публике... Да я и не хочу нравиться публике. Пусть она хоть давится моими рассказами, да читает...»[1]

В «Заметках неизвестного» возникает фантасмагорическая мозаичная картина нравов. Перед читателем проходят типы находчивых казнокрадов, лицемерных святош, придурковатых пастырей, мнимомудрых знатоков и «присноблаженных» правдоборцев...

Авторское возмущение «российскими гнусностями» особенно проявилось в «Полунощниках», «Загоне» «Зимнем дне», «Человеке на часах (1887), во «Вдохновенных бродягах» (1894).

Однако, зная народ, не мог Лесков даже в отчаянии не сохранить глубокую веру в его силы. И даже среди отвратительных типов «Зимнего дня» предстают настоящие, честные люди. И звучит в речах героини рассказа Лидии вера в будущее: «Полноте... что это ещё за характеры! Характеры идут, характеры зреют, — они впереди, и мы им в подмётки не годимся, они придут, придут! "Придёт весенний шум, весёлый шум!" ...Мы живы этою верой!..» (9, 418).

Поэтика Лескова. Разнообразие национальных типов, воссозданных в творчестве Лескова, богатство жанров, сюжетно-композиционных решений, удивительная яркость и индивидуальность своеобычной речи героев не исключают *единства* художественного

---

[1] Цит. по: *Фаресов А.И.* Указ. соч. С. 382.

взгляда и поэтики, корни которой уходят в глубины отечественной словесности.

Выдумывая «тяжело и трудно» и всегда, подобно знаменитому древнерусскому паломнику игумену Даниилу, повествуя о том, «еже видех очима своима грешнама», Лесков рисовал поистине *символические* характеры, воплотившие вековой смысл русской истории и красоту русского национального типа. Необыкновенное единство эпического, символического и конкретного, исторического изображения, воспринятое им через древнерусскую художественную традицию, дало возможность воспроизвести героев, в которых трезвость суждений и богатый житейский опыт сочетались с гениальной наивностью, верой и вдохновенным прозрением *о мире* и *человецех*. Скорбь, и радость, и труд, и вера Лескова воодушевлены Россией, которую он знал, любил и неповторимо воссоздал в своём творчестве.

Отношение писателя к восприятию мира определялось убеждением, что человеческая личность — единственная непреходящая ценность. «Не свет (общество. — *В.Т.*), а лично человек — вот кто дорог мне»[1], — писал Лесков.

Изображение человека-личности и жизни, воспринимаемой определённой *личностью,* явилось основой лесковской поэтики. Это была особая художественная точка зрения, ибо мир представал в его произведениях через восприятие героя, по-своему мыслящего, чувствующего и духовно переживающего действительность в соответствии со своей внутренней сущностью, национальными, социальными и историческими особенностями понимания, личным опытом и характером видения.

Художественная задача воссоздания такого рода личного переживания, ощущения и воззрения на жизнь привела Лескова к необходимости представлять всё в живом, непосредственном изложении от имени героя-рассказчика. При этом, как правило, сознание и облик этого героя, человека необыкновенного, умудрённого необычным опытом, складывались не под влиянием идей, «отягощающих» личность, в какой-то степени сливающих эти идеи с личностью, но под влиянием сердечного порыва, непосредственного чистого чувства. Кроме того, писатель был убеждён: «двойственность в человеке возможна, но глубочайшая суть его всё-таки там, где его лучшие симпатии...»[2]

События, переданные через восприятие и мироощущение героя-рассказчика, отражались в его монологе. Такой способ повест-

---

[1] *Лесков Н.С.* По поводу «Крейцеровой сонаты» // Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 9. С. 39.

[2] *Лесков Н.С.* Письмо В. Микулич. 1892 // Литературная мысль. Альманах. Л., 1925. С. 266.

вования («чтобы герои писателя говорили каждый своим языком, свойственным их положению») требовал соответствующих интонаций, своеобразия слов, выражений, образов и т.д., что и определяло речевой стиль Лескова.

Повествование от имени рассказчика или мемуариста играет определяющую роль в «Разбойнике», «Житии одной бабы», «Воительнице», «Смехе и горе», «Соборянах», «Запечатлённом ангеле», «Очарованном страннике», «Захудалом роде», «Штопальщике» и во многих других произведениях.

Острая сюжетность, обилие деталей, своеобразный «бытовизм» в подаче событий также связаны с особой ролью, которую писатель отводил рассказчику, как правило, выходцу из народной среды. При этом в произведениях, ведущихся от имени героя-рассказчика, сначала он рассказывает о себе, автор же дает его лаконичный портрет.

Роль рассказчика иная, если основной сюжет связан не с его жизнью, а с событиями, имеющими самостоятельный смысл: тогда на первый план выступают типичный анекдот, история, случай, отвечающие той или иной исторической картине (как, например, в «Язвительном», «Овцебыке», «Леди Макбет Мценского уезда» и др.). Таким образом, в произведениях писателя встречаются два основных типа рассказчика: 1) повествующий о себе и о жизни и 2) передающий в первую очередь какой-то эпизод, а потом уже сообщающий между делом о себе как об очевидце или участнике событий.

Воспроизведение живой речи лесковского героя-рассказчика достигается через *стилизацию,* последовательное и целенаправленное уподобление её характерным особенностям разговорного стиля, присущего людям той или иной этнической, социально-бытовой и сословной группы (особенностей фонетики, лексики и синтаксиса и проч.). Как правило, у Лескова на стилизации строится монолог, т.е. произведение приобретает форму *сказа.* Стилизация и сказовая форма повествования раскрывали широкие возможности создания полнокровного образа личности, обладающей самобытным мироощущением, характером, этнографическими, социально-историческими и моральными свойствами. Так возникает *иллюзия самостоятельности рассказчика,* живущего как бы самого по себе, вне воли и понимания автора. Такая художественная «самостоятельность» героя доведена писателем до высочайшей художественности.

Воспроизводя жизнь через речь героя-простолюдина, Лесков использует и типические для него формы концентрации жизненного опыта, например широко вводит в его речь народную этимологию (в «Левше» это *буреметр, тугамент, клеветон, мелкоскоп* и др.). По этой

же причине так часто возникают здесь бывальщины, прибаутки, короткие сказки, «ходящие истории», анекдоты. *Анекдотизм* также черта лесковской поэтики. Писатель отмечает, что в этих широко распространённых малых жанрах «всегда сильно и ярко обозначается настроение умов, вкусов»[1], и, кроме того, всё дело в том, как этот анекдот обработан[2]. Некоторые из произведений Лескова построены в целом на обработанных «ходячих» анекдотах, небольших, остросюжетных, ярких, занимательных историях, дававших возможность широко развернуться авторскому воображению и живо отразить бытовой фон, разнообразные обстоятельства, типические случаи жизни. Овладев языком и «образом мышления» массы, полно воплотив этот образ мыслей и чувств в речах «самовыражающихся» личностей из народа, придав образам-характерам черты яркого *национального своеобразия,* писатель немало способствовал художественному развитию русской литературы.

Творчески наследуя опыт предшествующей литературы, Лесков живо ощущал *«связь времён»*, он обогатил русскую словесность замечательными исторически убедительными картинами прошлого и рядом ярких исторически «выверенных» образов-характеров, используя многообразие способов воссоздания эпохи: от изображения нравов и обычаев до удивительно точно стилизованной речи.

Своеобразие поэтики Лескова проявилось в способах передачи не только реальности земного бытия, жизни во всей её терпкой и осязаемой ощутимости, но и в умении намечать духовную перспективу характера, ту полноту восприятия мира, которая складывается из соединения обыденных представлений и вдохновенного религиозного переживания. Он мастерски воссоздавал *жизнь* сопутствующей человеку в земном существовании человеческой *души.*

Такое представление требовало новых художественных решений. В единстве изображения насущного, плотского и духовного возникал лесковский художественный мир, отражающий сферы «земного» и «внеземного». Ибо человек и его поступки оценивались здесь не только с обыденной точки зрения, но и с особых духовно-религиозных позиций и не только подвергались земному суду, но и получали свойства и оценки, проистекающие из религиозного представления и переживания мира.

Значение художественного наследия Лескова не исчерпывается его ролью в развитии русской литературы: через национальный характер и национальную историю писатель всегда «выходит» к об-

---

[1] *Лесков Н.С.* Старинные психопаты // Собр. соч.: В 11 т. М., 1950. Т. 7. С. 451.

[2] *Лесков Н.С.* (интервью). *Эм. И.* Как работают наши писатели // Новости и Биржевая газета. 1895. № 49.

щечеловеческим мотивам, к проблемам истории человечества, через национальные типы — к пониманию и утверждению человека, «к какой бы национальности он ни принадлежал»[1], к пониманию «сознания человеческого родства со всем миром»[2].

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Составьте библиографию научных трудов о творчестве Н.С. Лескова, вышедших за последнее десятилетие.

2. Напишите реферат по книге А.А. Горелова «Н.С. Лесков и народная культура» (Л., 1988).

3. Составьте аннотацию на публикацию «Неизданный Лесков» (Лит. наследство. М., 1997. Т. 101. Кн. 1).

4. Отрецензируйте статью В.Ю. Троицкого «Творчество Н.С. Лескова в сознании поколений» (в кн.: Время и судьбы русских писателей. М., 1981. С. 249–282).

5. Напишите небольшую исследовательскую работу на одну из следующих тем:

«Лесковские праведники как тип национального характера»;

«Идейно-художественное своеобразие повести "Очарованный странник"»;

«Особенности жанра романа-хроники в творчестве Н.С. Лескова»;

«Сюжетно-композиционное мастерство Лескова» (на примере одного-двух произведений;

«Духовность и нигилизм как проблема лесковского творчества»;

«Образ России в творчестве Н.С. Лескова»;

«Художественное своеобразие стиля Н.С. Лескова» (на примере одного-двух произведений).

Источники и пособия

Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1957–1958; *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1989; *Лесков Н.С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М. (начато в 1996 г., вышло 6 т.; издание продолжается); Лит. наследство. Т. 87. Из истории русской литературы и общественной мысли 1860–1890 гг. М., 1997. Раздел «Н.С. Лесков»; Н.С. Лесков о литературе и искусстве Л., 1984; *Н. Лесков.* Честное слово. М., 1988 (Из публицистики писателя); Лит. наследство. Т. 101. Неизданный Лесков. Кн. первая. М., 1997; *Лесков А.Н.* Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям: В 2 т. М., 1984; *Гроссман Л.* Н.С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика. М., 1945; *Гебель В.* Н.С. Лесков. В творческой лаборатории. М., 1945; *Другов Б.М.* Н.С. Лесков. Очерк творчества. 2-е изд. М., 1961; *Горячкина М.С.* Сатира Лескова. М., 1963; *Плещунов Н.С.* Романы Лескова «Некуда» и «Соборяне». Баку, 1963; *Троицкий В.Ю.* Лесков-художник. М., 1974; *Столярова И.В.* В поисках идеала. Творчество Н.С. Лескова. Л., 1978; *Горелов А.А.* Н.С. Лесков и народная культура. Л., 1988; *Семёнов В.С.* Николай Лесков. Время и книги. М., 1981; В мире Лескова: Сб. ст. М., 1984; Лесков и русская литература. М., 1988; *Старыгина Н.* Н. Лесков в школе. М., 2000.

---

[1] *Лесков Н.С.* Письмо к К.Л. Греве от 5 дек. 1888 г. // Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. С. 404.

[2] *Лесков Н.С.* Письмо к А.С. Суворину (1884) // Там же. С. 301.

АЛЕКСЕЙ ФЕОФИЛАКТОВИЧ ПИСЕМСКИЙ (1821–1881)

Из истории изучения творчества А.Ф. Писемского[1]. «А.Ф. Писемский принадлежит к числу авторов, жестоко обойденных литературной наукой», — такими словами начал свою статью, которой открывалось издание писем писателя, М.К. Клеман. И затем, перечислив сравнительно немногие исследования творчества писателя, вышедшие до революции, продолжал: «Несравненно более богатая критическая литература о нем 50—70-х годов погребена на страницах старых журналов»[2].

С тех пор как были написаны эти строки, прошло более 60 лет, но мало что изменилось за это время. Исследовательская литература о Писемском по-прежнему небогата. Правда, за эти годы защищены диссертации о его творчестве, вышли две монографии о нем, есть глава в «Истории русского романа»[3] и страницы, посвященные Писемскому в трехтомной «Истории русской литературы» (М., 1964), в журналах и различных сборниках нет-нет да и появлялись статьи, касающиеся частных вопросов изучения его творческого наследия. Однако статьи, составляющие большую часть современной исследовательской литературы о Писемском, представляют собой по преимуществу предисловия и послесловия к изданиям его произведений да выступления по случаю различных памятных дат.

В современной Писемскому критике были определены существеннейшие особенности его таланта и художественной манеры, а также важнейшие черты миросозерцания. Здесь мы находим и первые, хотя и ограниченные, неполные, но уже достаточно определенные указания на культурно-историческую и психологическую интерпретацию художественного миросозерцания писателя. Многие идеи из литературной критики переходили в академическую науку, освобождаясь от общественно-политических пристрастий и полемического увлечения. Это позволяет рассматривать литературную критику как первый этап в процессе осмысления творчества Писемского, как предтечу академической науки о нем.

---

[1] О творчестве А.Ф. Писемского 50—60-х годов см.: История русской литературы XIX века / Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой. М., 1998. С. 214—216.

[2] *Писемский А.Ф.* Письма. М.; Л., 1936. С. 3.

[3] *Лотман Л.М.* Писемский-романист // История русского романа. М., 1964. Ч. 2. С. 121–248.

Критикой 1850-х годов Писемский был сразу же единогласно причислен к последователям Гоголя. Одних это обстоятельство искренне радовало, других столь же искренне огорчало. Отдельные же произведения писателя, даже наиболее известные, не встречали безусловно положительного приема.

Но если оценки творчества Писемского были разноречивы, а отношение к нему изменчиво, то понимание его художественного своеобразия установилось сразу и практически не менялось с годами, лишь дополняясь и уточняясь, причем критики самых разных общественных и эстетических пристрастий в этом случае оказались на редкость единодушными. Это единодушие объясняется, по-видимому, не столько очевидной однозначностью художественной манеры писателя (такая однозначность всегда проблематична), сколько условиями времени, обострившими восприятие самых существенных сторон его творческой индивидуальности. В 50-е годы, когда ощущение необходимости перемен перерастает в сознание неизбежности скорого обновления всей жизни, происходит естественная в этих условиях поляризация общественного внимания: необычайно повышается спрос на достоверность, уравновешиваемый на противоположном полюсе предельным напряжением веры, воплощаемой в различных социальных утопиях. Эту потребность общества в познании окружающего реального бытия во всех его будничных подробностях и удовлетворял в первую очередь Писемский. Точность и объективность как доминирующие качества таланта признавали за Писемским все без исключения критики.

Столь же единодушны были исследователи всех направлений в признании за Писемским склонности не просто к описанию жизни с прозаической стороны, а глубже — показе ее с изнанки.

Современной Писемскому критике принадлежит и первая попытка определить своеобразие взгляда писателя на человеческую личность. Именно тогда были сделаны первые указания на преобладание у него биологических мотивировок в объяснении поведения человека, на то, что теперь принято называть биологическим детерминизмом. Свидетельством объективной научной значимости наблюдений современников может, думается, служить то, что в определении этих особенностей сходились как те, кому они импонировали, так и те, у кого они вызывали раздражение, принципиальное отрицание или снисходительное презрение.

Однако современники не ограничились указанием на различные стороны творческой индивидуальности Писемского. Они определили его место в общей картине литературной жизни тех лет, проявив и в этом вопросе единосогласие, независимо от партийных или эстетических пристрастий. Чаще всего художественную манеру писателя называли крайним реализмом. Термин этот в

тогдашней критике по содержанию был близок, если не тождествен, термину «натурализм».

Первые попытки объяснить миросозерцание Писемского были сделаны по конкретным поводам, но имели принципиальный характер (см. статью А.В. Дружинина о романе «Тысяча душ»[1] и Е.Н. Эдельсона о романе «Взбаламученное море»)[2]. Дружинин увидел истоки его в условиях русской провинциальной жизни, Эдельсон же осмыслил творчество Писемского как проявление «чисто русских начал», свободное от влияния европейских идей. Таким образом, именно в литературной критике зародилось то истолкование творческого своеобразия Писемского, которое, перейдя затем в академическую науку, стало достоянием культурно-исторической школы.

Идеи, сформированные в критике, были разработаны О.Ф. Миллером, С.А. Венгеровым, А.М. Скабическим, И.И. Ивановым, монография которого («Писемский», 1898) стала высшим обобщением опыта культурно-исторической школы и вместе с тем одним из очевидных свидетельств ее кризиса.

Культурно-историческая и психологическая школы сделали свое дело. Их возможности были исчерпаны. Проблемы конкретно-исторического анализа художественных явлений решала новая, социологическая школа.

К творчеству Писемского академическая наука вновь обратилась в 1930-е годы, после двадцатилетнего перерыва. Главной фигурой здесь стал М.К. Клеман — исследователь, впервые поставивший изучение Писемского на конкретную социально-историческую основу.

Следующий этап в изучении творчества Писемского открывается юбилейной работой Ф.И. Евнина (1945), диссертациями А.П. Могилянского (1944) и А.А. Рошаль (1946). Если до этого исследователи опирались на все творчество Писемского и работы их имели обобщающий характер, то теперь они обратились к отдельным, частным, проблемам его творчества, связанным с различными сторонами мировоззрения и художественной практики писателя[3].

---

[1] Библиотека для чтения. 1859. № 2. С. 1—15.

[2] Там же. 1863. № 11. С. 1—26; № 12. С. 1—21

[3] *Грузинская Н.Н.* Эволюция реализма А.Ф. Писемского-романиста (Романы 70-х годов XIX века «В водовороте» и «Мещане»). Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1966; *Петров С.М.* Исторический роман. История русского романа. М., 1962. Ч. 1. С. 203—250; *Он же.* Русский исторический роман XIX века. М., 1964. С. 434—437; *Пустовойт П.Г.* А.Ф. Писемский в истории русского романа. М., 1969; *Чуприн С.И.* Натурализм в русской литературе 80—90-х годов XIX века. Дис. канд. филол. наук. М., 1979; *Грузинская Н.Н.* Средства раскрытия характера главного героя в романе А.Ф. Писемского «Мещане» // Вопросы метода и стиля. Томск, 1966. С. 261—274; *Она же.* Художественное своеобразие романа А.Ф. Писемского «В водовороте» // Там же. С. 216—274; *Рошаль А.А.* Исторические и документальные

Поначалу круг изучаемого материала ограничивался первым десятилетием творчества писателя. Лишь в начале 1960-х годов исследователи обратились к последнему десятилетию писательского пути Писемского.

«Взбаламученное море». В 1863 г. в журнале «Русский вестник» появился роман Писемского «Взбаламученное море» — произведение, которое испортило и без того уже пошатнувшуюся после истории с фельетонами Никиты Безрылова писательскую репутацию его создателя[1]. Еще совсем недавно критика называла имя Писемского в ряду первых русских писателей, отдавая ему в некоторых случаях предпочтение перед И.С. Тургеневым и И.А. Гончаровым. Теперь же критики самых различных, даже противоположных направлений с редким единодушием восстали против его нового романа. Ему досталось от радикалов и от либералов, от «отцов» и от «детей». Роман вызвал негодование не только В.А. Зайцева и Г.З. Антоновича, на его автора обиделся за поколение 40-х годов рецензент «Отечественных записок», неодобрительно отозвался о тенденциях произведения и рецензент «Библиотеки для чтения» — журнала, редактором которого еще недавно являлся Писемский. Для такого единодушия роман давал достаточные основания. Он был написан по известному нигилистическому принципу: бей направо, бей налево — что уцелеет, то останется — и поэтому задевал всех. Пострадали люди и 40-х, и 60-х годов, старинное барство и новейший демократизм, благородное сословие и семинаристы, чиновники и откупщики, как правые, так и левые радикалы.

Главное обвинение, выдвинутое всеми критиками, состояло в том, что писатель, претендуя на историческую достоверность созданной им в романе картины современного общественного движения, в сущности, ограничился изображением лишь его издержек, представив их как самое движение; что он остановил внимание на лицах, лишь сопутствующих движению, и не показал ни одного сколько-нибудь серьезного его участника. Это обвинение не

источники романа А.Ф. Писемского «Масоны» // Учен. зап. Азерб. гос. пед. ин-та русского языка и литературы им. М.Ф. Ахундова. Сер. филол. наук. 1963. Вып. 17. С. 75–97.

[1] В декабрьской книжке «Библиотеки для чтения» за 1861 г. Писемский опубликовал серию фельетонов за подписью Никиты Безрылова, в которых ополчился против всего демократического движения. Причем он не ограничился критикой по принципиальным вопросам, а бесцеремонно задел личную жизнь многих передовых литераторов, что вызвало естественную резкую реакцию со стороны последних, выразившуюся в открытом письме, подписанном Г.З. Антоновичем, Н.А. Некрасовым, И.И. Панаевым, Н.Г. Чернышевским и А.Н. Пыпиным. Дело чуть было не закончилось дуэлью. В этой обстановке Писемский был вынужден оставить пост редактора «Библиотеки для чтения».

совсем справедливо, и объяснить его можно лишь полемическим увлечением. Действительно, большая часть персонажей, претендующих представлять общественное движение, — люди случайные, чуждые движению, приставшие к нему из каких угодно соображений, но только не из глубоких убеждений. Правда и то, что этим персонажам отведено в романе много места. Но если бы писатель ограничился только ими, то вряд ли это произведение заслуживало бы серьезного внимания.

В полемическом запале критики не заметили, что в пестрой смене случайных лиц Писемский выделил два персонажа — Проскриптского и Сабакеева, и что, как бы ни были они (в особенности Проскриптский) антипатичны автору, он принимает их всерьез, как людей искренних, преданных делу не из мелкого расчета. Именно присутствие этих героев заставляет внимательно отнестись к тем выводам, которые делает писатель.

Несостоятельность таких персонажей, как Бакланов, Басардин и братья Галкины, в сущности, еще не была свидетельством несостоятельности самого движения. Писемский слишком хорошо знал им цену, чтобы принимать их всерьез. Вот как характеризует он главного героя романа Бакланова: «Он праздно вырос, недурно поучился. Поступил по протекции на службу, благородно и лениво послужил, выгодно женился, совершенно не умел распоряжаться своими делами и больше мечтал, как бы пошалить, порезвиться и поприятней провести время.

Он — представитель того разряда людей, которые до 55 года замирали от восторга в итальянской опере и считали, что это высшая точка человеческого назначения на земле, а потом сейчас же стали, с увлечением и верою школьников, читать потихоньку "Колокол".

Внутри, в душе у этих господ нет, я думаю, никакого самоделания, но зато натираться чем вам угодно снаружи — величайшая способность!»[1]

Когда же перед проблемами практической жизни беспомощными оказывались такие люди, как Сабакеев, в этом для Писемского раскрывалась несостоятельность самих исходных принципов, которыми руководствовалось целое направление общественной мысли.

Революция как способ решения социальных проблем вообще представлялась Писемскому бессмыслицей. Европейские события 1848 г. он определяет как «период взрыва мелких страстишек», а деятелей того времени называет «крамольниками». В особенности не жаловал он революционности на русской почве, и отношение это к ней с годами не менялось. «Разбойничья шайка», «домашняя революци-

[1] *Писемский А.Ф.* Полн. собр. соч.: В 8 т. СПб., 1910. Т. IV. С. 407.

онная сволочь» — так, не стесняя себя в выборе выражений, характеризовал Писемский в письмах к И.С. Тургеневу радикально-демократический лагерь в 1863 г. И в 1869 г., когда борьба вокруг реформ уже отошла в прошлое, писатель с прежней остротой неприятия писал Тургеневу, отвечая на его просьбу рекомендовать для перевода какое-либо из своих произведений: «Мне по преимуществу хочется, чтобы был переведен мой роман "Взбаламученное море" затем, чтобы в Европе явилась в истинном свете наша революционная партия, хуже и мерзей которой, я думаю, мир ничего не представлял»[1].

Революция ничего не решала для Писемского, так как, по его мнению, в основание ее были положены слишком отвлеченные идеи. Что же касается России, то здесь эти идеи, помимо всего прочего, были явлением чисто внешним, чужеродным, сложившимся не на почве внутренних национально-исторических условий, а заимствованными с чужого голоса. Но самое главное неразрешимое противоречие в вопросе о революции для Писемского состояло в том, что совершить ее брались люди, воспитанные в лоне того самого жизненного уклада, разрушить который они были призваны. Так писатель приходил к мысли о несостоятельности революционного пути исторического развития страны.

Однако был и другой путь, которым в эти годы шла Россия, — путь реформ. В благодетельности реформы как принципа Писемский никогда не сомневался, потому что она вводила в жизнь новые положительные начала постепенно, без тех разрушительных последствий, которыми была чревата радикальная ломка сложившихся форм общественной жизни. Но все движение, вызванное эпохой социальных преобразований, теряет всякий смысл, а положительные результаты всех преобразований оказываются сомнительными по той причине, что и те, для кого предпринимались реформы, и те, кто был призван осуществлять их на практике, в одинаковой степени, считает писатель, нравственно не подготовлены к принятию новых начал, которые несли реформы. Именно поэтому главной должна стать самая, пожалуй, сложная реформа — нравственного преобразования общества, создания нового человека, свободного от гнета преданий и предрассудков прошлого.

Для Писемского задача нравственного обновления человека заключала в себе приобретение им глубоких систематических знаний, позволяющих выработать твердые убеждения и твердые нравственные принципы. И поскольку в конечном счете все в жизни сводится к человеку — для него существует и от него зависит, — то

---

[1] Лит. наследство. М.; Л., 1964. Т. 73. Кн. 2. С. 183–184.

лишь решение этой задачи может создать прочное основание будущего общественного прогресса.

«Русские лгуны». Окончив роман «Взбаламученное море», Писемский начинает работать над новыми произведениями, главное место среди которых принадлежит очерковому циклу «Русские лгуны» (1864–1867). По цензурным условиям он не был завершен. Публикация же цикла открывалась следующими предварительными замечаниями автора: «Выдумывая, всякий человек, разумеется, старается выдумать и приписать себе самое лучшее, и это лучшее, по большей части, берет из того, что и в обществе считается за лучшее»[1].

«Прислушиваясь со вниманием к тем темам, на которые известная страна в известную эпоху лжет и фантазирует, почти безошибочно можно определить степень умственного, нравственного и даже политического развития этой страны»[2].

Теперь Писемского волнует другая, более широкая задача: распутать узел жизни, дойти до сути, до корня общественного и частного бытия человека, выяснить принципы, которые лежат в основе жизни как совокупности человеческих отношений, сделать выводы о характере этих отношений, об их действительном содержании.

В сущности, это была философия жизни, облеченная в свободную форму очеркового цикла. Ложь, которую имеет в виду Писемский, — понятие не житейское. В этом обиходном определении раскрывалась суть миросозерцания писателя. Каков бы ни был характер этой лжи, кому бы она ни принадлежала («невинным лгунам» или идеологам), эта ложь не является ни преднамеренным обманом, ни сознательным лицемерием. Это, по мысли автора, искреннее заблуждение. Каждый человек «выдумывает» себя и других, добросовестно заблуждается на свой и на чужой счет, не замечая этого, создает миражи и служит им, веря в их реальность. Ложь — не случайный, внешний аксессуар, но неизбежный спутник человеческого общежития. Это ложь необходимая, ложь самой жизни.

Сознание двойственности жизни с обязательностью ее оборотной стороны, изнанки и, следовательно, с неизбежной несовместимостью идеального и реального, намерений и действительности, с неминуемым выводом о господстве в реальной жизни частного случая — все это несомненные признаки кризиса мировоззрения, в основе которого у Писемского в субъективном плане лежал психологический негативизм, чреватый возможностью цинизма и приводивший

---

[1] *Писемский А.Ф.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Т. 7. С. 339 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы).

[2] *Писемский А.Ф.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. IV. С. 339.

идеологически к скептицизму. Объективно же в своеобразии миросозерцания Писемского отражался кризисный характер эпохи.

Общественное движение 60-х годов предлагало такое разнообразие доктрин, которое могло, казалось бы, удовлетворить самый требовательный, самый прихотливый вкус. Писемский же тем не менее стремился найти свое решение вопросов, поставленных исторической злобой дня. В современном общественном движении внимание писателя привлекали две фигуры — А.И. Герцен и М.Н. Катков.

Авторитет Герцена был в глазах Писемского, очевидно, чрезвычайно высок. Но когда 19 июня 1862 г. Герцен принял его на своей лондонской квартире, выяснилось, что в действительности издатель «Колокола» *во многом главном* не соответствует тому представлению, которое сложилось о нем у Писемского.

Убедившись в том, что с Герценом ему не по пути, Писемский поспешил в Москву, на Страстной бульвар, в редакцию «Русского вестника». Но и здесь разочарование не заставило себя долго ждать, и в августе 1864 года писатель сообщил А.В. Краевскому о своем выходе из состава редакции «Русского вестника» и о разрыве с его издателем.

После свидания с издателем «Колокола» на Вестборн-террас Писемский в своем сознании противопоставил его Каткову. Однако это продолжалось недолго. К лету 1864 г. он их вновь «примирил», поставив рядом, но на этот раз уже в галерее «русских лгунов». Столкнувшись с московской журналистикой, познав на себе глубочайшую справедливость старой пословицы «Там хорошо нам, где нас нет», Писемский снова обратился к журналистике петербургской.

Публикация романа «Взбаламученное море» была закончена в восьмой книжке «Русского вестника» за 1863 г. Обращаясь к читателям в конце романа, автор заметил: «Пусть будущий историк со вниманием и доверием прочтет наше сказание. Мы представляем ему верную, хотя и неполную картину нравов нашего времени. И если в ней не отразилась вся Россия, то зато тщательно собрана вся ее ложь»[1].В очерковом цикле «Русские лгуны», который должен был по замыслу писателя завершиться очерком «Все лгут», об иной, нелгущей России уже не было и речи.

Однако остановиться на этом выводе для писателя, который еще не сказал своего последнего слова, было невозможно. Ведь жить — значит утверждать, а для этого необходима положительная идея или, во всяком случае, ее поиск. Годы поисков и разочарований не прошли для Писемского даром — он нашел свое положитель-

[1] Там же. С. 549.

ное решение. В отличие от других известных писателю теорий его собственная доктрина не группирует, не обобщает фактов, не создает системы. Она апеллирует к личной нравственности, к частному человеку, к последней, неделимой частице общественного организма; она имеет дело исключительно с частными случаями — и в этом ее сила. С таким идейным багажом можно чувствовать себя уверенно. Так, во всяком случае, казалось Писемскому.

«Люди 40-х годов». Однако вера писателя в непогрешимость найденных решений и разочарование в тех, кого он считал своими союзниками, не исключали возможностей поиска новых единомышленников. Скорее, напротив. И когда встал вопрос о публикации романа «Люди 40-годов», Писемский обратился в новый петербургский журнал «Заря». Здесь, как ему казалось, он нашел единомышленников. Об этом свидетельствует его письмо к Н.Н. Страхову от 27 февраля 1869 г., в котором содержится сочувственный отзыв писателя о книге Н.Я. Данилевского «Россия и Европа» (печаталась в тех же номерах журнала, что и роман Писемского). Все это дало повод к «обвинению» Писемского в сочувствии к славянофильству[1] Это мнение можно было бы признать справедливым, если бы оно учитывало и объясняло всю совокупность известных фактов. Однако многое, и прежде всего письма, свидетельствует о том, что славянофильская доктрина никогда не пользовалась его сочувствием. Начиная с первого упоминания о славянофилах в 1853 г. и кончая последним в 1880 г., отношение Писемского к славянофильству оставалось неизменно отрицательным. Такое постоянство писателя, для которого сомнение, внутренняя неустойчивость, неустанный поиск были нормальным состоянием, может быть поставлено рядом лишь с его же всегда отрицательным отношением к демократическому движению и к демократии вообще как принципу жизни.

Кроме прямых отрицательных высказываний Писемского о славянофильстве можно сослаться и на его писательскую практику. В пору наиболее тесных и постоянных контактов его со славянофильством, в годы сотрудничества в «Москвитянине», он не поместил в этом журнале ни одного произведения, в котором славянофильские тенденции отразились хотя бы в той степени, в какой они отразились, например, в драматургии А.Н. Островского того времени, как тенденции патриархально-русофильские.

Однако письмо Писемского к Н.Н. Страхову, в котором он выражал желание послужить направлению нового журнала и сочувственно отзывался о книге Н.Я. Данилевского «Россия и Европа», — факт, про-

---

[1] См.: *Пустовойт П.Г.* А.Ф. Писемский в истории русского романа. М., 1969.

тиворечащий всем другим отзывам писателя о славянофилах и потому нуждающийся в объяснении. Дело в том, что, выражая желание «послужить направлению "Зари"», Писемский не имел сколько-нибудь отчетливого представления об этом направлении. Ведь журнал только начал издаваться. Книга же Данилевского, первые главы которой появились в его первом номере, была, очевидно, воспринята писателем как наиболее полное выражение направления этого журнала. И это направление, каким оно представилось Писемскому по первым главам книги Данилевского, во многом удовлетворяло писателя.

Прежде всего Писемского привлекала декларированная Данилевским внепартийность его позиции, свобода от групповой узости мировоззрения: «Все, что можно назвать у нас партиями, зависит от вторжения в русскую жизнь иностранных и инородческих влияний; поэтому, когда говорят у нас об аристократической или демократической партии, о консервативной или прогрессивной, все очень хорошо знают, что это одни пустые слова, за которыми не скрывается никакого содержания»[1], ибо, объясняет далее Данилевский, «все явления общественного мира суть явления национальные и, следовательно, не могут быть механически перенесены из одних национальных условий в другие»[2].

Что касается России, то здесь реальное значение может иметь, по мнению автора, лишь одна общенациональная русская партия, в программе которой должны слиться интересы всех сословий, всех социальных групп. Вот почему место социально-политических определений заняли в книге Данилевского ссылки на русский национальный характер.

Такая позиция не могла оставить Писемского равнодушным, ведь и сам он еще в начале 60-х годов, определяя свое место в современном общественном движении, сознательно и открыто декларировал свою внепартийность. Однако по мере того как в «Заре» появлялись новые главы книги Данилевского, Писемскому становилась ясна откровенная тенденциозность ее автора, причем тенденциозность славянофильская. Все это явилось причиной того, что отношение писателя к журналу резко изменилось. Стремясь найти идеологическую устойчивость, создать свою положительную программу, он отверг как несостоятельные все современные ему доктрины, и славянофильство не составляло в этом случае исключения.

Необходимо обратить внимание еще на одно обстоятельство, важное для понимания идейной эволюции писателя. В романе

---

[1] *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. СПб., 1871. С. 205.

[2] Там же. С. 168.

«Люди 40-х годов» Писемский вновь, теперь уже в последний раз, обратился к «нашей главной народной силе — здравому смыслу» как единственной надежной основе всякой практической деятельности. Однако, обосновывая эту идею, он пользовался материалом, относящимся к прошлому, хотя и недавнему, но отделенному от времени создания романа историческим перевалом, открывшим новую эпоху в социальном развитии России. Но современная жизнь не оставляла места для иллюзий. То, что по прежним понятиям представлялось писателю нравственной устойчивостью, теперь оборачивалось нравственной косностью: «здравый смысл», практическая смётка — стремлением к наживе, откровенным стяжательством. В реальной жизни на место оброчного подрядчика Макара Григорьевича Синькина («Люди 40-х годов») пришли купцы Хмурины («Мещане»). Такова была оборотная сторона «здравого смысла», и скоро она заслонила собою в сознании писателя все то, в чем еще недавно он пытался найти основу практических решений. Жизнь оказалась сложнее и этой казавшейся такой надежной идеи. Больше Писемский к ней не возвращался, он вступал в свое последнее десятилетие — время обобщений и подведения итогов.

«В водовороте». Свидетельством нового поворота в сознании писателя стал роман «В водовороте» (1871). В отличие от двух предыдущих произведений он не так многолюден. Если для «Взбаламученного моря» и «Людей 40-х годов» было характерно обилие эпизодических персонажей, обрывающихся сюжетных линий, то новый роман отличается переплетением сквозных сюжетных построений, связанных с каждым из действующих лиц с момента их появления и до развязки, для каждого своей. Причем завершение сюжетной линии — это и свершение судьбы, соответствующее месту, занимаемому персонажем в общей картине жизни, какой она сложилась в сознании автора. Единство романа определяется не взаимодействием центральных персонажей, а единством восприятия героями жизни как водоворота, в котором определяющую роль играют не идеи и намерения, а лишь возможная по внешним обстоятельствам и характеру персонажей реальность, — водоворота, в который втянуты все без исключения лица, независимо от их социального положения и материального состояния. Здесь и питомец лицея князь Григоров, прошедший искушение радикальными идеями 60-х годов и вследствие запутанности житейской ситуации оказавшийся в нравственном, духовном и психологическом тупике, приведшем его к самоубийству; и Елена Жеглинская, сохранившая до конца наперекор внешним обстоятельствам веру в непогрешимость своих идеалов и стремление воплотить их в жизнь; и богобоязненная высоконравственная княгиня Григорова; и не обреме-

ненная никакими нравственными соображениями Анна Юрьевна; и доктор Илионский, пользующий своих пациентов по старинке и не пренебрегающий возможностью обокрасть покойника; и барон Мингер; и купеческий сын Николя Оглоблин, и мадам Петицкая — словом, все персонажи, населяющие роман.

В новом произведении писатель не подводит итогов, как в «Людях 40-х годов», нет здесь и полемики со всеми возможными направлениями общественной мысли, как во «Взбаламученном море», да и желания свести счеты со всеми, как у Достоевского в «Бесах», тоже нет. Теперь Писемский никому ничего не доказывал, кроме разве того, что новое складывающееся общественное бытие не предлагало ничего, что могло бы послужить обретению твердых созидательных основ жизни. И это было принципиально для писателя. Новая действительность лишь укрепляла Писемского в его скептицизме и оправдывала его. Вот почему в романе нет ни персонажей, ставящих последнюю точку, ни тем более прямых авторских рекомендаций. Место скучновато-правильного Варегина («Взбаламученное море») и Павла Вихрова («Люди 40-х годов») в новом романе занял Миклаков — скептик, сохранивший, однако, в душе способность сострадания и поэтическое чувство вопреки превратностям судьбы и падениям. Едва ли случайно именно показом его душевного состояния заканчивается роман.

«Мещане». Пореформенная, мещанская Россия не радовала писателя. Демократизма как принципа, пронизывающего все сферы общественной и частной жизни, как нового мировосприятия он не принял. И каковы бы ни были частности нового быта и особенности пореформенной общественной жизни, все они объединялись в сознании Писемского вокруг того, что он назвал в одном из своих писем «сильнейшим врагом человеческим»[1].

«Все ныне поклоняются Ваалу — этому богу денег и материальных преуспеяний и который, как некогда греческая судьба, тяготеет над миром и все заранее предрекает... Под гнетом его люди совершают мерзости и великие дела, страдают и торжествуют»[2].

Если в начале 60-х годов во «Взбаламученном море» новый тип предпринимателя предстал лишь как одна из подробностей общей картины жизни — картины разброда, смуты, когда прошедшее уже невозможно, а будущее неясно, то в 70-е годы эта подробность уже претендует на центральное место в изображаемой действительности. Теперь мещанство из эпизода превращается в постоянную, часто ведущую тему почти всех новых замыслов писателя. Однако

---

[1] *Писемский А.Ф.* Письма. С. 391–392.

[2] Там же. С. 252.

центральное место в раскрытии этой темы принадлежит, безусловно, роману «Мещане» (1877). Здесь автор собрал воедино все то, что было рассеяно в других его произведениях. Это в равной степени относится и к материалу, и, что гораздо важнее, к его проблематике. Вместе с тем именно этот роман содержит наиболее характерные для Писемского акценты в постановке проблем.

Раскрытие темы мещанства подчинено, разумеется, главному для Писемского мотиву в оценке господствующих тенденций эпохи — мотиву власти денег. Мужиковствующий и даже несколько патриархальный Хмурин, железнодорожный подрядчик, полковник Янсутский, сохранивший от дворянства лишь мундир, да и то, по его собственным словам, «для апломба», только потому, что «Россия-матушка еще страна варварская: боится и уважает палку и светленький позументик», доктор Перехватов и адвокат Грохов, Домна Осиповна Олухова и ее муж — все они служители древнего бога ростовщиков и менял. Как бы ни были различны их индивидуальные качества, род занятий, судьбы, это люди, для которых материальное благополучие стало целью жизни, оправданием их бытия. Каковы бы ни были мотивы поведения мещан, в конечном счете все сводится к вариациям на тему денег. Эти люди пришли в жизнь для того, чтобы на практике осуществить принцип свободной частной инициативы, отсюда их отношение к жизни в целом. Они идеально воплотили в себе те качества, которые необходимы для выполнения их социального предназначения. Энергия социального самоутверждения деловых людей такова, что они не только умеют воспользоваться благоприятным стечением обстоятельств, но и создают необходимые им обстоятельства, не стесняясь в выборе средств, в полном сознании своего права и правоты, и в этом сознании их сила. Вызванные к социальной активности волей исторических обстоятельств, они определяли, таким образом, нравственную атмосферу нового времени.

Распространившийся, подобно эпидемии, дух предпринимательства, когда даже практически беспомощные люди (в романе это граф Хвостиков и Долгов) стремятся стать дельцами, определял теперь все. Разнообразие и сложность человеческих отношений заменились деловыми связями по имуществу; циничная однозначность деловых отношений вторгалась в самые частные стороны жизни человека — в личные привязанности. Искреннее чувство купчихи Олуховой к Бегушеву постоянно переплетается с материальными соображениями, с мыслями о наследстве, желанием получить в подарок дачу — желанием, в котором сказывается не только практицизм, но и моральная неразборчивость, недостойная богатой независимой женщины. Цинизм стал отражением духа времени, кото-

рое деловые люди лишь наиболее полно воплотили в своей жизненной практике и которому трудно противостоять, если нет достаточных материальных гарантий. Не случайно граф Хвостиков, в недавнем прошлом блестящий камергер, а теперь газетный поденщик, не имеющий средств даже для того, чтобы соблюсти декорум, забыв о чести, смотрит на положение своей дочери, живущей на содержании у богатого подрядчика, как на выгодное помещение капитала.

Новое время смешало все представления, перепутало все понятия. Отсюда и атмосфера романа в значительной степени определяется скандалом, в котором обнажается циничная сущность новой жизни, узаконенная самим принципом внесословной частной инициативы, когда каждый человек враждебно противопоставлен всем остальным.

Если и прежде для Писемского было характерно восприятие жизни с изнанки, то теперь новая жизнь, идеальными представителями которой стали деловые люди, узаконивала в его сознании изнанку в качестве единственно возможной реальности. И не случайно в «Мещанах» все ситуации, внутреннее состояние и внешнее поведение персонажей, как правило, сопровождаются авторскими замечаниями, расшифровками, не оставляющими у читателя сомнений ни насчет истинных побуждений, которыми руководствуются эти люди, ни в отношении авторской позиции.

В этом приеме повествования отражается художественная реализация характерного для Писемского сознания двойственности жизни. С этим связан и мотив суда. В том, что стояло за строками газетных отчетов об уголовных процессах, писатель видел свидетельство общей социальной деградации, ведь на роль первого сословия претендовали люди, из которых практически каждый, не исключая представителей правосудия, мог быть привлечен к суду как уголовный преступник. Тема суда позволяла автору ввести в роман мотив потенциальной преступности нового человека как единственно подлинной и достоверной сущности его социального бытия.

Подтверждала современность и другую идею, определявшую характер философии жизни Писемского. Все тот же принцип внесословной частной инициативы делал господство случайности абсолютным. Причем мещане воплощали в себе это господство с наибольшей полнотой еще и потому, что у них случайным было все — от происхождения до материального благополучия. Торжество мещанства стало для Писемского воплощением социального хаоса. Однако это абсолютное господство случайности раскрывалось теперь не в художественной структуре произведения, не в формальных приемах, а в подборе материала и его трактовке, в историях

мгновенных фантастических обогащений и всегда неожиданных для пострадавшего крахов. Сюжетно же роман «Мещане» предельно строен, ясен и динамичен в развитии действия.

Демократизацию жизни Писемский воспринял как гибель, разрушение всего лучшего, что было создано русской культурой. Обновление жизни оборачивалось в его сознании господством всеобъемлющей заурядности. Слишком занятые «делом», эти люди не в состоянии создать духовную культуру, соответствующую их социальным претензиям. Наука у деловых людей приобрела исключительно прагматический характер; искусство, которым восхищалось, перед которым как перед высшим проявлением человеческого духа благоговело поколение Писемского, стало для них частью комфорта. Во всем этом писатель видел свидетельство духовного обнищания, деградации человеческой личности, господствующую тенденцию нового времени.

Социальная демократизация ничего не решала для Писемского и в политическом плане. И прежде всего потому, что сознание тех, кто осуществлял на практике новые начала, обременено преданиями недавнего прошлого. Да и вообще деловые люди стараются не только не портить отношений с государством, но и заручиться его покровительством, сознавая, что в противном случае они рискуют понести материальные убытки. Позиция автора и сущность замысла раскрываются в противопоставлении, на котором построено произведение и в идейном, и в художественном плане.

40-е годы в сознании Писемского всегда были самым дорогим воспоминанием. Люди 40-х оставались для него хранителями всего лучшего, что было создано предшествующим развитием русской жизни. В 70-е годы писатель не просто сравнивает различные поколения — он сопоставляет людей 40-х годов с мещанами как новым социальным типом. И это противопоставление острое и непримиримое. Естественно поэтому, что главным оппонентом мещан в романе Писемский сделал Бегушева — человека 40-х годов, питомца Московского университета.

Бегушев не приемлет мещанской России не как абстрактный моралист, но как человек определенного социального миросозерцания: «Я дворянский сын-с, мое дело конем воевать, а не торгом торговать», — отвечает он на предложение выстроить доходный дом на участке земли, занятом садом (7, 17). Бегушев не приемлет предпринимательской сущности мира мещан как дворянин, во имя принципов, как хранитель определенных традиций сословного жизненного уклада.

К этому необходимо добавить еще одно обстоятельство. Бегушев относится к числу тех, кого с легкой руки И.С. Тургенева при-

нято называть «лишними людьми». Так воспринимает себя и он сам, сознавая и свою неспособность заняться определенным делом, и причины этой неспособности. Социальное назначение этих людей хорошо определяет в романе его друг Тюменев, у которого сетования Бегушева на бесплодно прожитую жизнь вызывают следующее замечание: «Ты мыслил, говорил; слово — такое же дело, — как и другое!» (7, 113).

Бегушев противостоит мещанству как человек иных жизненных ценностей. В мещанах ему чуждо все — от их обедов до их либерализма («Хотя и либеральничают на словах, а хамы в душе, трепещут и благоговеют перед государственными сановниками» — 7, 32). Высшую ценность для него составляет внутренний, духовный, нравственный человек. Поэтому так важна для него идея необходимости нравственного возрождения человека, возникающая уже на первых страницах романа. Она так дорога герою, что он невольно впадает в патетический тон, говоря об этом: «Бога на землю!.. Пусть сойдет снова Христос и обновит души, а иначе в человеке все порядочное исчахнет и издохнет от смрада ваших материальных благ» (7, 23–24).

Подбор материала в романе осуществлен таким образом, что возвышенная мечта Бегушева о совершенном человеке повисает в воздухе. Она оказывается такой же отвлеченной, как и все другие, не менее благородные идеи переустройства жизни, ибо для ее практического осуществления нет реальной общественной почвы. Мещанам она противопоказана, так как противоречит их социальному назначению, ее осуществление будет означать их гибель. Что же касается благородного сословия, то время, отпущенное ему историей, истекло, и теперь оно вынуждено в массе своей не очень умело приспосабливаться к новым условиям жизни, позабыв о многом, что еще недавно было для них значительно и дорого.

Практическая беспомощность героя трактуется в романе не как его личное качество, но как одна из характеристик определенного социального типа: «Бегушев принадлежал к тому все более и более начинающему у нас редеть типу людей, про которых, пожалуй, можно сказать, что это “люди не практические”, люди слова, а не дела» (7, 70).

Влияние Бегушева на окружающих ограничивается лишь признанием ими его нравственного превосходства. Он не в состоянии духовно изменить даже близких ему людей. Более того, писатель углубляет этот мотив бессилия. Так, все попытки Бегушева найти себя в каком-либо практическом деле неизбежно оканчиваются неудачей. Конечно, в этом повинны как его неумение взяться за конкретное дело, так и принципиальная невозможность какого бы то

ни было активного общественного действия (даже в тех пределах и формах, которые избрал Бегушев) ввиду хаотического характера самой жизни, случайности всех ее проявлений. Но есть в цепи причин, обусловивших поражение героя, и еще одно очень важное, если не самое главное обстоятельство, относящееся уже непосредственно к людям его поколения: его время прошло. У него уже нет положительных идей, адекватных действительности, идей, способных стать руководством к действию. Ему нечего противопоставить энергии социального самоутверждения мещанства, ибо все, что он может предложить в качестве положительной программы, как, впрочем, и сам он со всеми своими привычками и традициями, принадлежит прошлому. А с позиций прошлого хорошо видны лишь слабые стороны новых хозяев положения. С этих позиций возможна лишь критика. Духом критики проникнуты все без исключения суждения Бегушева о новых претендентах на социальное первенство. Причем мнение своего героя автор принимает как единственно возможную справедливую оценку, но не просто соглашается с ним, а делает все, чтобы это мнение получило оправдание в объективном материале.

В финале романа мотив бессилия героя, его обреченности принимает характер заключительного вывода. Убедившись в том, что жизнь обманула все надежды, ожидания, изверившись во всем, что было дорого, Бегушев покидает «сцену», предоставив ее тем, кто чувствует себя хозяином в чуждой ему мещанской России. Помог случай: начавшаяся война дала ему возможность найти способ самоубийства, наиболее достойный благородного человека и бывшего офицера.

Новой России Писемскимй противопоставлял то, историческую обреченность чего прекрасно понимал. И в этом было своеобразие его позиции — позиции человека, не обретшего социальной устойчивости мировоззрения, позиции либерального дворянского интеллигента, не принявшего демократии и в то же время осознавшего историческую неизбежность гибели и либерализма, и дворянства.

Так отражался в творчестве писателя переходный характер эпохи.

То, что в «Мещанах» Писемский подытожил жизнь не только своего сословия, но и своего поколения, придает этому произведению характер своеобразного эпилога к роману «Люди 40-х годов». Но если раньше, в 1869 г., речь шла об историческом значении поколения, то теперь, в середине 70-х годов, о том, что было на новом этапе. Тогда эти люди были деятелями эпохи, теперь становились лишь дорогим воспоминанием.

Но как бы ни были дороги воспоминания, жизнь не сводится только к ним. Это Писемский прекрасно понимал. Однако новая

жизнь ничего не решала для него в положительном плане[1] Она лишь ставила проблемы, окончательное решение которых писатель переносил в будущее: «"Но кто же, кто счастлив из выведенных вами лиц?" — может быть, спросит читатель. По-моему, пока только одни Янсутские, Офонькины, Перехватовы и вообще tutti quanti. А что там-то, там-то, на далеком юге, происходит?.. Когда я пишу эти последние слова, мороз и огонь овладевают попеременно всем существом моим, и что тут сказать: бейтесь и умирайте, рыцари, проливайте вашу кровь, начиная уже с царственной и кончая последним барабанщиком. История, конечно, поймет и оценит ваши подвиги, и мое одно при этом пламенное желание, чтобы она также поняла и оценила разных газетных пустословов, торгашей и подстрекателей!» (7, 338).

Стареющий писатель оказался снова в поиске. Попытка обрести душевное равновесие, найти ту точку опоры, которая помогла бы ему примириться с жизнью, на этот раз приняла неожиданный для Писемского оборот. «Слава Богу, что все более и более раскрывающееся во мне религиозное чувство еще дает некоторое успокоение и подкрепление моей страдающей душе»[2], — пишет он И.С. Тургеневу 12—15 октября 1876 г.

Обращают на себя внимание его письма последних лет, особенно после самоубийства сына Николая. Почти все они оканчиваются одинаково: Писемский поручает своих близких милосердию Божиему. Прежде этого не было. Но, видимо, религиозное чувство могло дать ему утешение лишь в житейских скорбях. Основой же положительной идеи, которая могла бы сделаться достоянием общественного сознания, оно не стало. Не случайно и Бегушева религиозное чувство не спасло от самоубийства.

Таким образом, «Мещане» стали свидетельством духовного кризиса — последнего в жизни писателя. Работа над романом еще продолжалась, но Писемский уже нашел выход из тупика. «Мещане» — произведение без положительных выводов, без окончательных решений, однако в отказе автора от идеи нравственного возрождения человека и в перемещении полемики с современностью в сферу частной жизни уже угадываются выводы, которые сделает Писемский в своем последнем романе, решения, которым суждено будет стать итогом.

---

[1] Что касается душевного состояния писателя в последние годы жизни, то оно, пожалуй, наиболее сжато, остро и полно выражено в его письме от 9 мая 1878 г., которым он ответил Тургеневу на письмо по поводу романа «Мещане»: «Касательно романа вы совершенно справедливо сказали; я действительно устал писать, а еще более того жить...» (*Писемский А.Ф.* Письма. С. 385).

[2] *Писемский А.Ф.* Письма. С. 335.

«Масоны». Уже современная писателю критика определяла роман «Масоны» (1880) как исторический. Поводом для этого послужил материал, положенный в его основу. Он относился хотя и к недавнему, но все же прошлому, отделенному от времени создания произведения переломными для России 60-ми годами. Разумеется, со строго научной точки зрения этот аргумент недостаточен, ведь подлинно историческим роман становится тогда, когда в качестве основополагающего жанрового принципа в него входит философия истории, когда прошлое и настоящее предстают в нем не столько в прямом сопоставлении (хотя это тоже не исключается как частный случай), сколько в соотнесенности проблематики и единстве философско-исторической концепции.

Перед нами исторический роман в самом строго научном значении этого термина, роман, историко-литературное значение которого раскрывается в связи с эволюцией жанра в сопоставлении с романом-эпопеей Л.Н. Толстого. Философско-историческая проблематика в «Войне и мире» осуществляется не только в трактовке исторического материала, но и в самом его выборе. Л. Толстой, расширяя хронологические рамки романа о декабристах, остановился на эпохе, насыщенной историческими событиями, в которых решались судьбы европейских наций, когда история как процесс совершалась на глазах одного поколения и при его участии. Это дало писателю материал для художественной реализации одного из важнейших положений его философско-исторической концепции — мысли о связи общего потока истории с жизнью каждого отдельного человека. Объясняется такой выбор материала атмосферой исторического обновления, в которой созревал и осуществлялся замысел романа-эпопеи.

В отличие от Толстого Писемский обратился едва ли не к самому несобытийному периоду русской истории XIX в. Хронологически сюжет романа укладывается в полтора десятилетия начиная с января 1835 г. Последняя историческая веха, упомянутая писателем в «Масонах», — европейские события 1848 г. Первое, что бросается в глаза, когда читаешь произведение, — это полное отсутствие в нем исторических событий в привычном значении этого слова. Правда, упоминаются здесь и Бородино, и сражение под Красным, и турецкая и польская кампании, мелькают даты... Но, во-первых, все исторические события, о которых говорит автор, произошли до того, как поздним январским вечером 1835 г. запряженные тройкой прекрасных лошадей легкие санки с сидящим в них Егором Егоровичем Марфиным, промчавшись по пустынным улицам губернского города, остановились у подъезда дома дворянского предводителя Крапчика; а во-вторых, и это, пожалуй, главное, все эти события

предстают вне их общей связи и значения, а лишь как эпизоды частной жизни того или иного персонажа. Что же до упомянутых дат, то это лишь указательные знаки, определяющие время действия. Исторические события уступили в романе место историческому анекдоту, происшествию из частной жизни, преданию.

Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к московским и петербургским главам произведения во второй и четвертой его частях. Они представляют собой средоточие исторического материала, характер которого определяется историческими воззрениями писателя. Петушиные бои, картежные шулеры, цыгане, чудаки, сенаторы, живущие на покое, присутственные места от полицейского участка до приемной генерал-губернатора и кабинета министра, званые вечера и полулегальные двусмысленные светские развлечения, мистические радения Татариновой, императорский Малый театр, актеры, чьи имена составили славу русской сцены, и вечные исполнители роли тени отца Гамлета, трактиры и кофейные с их завсегдатаями — словом, перед читателем предстает Москва в ее бытовой достоверности. Эти главы воспринимаются как записки московского старожила, которому дорого все, чем была обставлена повседневная жизнь, как воспоминания человека, совершенно не озабоченного философско-историческими обобщениями. Это впечатление усиливается введением в повествование многочисленных анекдотов, связанных с именами тогдашних знаменитостей и удерживаемых обычно памятью мемуаристов, подробностей, восходящих к личным впечатлениям автора.

Однако Писемский в романе — не рассказчик, принимающий большее или меньшее участие в событиях, как, например, у Лескова или Салтыкова; не является здесь писатель и персонажем собственного произведения, как это было в некоторых главах «Взбаламученного моря». Это и не мемуарист, обращающийся, подобно пушкинскому Гриневу, к поре своей молодости, к событиям, свидетелем или участником которых он был, отделяя их во времени, осмысливая как прошлое. Это автор, для которого история лишь то, что познается в индивидуальном житейском опыте и доступно непосредственному наблюдению. Он самый осведомленный свидетель, компетентность которого, впрочем, тоже не беспредельна и нередко ограничивается лишь внешней стороной дела. Автор ставит читателя перед очевидностью факта, уклоняясь от каких бы то ни было мотивировок.

Так стиралась грань между историком и бытописателем и тем самым снималось историческое время. Оставалось лишь время, которым измеряется повседневная жизнь частного человека.

С особенной очевидностью философско-исторические концепции авторов исторических романов осуществляются в интерпретации исторических лиц.

Эпопея Л. Толстого проникнута авторским сознанием активной, хотя зачастую стихийной, несознаваемой сопричастности истории каждого человека. Этому не мог помешать даже осложненный элементами агностицизма исторический фатализм писателя. Эта своеобразная демократизация истории была отражением духа времени: 60-е годы с их атмосферой исторического обновления; повороты истории, когда создаются условия, в которых могут быть приведены в движение бесчисленные безымянные вершители общих судеб. Именно в такой момент реабилитация частного человека как главного исторического деятеля становится делом реальным, естественным, практически неизбежным.

Сравнительный анализ интересующих нас романов Толстого и Писемского как исторических в значительной степени облегчается общностью их персонажей, что позволяет делать прямые сопоставления, не прибегая к косвенным доказательствам. Таким общим для обоих произведений персонажем является Сперанский.

На страницах романа Толстого Сперанский занимает относительно немного места, однако его трактовка полностью раскрывает смысл и дух исторической концепции автора вплоть до признания им независимости исторического движения от воли того или иного отдельно взятого лица, пусть даже выдающегося, и вместе с тем неизбежной сопричастности истории каждого человека.

Иное дело Сперанский в романе Писемского. Прежде всего это Сперанский 1835 года, на собственном опыте познавший ненадежность, неверность удачи. Правда, его судьба, поражавшая современников внезапностью и необъяснимостью превращений, полностью остается за пределами повествования. Однако последний период жизни Сперанского, как, впрочем, и время действия всего произведения, выбран автором не случайно, о чем свидетельствуют слова, предваряющие появление его на страницах книги: «Михаил Михайлович Сперанский в это время уже преподнес государю напечатанный свод законов и теперь только наблюдал, как его детище всюду приводилось в исполнение» (8, 191).

Итак, последнее дело жизни его как государственного деятеля, как исторического лица — издание полного собрания и свода законов Российской империи, — подобно другим государственным делам, осталось позади.

Сперанский Толстого — это государственный деятель и в то же время питомец Александро-Невской академии, виртуоз схоластической диалектики, стремящийся подчинить жизнь системе спекулятивных логических построений исключительно гражданского содержания. Писемский же все представил по-своему. Внутреннюю склонность к систематике, которую Толстой раскрывал как

свойство ума, определяющее не только духовный облик Сперанского, но и характер его реформаторской деятельности, он переводит в бытовой план: «Во всем убранстве кабинета проглядывали ум и строгая систематика Михаила Михайловича» (8, 191).

Обстоятельство это очень существенно для понимания единства проблематики и формы выражения художественной действительности Писемского. Дело в том, что человек важен для него исключительно образом жизни со всеми подробностями быта. Достоверность же идей как материала для характеристики человека всегда представлялась писателю сомнительной. Отсюда значение бытовой детали в его художественной системе.

Сперанский Писемского — это не политический доктринер, не государственный деятель на покое, а религиозный мыслитель, далекий от какой бы то ни было политической практики. Все свойства его ума раскрываются не в гражданской, а в религиозно-мистической сфере. Даже государственные учреждения рассматриваются им как воплощение духа Евангелия, чего совершенно лишен Сперанский у Толстого. Все, что характерно для интерпретации Сперанского, относится и к остальным историческим персонажам. А их довольно много в романе, и причем самого различного ранга. Все они старики, и все независимо от возраста, положения и занятий предстают в частной обстановке, в частных отношениях, которые и служат главным и фактически единственным материалом к их характеристике.

Анекдоты из жизни исторических лиц, театральные, служебные анекдоты органически врастают в описание жизни вымышленных героев, не нарушая внутреннего единства повествования именно потому, что у Писемского нет грани между историей и частной жизнью. У Толстого этой грани тоже нет, однако у него частная жизнь рассматривается как изначальный объект, доступный историческому осмыслению, в связи с общим движением истории, находящим выход в крупных исторических событиях. И здесь ему необходим был авторский комментарий. В романе же Писемского история просто снималась частной жизнью и заменялась ею. А те герои, которые в историческом романе до Толстого успешно играли роль вершителей судеб народов и государств, которые у Толстого стали ярлыками на исторических событиях, марионетками, подчиняющимися общей необходимости, эти герои у Писемского превращались в исторических лиц без истории.

Частная повседневная жизнь с ее заботами и интересами и есть для Писемского единственно возможная история, обладающая бесспорной достоверностью результатов правильно проведенного эксперимента, что позволяет нам поставить вопрос о натуралисти-

ческом характере художественного воплощения исторической концепции в «Масонах». Роман построен таким образом, что все, хотя бы отдаленно напоминающее об истории в привычном смысле слова, постепенно оказывается за пределами сюжета. В пятой части произведения и в его эпилоге остаются лишь сцены частной жизни вымышленных персонажей.

У Толстого исторические события и лица тоже исчезают со страниц романа задолго до конца. Но не семейными сценами заканчивается «Война и мир». Вторая часть эпилога вновь возвращает читателя к философско-исторической проблематике.

Осуществляя замысел исторического романа, Писемский вступал в полемику с создателем национальной эпопеи. Толстой, отрицая все известные ему философско-исторические концепции, остановив историческое время и заменив его вечностью, которая стала мерой жизни в ее всеобъемлющем единстве, разрушал историю как науку, но создавал как эпопею; Писемский же, как бы сужая мысль Толстого, снимал все то, что поднимало частную жизнь до уровня истории, ограничивая историю частной жизнью, разрушал и науку, и эпопею.

В 70-е годы исторический роман не мог развиваться по пути, определенному романом-эпопеей Толстого. Время того социального напряжения, которое могло дать ощущение общности, прошло. Нация вступила в новое социальное состояние, в котором не могло быть ей места, в состояние, для которого была характерна неустойчивость, шаткость, порождавшая чувство разобщенности, неизбежности катастрофы.

Возвращение к прошлому было невозможно. Когда в 1880 г. в журнале «Огонёк» появились первые главы «Масонов», Толстой, который высоко ценил талант Писемского, очень заинтересовался его новым произведением. Очевидно, в нем автор эпопеи искал ответ на вопрос, каким может быть современный исторический роман. Сам он незадолго до этого оставил опять неоконченным роман «Декабристы»; в центре внимания Толстого находились крестьяне-переселенцы.

Завершая писательский путь, Писемский остался верен своему литературному предназначению. А оно состояло в том, что на протяжении без малого тридцати лет он констатировал несостоятельность или исчерпанность самых различных идей, в том числе и художественных.

Обновление русской жизни, уже начиная со «Взбаламученного моря», воспринималось Писемским как падение, как разрушение нравственных основ частного и общественного бытия. С годами это сознание крепло, круг отрицаемых явлений новой жизни ста-

новился определенней, отпадало все то, что было вызвано полемическим задором или личной обидой. Выяснялись характеры людей, выдвинутых обновлением, их цели, предназначение, жизненные принципы. Наконец, было найдено и слово для определения их сути — мещане. Оно стало заглавием романа.

Принявшись за «Масонов» — большой многоплановый всесословный роман, действие которого отодвинуто почти на полстолетия назад от времени его создания, — Писемский вновь обратился к этим людям. Только теперь его занимало не сложившееся уже социальное бытие, а сам процесс, становление, движение во времени как отражение движения самого времени, самой жизни. Главным для писателя становилась карьера мещанина, переход его от социального небытия к положению хозяина жизни. Так разворачивается в произведении одна из его главных сюжетных линий — превращение семинариста Воздвиженского, сосланного в Сибирь за кражу золотых церковных вещей, в Василия Ивановича Тулузова, богатейшего откупщика, потомственного дворянина, действительного статского советника. Писемский остается верен себе: история Тулузова — бытовое явление, лишенное всякой философии или психологии. (Писемский не Достоевский, у которого ни один герой шагу не может сделать без теоретических обоснований и психологической подоплеки.) О жизни Тулузова нельзя сказать, что она утратила нравственное содержание, — она лишена его с самого начала. Вот почему преступление из потенциальной возможности превращается здесь в единственно возможную реальность. Карьера Тулузова обставлена в романе соответствующим социально-бытовым антуражем, свидетельствующим о падении общественной нравственности как о болезни времени, причем болезни, охватившей все сословия.

Таким образом, новые люди, новые принципы частной и общественной жизни — все это не возмещало в сознании писателя того, что было обречено на разрушение. С годами это ощущение обострялось. Им был пронизан роман «Мещане», в котором мещанскому обновлению противостоял сверстник писателя, человек 40-х годов, и вот теперь — новые герои из недавнего прошлого — масоны.

В интерпретации Писемского масонство предстает как форма лояльной оппозиции, своеобразие которой заключается в том, что сущность ее составляют не социально-политические, а философско-нравственные идеи. Это одна из форм внутреннего противостояния нравственному хаосу окружающей жизни, преодоления регламента, налагаемого на личность всемогущим государством, которому нужно, «чтоб в России не было ни масонов, ни энциклопедистов, а были бы только истинно русские люди; истинно право-

славные любили бы свое отечество и оставались бы верноподданными» (8, 13). Не случайно эти слова в романе принадлежат императору.

Нивелирующей власти в государстве масоны и противопоставили внутреннего человека с его духовными требованиями, выходящими за пределы официально сложившихся форм социального и политического бытия. «Мы — люди, для которых душа человеческая и ее спасение дороже всего в мире, и для нас не суть важны ни правительство, ни границы стран, ни даже религия», — так говорит Марфин, главный герой, масон, чья жизнь служит наиболее полным и последовательным практическим воплощением принципов учения (8, 13).

Масоны полагают, что знают все: в чем состоит истина и что такое заблуждение (причем истина им открыта в последней инстанции); что есть добро и зло; в чем ограниченность разума и почему необходима вера; в чем состоят обязанности каждого человека по отношению к себе, к ближнему, к человечеству и к Богу; им открыты ближайшие и конечные цели, к которым должен стремиться каждый человек. Для героев Писемского это не отвлеченные идеи, не предмет пассивного созерцания, умозрительных упражнений, а учение, призванное указать практический путь обновления жизни. Марфин и его единомышленники верят не только в необходимость, но и в возможность практического осуществления своих принципов. Таким образом, они обладают знанием и верой — главным, что необходимо для активного самоутверждения, внутреннего оправдания жизни.

Краеугольным камнем социальной практики масонского братства, как это следует из приведенных слов Марфина, служит идея объединения людей, основанного не на тех или иных исторически сложившихся установлениях (общественных, политических, национальных или религиозных), а на общности духовных начал жизни, нравственных требований, предъявляемых к человеческой личности. Для него, как и для всех духовно близких ему людей, это не отвлеченная идея, а принцип, воплощаемый в жизни. Ведь масоны у Писемского — это люди самых различных социальных состояний, вероисповеданий и национальностей. Нравственные качества являются для Марфина критерием оценки человека, что связано с идеей духовного обновления мира, долженствующего совершиться путем нравственного преображения человека, сознательно и добровольно следующего в своей жизни высшим моральным принципам.

Смысл социальной активности Марфина определяется стремлением содействовать торжеству высших нравственных принципов

жизни, практическому претворению правды его и духовно близких ему людей во всеобщую правду.

И в частной жизни Марфин следует тем же принципам. По-разному складываются его отношения с близкими людьми. Но всегда остается неизменным, обязательным для него сознание нравственной ответственности не только перед ними, но и за них перед судом своей совести. В самых запутанных в нравственном и психологическом отношении ситуациях герой остается верен себе и неизменно сохраняет ту нравственную высоту, на которую поставили его убеждения. В тех же случаях, когда он усматривает в своих поступках хотя бы малейший намек на проявление человеческой слабости или когда у него является сознание собственной вины, безразлично, действительной или мнимой, тогда нет для него более строгого судьи, чем он сам.

Казалось бы, совесть такого человека перед собой, людьми и Богом должна быть чиста, а душа спокойна. Ведь он воплотил в своей жизни высшие нравственные принципы, в непогрешимость которых верил, и как истинный масон может спокойно принять смерть — естественный переход в высшее бытие. А между тем Марфин умирает в нравственном смятении, едва ли не в отчаянии от сознания вины, искупить которую ему уже не дано не в вечной, трансцендентной, а в этой земной, реальной жизни. Этот последний в жизни героя романа акт самосознания находит объяснение в авторской позиции.

Чтобы понять авторскую позицию, необходимо обратить внимание на план повествования, заключающий в себе ту доступную каждому эмпирическую правду житейского опыта, в которой кроме ограниченности есть отрезвляющая наблюдательность, без чего не может обойтись повседневная жизнь, а особенно жизнь человека, не озабоченного метафизическими соображениями, далекого как от философского, так и от житейского идеализма. Писателя убеждают не намерения, какими бы благими они ни были, и даже не сознательное воплощение их в жизни, а тот реальный результат, который допускается сложившимися и не зависящими от чьей-либо воли (ибо это всегда воля частного случая) внешними обстоятельствами и который никогда у Писемского не совпадает с намерениями.

Так, в реальных условиях современного социального бытия иллюзорной оказывается идея духовного равенства людей, потому что масоны сохранили в своем братстве фактически существующее сословное неравенство в виде иерархического строения его организаций.

Еще более решительно обходится у Писемского жизнь с общественной инициативой масонов. Их усилия оказываются здесь со-

вершенно бесплодными и сводятся на нет самыми различными и всегда неожиданными обстоятельствами, существующими независимо от воли и намерений этих людей. Никакая активная общественная инициатива невозможна в том хаотическом нагромождении случайностей, которое представляет собой мир писателя.

Однако самые серьезные испытания выпали на долю масонов не в социальной и не в идеологической сферах. Масонство опровергается в романе не другими доктринами и не иной социальной практикой, а жизнью в ее самом первозданном, биологическом значении, которая наряду с бытом, повседневными житейскими требованиями оказывается для писателя самым достоверным критерием состоятельности любой доктрины. Решение всех вопросов Писемский переносит в ту сферу, в которой для него с наибольшей полнотой и очевидностью раскрывается человеческая индивидуальность, — он апеллирует к тому, что заложено в человеке не только обстоятельствами жизни, но и природой, к тому, что сам он называл «преврожденными наклонностями».

В интерпретации писателя масонство оказывается не просто освобождением от официального регламента, а иной формой ограничения человеческой личности. На место отрицаемых им норм оно с достаточной категоричностью поставило свои, определяющие не только характер внешних подробностей, но и сущность учения.

Важной чертой русского масонства, по мнению Писемского, был аскетизм. Аскетизм Марфина (самого сведущего, уважаемого, а главное, последовательного масона) представляется ему самому конечной целью, высшей формой духовного обновления, доступной человеку в земной жизни, формой, в которой ему открывается истинный свет духовного бытия, возможность преодоления власти бытия материального, реальной жизни с ее не всегда возвышенными требованиями.

На практике это чревато своеобразным духовным аристократизмом, сознанием избранности, что, кстати, противоречит идее духовного равенства всех людей, стремящихся к постижению вечной истины. Иными словами, иерархия официальная заменяется духовной. Да к тому же аскетизм противоречит требованиям физически здоровой жизни.

Такую оценку аскетическим устремлениям Марфина дает Свёрстов. К мнению этого персонажа следует прислушаться, так как по мировосприятию он близок автору. Едва ли случайно, что именно он призван внести последнюю ясность относительно Марфина. Не случайно и то, что именно к авторитету врачей апеллирует писатель, когда речь заходит о важнейших житейских вопросах. Вспомним, например, начало четвертой части романа: «Исполне-

ние человеком долга своего моралисты обыкновенно считают за одну из самых величайших добродетелей, но врачи и физиологи, хлопочущие более о сохранении благосостояния нашего грешного тела, не думаю, чтобы рекомендовали безусловно эту добродетель своим пациентам. Быть постоянно во имя чего-то отвлеченного и, может быть, даже предрассудочного не самим собою — вряд ли кому здорово» (8, 162—163).

Вокруг масонов разворачивается, предъявляя свои требования, не считаясь ни с какими доктринами, реальная жизнь, неправильная, не безгрешная, часто трагическая, изобилующая мелочами и случайностями, но единственно по-настоящему возможная, определяющая судьбы людей.

Этим объясняется композиционная многолинейность романа «Масоны», отличающая его от «Мещан». Параллельное развитие действия стало здесь определяющим принципом построения сюжета.

Последние и самые бесспорные свидетельства несостоятельности масонства писатель находит не в социальной сфере, а в физиологической (медицинской). И чем последовательнее, нравственно совершеннее представитель масонства, тем дальше он от реальной жизни и тем несостоятельнее физически. Естественным завершением этой тенденции в романе является Марфин. Его жизнь предстает как подвиг и гражданский, и в плане частных отношений, но вместе с тем это и непрерывная цепь поражений, причем поражений, наносящих особенно тяжелые душевные увечия в частной жизни. Именно здесь с беспощадной ясностью обнаруживается разрыв между нравственными принципами, которыми руководствуются масоны в своей житейской практике, и реальной, физически здоровой жизнью.

Последним свидетельством несостоятельности Марфина как масона становится для писателя глубоко личная, интимная сторона его жизни. Герой испытывает чувство любви к двум женщинам, и в обоих случаях он обречен на поражение, потому что любовь для него — это лишь духовное объединение, а брак — метафизический союз, в котором человеку открывается путь нравственного обновления, постижения высшей, трансцендентной, истины.

Безупречная духовность Марфина в браке была следствием не столько убеждений, сколько печальной необходимости. Он физически ущербен смолоду. И лишь эта ущербность позволила ему с бóльшим успехом, чем другим, следовать в своей жизни тем нравственным принципам, которые, как ему казалось, открывали путь к пониманию высшего смысла и конечной цели бытия. Вместе с тем самая исключительность этого случая ставит под

сомнение возможность осуществления высших духовных принципов в полноценной здоровой жизни. Физическая импотентность Марфина становится свидетельством несостоятельности исповедуемого им учения перед лицом всей полноты жизни, которая постигается героем в трагической бесплодности предсмертного откровения.

Любовь для Писемского — требование здорового организма. В семье он видел здоровую форму продолжения рода, необходимое условие нормальной жизни людей, что ясно из эпилога романа, где все уцелевшие от житейских неурядиц персонажи находят успокоение, последнюю пристань и оправдание в семье. Житейская практика упраздняет в глазах Писемского вопрос о метафизической сущности брака.

В романе у Марфина, как и у масонства в целом, нет будущего. Об этом свидетельствуют не только слова писателя в одном из писем, но, что особенно важно, сам роман, его композиция. Сюжет разворачивается таким образом, что все молодое или просто физически здоровое рано или поздно взрывает рамки доктрины и уходит в активную, полноценную жизнь.

Эпилог романа Писемского внешне напоминает первую часть эпилога романа-эпопеи Л. Толстого: в обоих случаях — семейные сцены. Но сходство это исключительно поверхностное. По внутреннему смыслу эпилог «Масонов», как, впрочем, и весь роман, снимает идеи Толстого. У Толстого семья — это исток, зерно, из которого произрастает жизнь не только биологически, но и как духовная связь всех людей, а значит, и история со всеми ее великими и малыми событиями. У Писемского же семья — это единственная реальная ценность, последняя пристань. Вот почему у него в отличие от Толстого нет не только исторических лиц, но нет и людей, исповедующих какие-либо общие идеи. Все идеологические герои Писемского, уцелевшие к концу романа, оставляют попечение об общих принципах и идеях, перестают гегельянствовать и масонствовать и довольствуются здоровой полноценной частной жизнью в лоне семьи с ее повседневными заботами и радостями. Не случайно же роман завершается не авторским философско-историческим обобщением и не словами героя, готовящегося в более или менее отдаленном будущем к широкой деятельности, а письмом Аггея Никитича Зверева, самого неидеологического героя произведения.

Таким образом, в последнем романе Писемского с исчерпывающей завершенностью раскрылось своеобразие миросозерцания и мировоззрения писателя, развившегося на основе того стихийного житейского позитивизма, который доверяет лишь достоверности повседневной практики, признает непреложность лишь тех истин, которые доступны непосредственному наблюдению, а не общим

принципам, объясняющим жизнь. Именно отсюда биологический детерминизм и понимание сущности жизни, а не от естественнонаучного материализма, столь же несостоятельного в глазах Писемского, как и любая другая общая идея, о чем может свидетельствовать роман «В водовороте».

Не отказываясь от социальных определений, писатель вместе с тем обращается к биологическим мотивировкам как к последнему, обязательному для всех, не подверженному никаким изменениям, не имеющему исключений из правил, а значит, и самому достоверному объяснению человеческой личности. Именно в биологической сущности человек становится для Писемского равен самому себе независимо от социального положения. Биологическое начало становится здесь, таким образом, критерием полноты жизни в сложившихся формах социального бытия.

Подобно тому как метафизические идеи оказываются несостоятельными перед лицом непосредственного житейского опыта, так и нравственные принципы, освященные этими идеями, теряют всякий смысл, поскольку не оправдываются требованиями физически полноценной жизни.

Все это дает основание говорить о натурализме в творчестве писателя. Однако натурализм Писемского не имеет ничего общего с животной правдой жизни, со стремлением выжить любой ценой. Как русский дворянин и человек либеральный Писемский обратился к масонству — учению, в основе которого лежали идеи нереволюционного преобразования жизни, а главное, адепты которого сумели перенести исповедуемые принципы в житейскую практику. Но как человек, изверившийся и в дворянстве, и в либерализме, он раскрыл полную практическую несостоятельность масонства в условиях реальной жизни.

Обращаясь к масонству, не прошлое имел в виду писатель, не с ушедшими из жизни людьми полемизировал — он обращался к своему времени, и это время определяло сущность его выводов. В этих выводах была последняя правда старости, принимающей жизнь как счастье физически здорового бытия.

***

Итак, натуралистическая концепция Писемского, как и вся его художественная система, вырастала из непосредственного житейского опыта, осложненного кризисным миросозерцанием, независимо от естествознания, философского позитивизма и буржуазного сознания.

Но каковы бы ни были потенциальные возможности миросозерцания художника, реализуются они в объективных условиях конкретного исторического времени. И в этом отношении кризисное по

своему характеру миросозерцание Писемского пришлось как нельзя более кстати. Объективно творчество Писемского-романиста в его идейно-художественном своеобразии стало порождением и свидетельством того общего кризиса дворянской культуры, который, углубляясь, привел Л.Н. Толстого к «Исповеди», И.С. Тургенева к циклу «Senilia», П.И. Чайковского к трагическим концепциям его зрелых произведений. У Писемского этот кризис помимо идеологического скептицизма отразился в эволюции творчества от реализма с натуралистическими тенденциями к последовательному, разнообразно и сложно проявляющемуся натурализму, что в конечном итоге привело его к созданию натуралистического исторического романа, едва ли не единственного в русской литературе.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Составьте библиографию работ о творчестве А.Ф. Писемского за период 1981—2000 гг.

2. Проанализируйте одну из статей или глав монографий, посвященных творчеству А.Ф. Писемского.

3. Составьте аннотированную библиографию литературно-критических откликов на роман А.Ф. Писемского «Тысяча душ».

4. Подготовьте научный доклад на одну из тем:

«Тургеневская тема в интерпретации А.Ф Писемского (по роману "Люди 40-х годов")»;

«"Очерки из крестьянского быта" А.Ф. Писемского в русской очерковой традиции 50-х годов XIX в.»;

«Конфликт романтического идеала и утилитаризма в романе А.Ф. Писемского "Тысяча душ"»;

«"Масоны" А.Ф Писемского в истории русского исторического романа»;

«Антибуржуазная тема в романе "Мещане" и драматургии А.Ф. Писемского 1870-х годов»;

«Драма А.Ф. Писемского "Горькая судьбина" и основные тенденции развития русской драматургии последней трети XIX в.»;

«А.Ф. Писемский и демократия (по материалу романов "Взбаламученное море" и "Мещане")».

Источники и пособия

Видуэцкая И.П. Психологическое течение в литературе критического реализма. А.Ф. Писемский // Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. Т. 2. Кн. 1. Расцвет критического реализма 40—70-х годов. М., 1973. С. 90—124; История русской литературы: В 3 т. Т. 3. Литература второй половины XIX — начала XX века. М., 1964. С. 887 (Указатель имен); История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 648 (Указатель имен); Т. 3. С. 865 (Указатель имен); *Лотман Л.М.* Писемский-романист // История русского романа. М., 1964. Ч. 2. С. 121—248; *Мартынов И.А.* Писемский // История русской литературы: В 10 т. М., 1956. Т. 8. Ч. 1. С. 462—483; *Могилянский А.П.* Писемский: жизнь и творчество. Л., 1991. *Петров С.М.* Исторический роман // История русского романа. М., 1962. Ч. 1. С. 203—250; *Петров С.М.* Русский исторический роман XIX века. М., 1964. С. 434—437; *Плеханов С.Н.* Писемский. М., 1986 (ЖЗЛ); *Пустовойт П.Г.* А.Ф. Писемский в истории русского романа. М., 1969.

ПАВЕЛ ИВАНОВИЧ МЕЛЬНИКОВ-ПЕЧЕРСКИЙ (1818–1883)

П.И. Мельников (взявший себе придуманный для него В.И. Далем псевдоним Андрей Печерский) успешно соединил в себе ученого и художника: дал и научное, близкое к социологическому, и эстетическое осмысление русского раскола, даже шире — раскола и сектантства.

Знал он раскол как никто другой в его время: детство провел в раскольничьем краю, в Заволжье, в городе Семенове (что примерно в 70-ти верстах от Нижнего Новгорода), вокруг которого *в лесах* изобильно гнездились староверческие скиты; в зрелые же годы долгое время был связан с делами раскольников по службе.

Свои научные исследования этого явления, а также сектантства он обобщил в «Письмах о расколе» (1862), в «Исторических очерках поповщины» (1864–1867), в статьях «Тайные секты» (1867), «Белые голуби» (1868), в книге «Материалы для истории хлыстовской и скопческой ересей, собранные Мельниковым» (1872) и др.

Главную задачу свою Мельников-Печерский видел в повсеместном распространении знаний о расколе, ибо, по его уверенности, «это явление, хотя и существует более двух столетий, остается доселе надлежащим образом неисследованным. Ни администрация, ни общество обстоятельно не знают, что такое *раскол*. Этого мало: девять десятых самих раскольников вполне не сознают, что такое *раскол*»[1].

Писатель, впрочем, разделял отношение к расколу и к самим раскольникам. Если в расколе он сознавал несомненное зло, то в приверженцах его наряду с дурными, обусловленными неправотою веры, видел и многие добрые качества, душевные свойства, которые, когда отпавшие от церкви расстанутся со своими заблуждениями (а что так произойдет, он не сомневался), могут сделать своих обладателей оплотом тех важнейших начал, какие Мельников связывал с будущим России, — самодержавия и противостояния революции.

Как ученый Мельников соединил в себе социолога, историка, этнографа, археолога и краеведа: стал автором многих работ, тема-

[1] *Андрей Печерский* (*П.И. Мельников*). Старые годы. Рассказы и очерки. М., 1986. С. 424.

тическое разнообразие которых не ограничилось расколом. Прежде всего его занимала история родного Нижегородского края, хотя круг интересов писателя был значительно шире. Из крупных исторических работ Мельникова нужно назвать прежде всего обширное исследование «Княжна Тараканова и принцесса Владимирская» (1868), до сей поры являющееся основным источником для всех, кто начинает интересоваться одним из загадочных эпизодов русской истории XVIII в.

Но все же раскол и сектантство — преимущественная сфера внимания Мельникова-Печерского — ученого и писателя. Именно этой теме посвящены его вершинные создания — романы «В лесах» (1871–1874) и «На горах» (1875–1881). Правда, чтобы написать столь объемные произведения, нужно было пройти долгую литературную выучку — в работе над рассказами и повестями, которые и сами по себе сделали имя Печерского известным в русской словесности.

Писательский путь свой Мельников-Печерский начал в традициях «натуральной школы», в следовании принципам зарождающегося критического реализма. Он сразу заявил о себе как о крепком бытописателе, трезво судящем действительность, не боящемся выставить напоказ многие неприглядные стороны жизни, «творимые в потемках злоупотребления».

По обыкновению отыскивая между писателями черты сходства, критики долго ставили имя Печерского в один ряд прежде всего с М.Е. Салтыковым-Щедриным, А.Н. Островским, отчасти Н.С. Лесковым. Такие сопоставления (в целом справедливые) — уже характеристика и оценка. Полвека спустя критик А. Измайлов, автор предисловия к Полному собранию сочинений Мельникова-Печерского, как бы обобщил ранние сравнения его рассказов со щедринскими: «Подобно Щедрину, Печерский рисует здесь дореформенную русскую кривду со всею открытостью честного писателя и осведомленного человека, не по слуху, но лицом к лицу видевшего мрачных героев русского разорения»[1]

Ранние беллетристические произведения Мельникова относятся к началу 40-х годов — и весьма неудачны. Удачею же, с которою он вошел в литературу по-настоящему, стал рассказ «Красильниковы» (1852). Псевдоним *Андрей Печерский* впервые сопроводил именно эту публикацию, что знаменательно.

Следовавшие шаблонам социально-критического восприятия, критики и этот рассказ Печерского, и последовавшие за ним оценили как социальное обличение, тогда как вернее было бы ко мно-

[1] Цит. по: *Мельников-Печерский П.И.* Полн. собр. соч.: В 7 т. СПб., 1909. Т. 1. С. 20.

гому из написанного им применять критерии нравственно-религиозные. Так, в «Красильниковых» автор судит не классовое самодурство главного героя, купца старой закваски, но его религиозную нетерпимость. Рассказчик занимает в повествовании позицию отстраненно-объективную, никак не высказывая своего осуждения происшедшему, лишь само развитие событий становится судом над деспотическим самодурством.

Следующие литературные публикации Мельникова-Печерского появились только через пять лет: он деятельно служил (вышел в отставку лишь в 1866 г.) и занимался исследованием раскола. И вновь за обличениями чиновничьих порядков критика не захотела разглядеть религиозно-нравственного смысла некоторых произведений писателя. Например, в рассказе «Поярков» (1857) повествуется не просто о чиновнике-мздоимце, но о человеке, который смиренно принял неправое наказание. Это бывший полицейский чин, отставленный от должности по несправедливому недовольству губернатора и тем лишенный средств к существованию. Однако несправедливость не озлобила его, не ввергла в уныние: неправедный суд он воспринял как проявление суда, воздающего за истинные вины. Бывший полицейский пристав Поярков признает за собою многие грехи (рассказ о них и воспринимается как социальное обличение) — и не ропщет, пребывая в нищете. Остаток дней он посвящает паломничеству по монастырям, где замаливает совершенное им по службе.

Рассказы Печерского нередко гораздо глубже того смысла, какой был приписан им современной ему критикой. Уже в ранних произведениях Мельников-Печерский обнаружил одно важное свойство своего писательства — выразительный и своеобычный язык. Как мастер *сказа,* «особого типа повествования, строящегося как рассказ некоего отдаленного от автора лица (конкретно поименованного или подразумеваемого), обладающего своеобразной собственной речевой манерой»[1], Мельников-Печерский, несомненно, близок Лескову. Эта его особенность заметна прежде всего в повести «Старые годы» (1857) и в «Бабушкиных россказнях» (1858), речевое своеобразие которых обусловлено избранной формой: воспоминаниями о давно ушедших временах, о событиях минувшего столетия, вложенными автором в уста их свидетелей и участников.

Лучшее из созданного писателем в ранний период творчества — повесть «Гриша» (1861). Ее герой — юный сирота раскольник Гриша, взятый на воспитание добродетельной женщиной, несет от детских лет стремление, «как бы его в дебрях пустынных постом и

[1] Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. С. 876.

молитвой спасать свою душу»[1], и жаждет великих подвигов ради достижения святости. Как и водится, стерегут его соблазны — блудный, а пуще того — искушение гордынею. Это, но, более того, отсутствие должного духовного руководства юным подвижником, совершавшим дело спасения лишь собственными усилиями (в отступничестве от правой веры), привело к тому, чего было ему не миновать: он оказался открыт для подлинного бесовского соблазна. Гриша вверяется случайному встречному, умело использовавшему душевную слабость юного изувера.

По наущению духовного соблазнителя впавший в слепое послушание, он крадет у воспитавшей его благодетельницы деньги и отправляется вслед за «старцем» в лесную глушь и болота к райскому граду. Благочестивая женщина, ограбленная взлелеянным ею сиротой, с горя умирает. Дальнейшую судьбу Гриши-Геронтия можно лишь предполагать.

Писатель, опираясь на свое знание раскола и сектантства, раскрывает неприглядную правду о них. Но было бы неверно лишь этим ограничить содержание повести.

Чем смущает, оплетая слух сладкозвучными речами (Печерский являет себя и тут мастером сказа), каким соблазном прельщает пройдоха-старец юного невежду, не знающего подлинной духовной жизни? Если отбросить все его словесные плетения, идеей, весьма банальной идеей Царства Божия на земле (в своеобразном обличье, должно признать). Ради земной райской жизни толкает он вверившегося ему глупца на преступление. Мельников-Печерский показывает, если угодно, архетип поведения любого соблазнителя: призыв ради высшего земного наслаждения отречься от всего прочего мира посредством слепого исполнения чужой воли через преступление.

Гордыня, фанатизм, безволие, изуверство — непременные атрибуты любого подобного обмана, рядящегося в одеяния единственно непреложной истины (но идущей не от Бога, а от человека), будь то социальная утопия или псевдорелигиозное измышление.

В 1859 г. Мельников-Печерский начал работу над повестью о раскольничьей жизни «Заузольцы». Однако произведение не было закончено, и к этой теме писатель вернулся почти через 10 лет в рассказе «За Волгой» (опубл. 1868). Тема раскольничества так увлекла Мельникова-Печерского, что он написал два романа — дилогию «В лесах» и «На горах», — и преобъемных. В них создал писатель громадное полотно, в котором дал обстоятельнейшее и неторопливое описание всех сторон раскольничества, равно как и

[1] Там же. С. 154.

сектантской жизни, — от повседневного быта лесных скитов до радений в «сионской горнице» одного из хлыстовских «кораблей» — и сумел сочетать все с занимательным сюжетом, в который вплел судьбы многих персонажей, соединяя в повествовании высокое и низкое, трагическое и комическое, светлое и преступное. Фрагменты научного исследования (ученый интерес автора дает себя знать ощутимо) соседствуют здесь с поэтической стихией народной жизни, сплавляясь в органичное целое, эстетически совершенное и правдиво беспристрастное. Используя давний образ критической мысли, можно определить романы Мельникова-Печерского как обширную энциклопедию русской староверческой и сектантской жизни. Ни один серьезный исследователь этих сторон религиозного бытия народа не может обойтись без художественно-научного свидетельства о них, обретаемого в романах «В лесах» и «На горах».

Конечно, в своих романах автор выступает прежде всего как художник, поэтому и исследует изображаемые им особенности русской жизни не на уровне только событийном, но во внутреннем движении характеров и судеб своих персонажей, в наблюдении за их душевным состоянием. Он заботится не социально-историческими изысканиями, а преимущественно эстетическим осмыслением жизни ревнителей *старой веры* и сектантских «исканий» утративших истину служителей бесовского соблазна.

Тот, кому известна убежденная надежда писателя на внутренние силы, таившиеся в недрах староверческого народа, не может не задаться особою целью: отыскать в пространстве романа воплощение именно этих глубинных прочных основ, на которых могут созидаться будущие судьбы России. Непредубежденная и честная попытка обнаружить это в произведении в результате оборачивается отчасти недоумением: писатель как будто противоречит себе самому, давая слишком мало оснований для такого понимания старообрядчества.

Да, не может не привлечь и не вызвать уважения почти эпическая фигура Патапа Максимыча Чапурина. И впрямь с такими людьми, будь их поболее, Русская земля стояла бы крепко. Не занимать ему ума, совести, сердечности, душевности, многих иных добродетелей. Правда, не чужд он вспыльчивости, честолюбия — да ведь живой человек. Зато отходчив и справедлив.

Близки Чапурину по натуре торговые люди Доронин, Колышкин, Заплатин. Привлекательны характеры молодых купцов Меркулова, Веденеева и Самоквасова, основывающих свое дело на незыблемой честности. Только порождено ли это именно старовериием? Тот же Чапурин к староверческой нравственности относится весьма с иронией. И так ли она несомненна, эта нравственность, если рождает и такие характеры, как Марко Данилыч Смолокуров, у которого «совесть

под каблуком, а стыд под подошвой» («На горах», 1, 541)[1] В тексте романов можно найти и иные сходные примеры.

При описании многих характеров нельзя не распознать иронии автора. Но важна мысль писателя: ханжество есть несомненное следствие староверческого обрядоверия, сугубой приверженности внешней стороне религиозной жизни, что всегда влечет за собою ослабление живого духовного начала в ней.

Хищников и подлинных душегубов в романах не менее, чем добрых купцов. Не вернее ли поэтому сказать: в раскольничьей среде все то же, что и везде, — здесь есть и честная совестливость, равно как и соблазненность многими искушениями. Раскол вырабатывал не только твердость характеров в отстаивании высоких жизненных принципов, но и способность укрываться в грехе за постоянной внешней формой ревностно оберегаемых обрядов.

В том и обычай, так и для дела сподручнее, на том и вся бытовая сторона зачастую держится.

Верность торгового кредита стояла во многом на верности традициям отцов: «Если бы я таперича, например, своему Богу неверен был, разве бы кто мог поверить мне хоть на один грош?..» («В лесах», 2, 76) — откровенно судит начинающий купец Алексей Лохматый.

Известно, что староверческая среда дала значительную часть русского купеческого сословия. Эта же область деятельности таит (что также всем известно) многие опасности для души: стяжание богатств земных легко препятствует стяжанию духовному. «...Где деньги замешались, так правды не жди...» («На горах», 1, 357) — трезво рассуждает один из молодых купцов, Дмитрий Веденеев. Неправду же в купеческих раскольничьих делах Мельников-Печерский показывает изобильно. Такова судьба Алексея Лохматого, вначале доброго и честного работника, а затем полностью развращенного тою порчею, какая угнездилась в нем с ранних лет тайным стремлением к богачеству: «Деньгу любил, а любил ее потому, что хотелось в довольстве, в богатстве, во всем изобилье пожить, славы, почета хотелось» (1, 37). Несомненный набор *сокровищ на земле.*

Автор проследил истоки того своеобразного соединения внешней строгости с нравственным своеволием, каким отличался заволжский раскол, — заглянул и в давние времена. Так формировалась староверческая среда, где религиозная вольность, облегчаемая отсутствием подлинной иерархии, восполнялась полною несвободою от сложившейся издревле внешней обрядовой стороны раскольничьего быта.

---

[1] Здесь и далее ссылки на романы Мельникова-Печерского даются в тексте по изданиям: *П.И. Мельников* (*Андрей Печерский*). В лесах. Кн. 1–2. М., 1956; *Он же.* На горах. Кн. 1–2. М., 1956 — с указанием названия, номера книги и страницы.

Но купцы купцами — слишком близко от соблазнов ходят. А что там, где именно хранятся незыблемые устои *старой веры,* — в раскольничьих лесных скитах?

Мельникову-Печерскому эта сторона старообрядчества известна была досконально — и когда он рассказал, как в одном из скитов «куют мягкую денежку», т.е. грешат изготовлением фальшивых ассигнаций, то знал, о чем говорил; и когда изобразил старовера-фанатика и одновременно сущего каторжника Якима Стуколова, то, можно быть уверенным, таковых в жизни он встречал.

Однако все это можно посчитать и исключением, да и где без греха... А в целом-то скиты что собой представляют?

«Во всех общежительных женских скитах хозяйство шло впереди духовных подвигов. Правда, служба в часовнях и моленных отправлялась скитницами усердно и неопустительно, но она была только способом добывания денежных средств для хозяйства» («В лесах», 1, 324).

Купечество по простоте душевной понимало подаяние как молитву и того проще: как выгодную коммерческую сделку. Купец Орехов бесхитростно сообщает в скит: «И теперь вижу, что Бога вы молили как не надо лучше, потому что... вашими святыми молитвами на судаке взял я по полтине барыша с пуда, да на коренной двадцать три копейки с деньгой. А Егор Трифонов хотел перебить у меня эту часть да проторговался» («В лесах», 1, 367). И другой купец, Макар Тихоныч, обманувши в торговом деле какого-то неопытного сибиряка, не сомневается: «Надо будет завтра на Рогожское съездить, Господа поблагодарить» («В лесах», 1, 383). За что благодарить-то? За удачный обман. И обман тот стоит на крепости характеров охранителей благочестия.

Автор «Лесов» и «Гор» (так он сам часто называл свои романы для краткости) показывает внутреннюю жизнь раскола как существование, полное нестроений, внутренних распрей, раздоров, даже вражды.

Молодежь, пребывающая в расколе, отчасти по душевной незрелости, отчасти из внутреннего протеста против гнета закостенелой формы противится тому, к чему принуждается старшими. Конечно, на молодых своя часть вины есть, но не более ли, чем в той внешней обрядовости, лишенной подлинной веры и убивающей многие добрые внутренние стремления?

Форма блюдется тут строго, но, помимо формы, что они разумеют? Обнаруживается, что и твердые приверженцы отцовской веры имеют весьма малое представление о внутренней ее сути (не потому ли, что все ушло именно в форму, в обряд?). Внешними формами быта эти люди дорожат, нет для них ничего выше. Автор тут весьма насмешлив:

«Таковы у раскольников богословские прения. Только и толков, только и споров, что можно ли квашню на хмелевых дрождях поставить, с кожаной аль с холщовой лестовкой следует Богу молиться, нужно ли ради спасения души гуменцо на макушке выстригать. ...А сколько иногда в тех спорах бывает ума, начитанности, ловкости в словопрениях, сколько искусства!..» («На горах», 1, 549).

Но стоит завести речь о подлинно важном, духовном — и обнаружится (да и не может быть иначе): ничто подобное не имеет ничего самостоятельно староверческого.

Становится ясным несомненно: внешнее разделение (приверженностью закоснелой форме) того, что едино в основе своей, есть *хула на Духа.*

Композиция романов Мельникова-Печерского своеобразна: как только поистончится какая-либо нить повествования, ослабнет к ней интерес, автор вплетает в его ткань новую, перемежая с прежними, — появляются новые персонажи, соединяясь своими действиями с событиями протекающими.

В романе «На горах» показано последствие раскола *старой веры*, которое сказалось не только на народе в целом, но и на душе каждого человека. Не только народ, но и душу человека закоснелость во внешнем лишает опоры тогда, когда требуется она для противодействия соблазну. Это сказалось на судьбе Дуни Смолокуровой, вовлеченной в хлыстовскую секту.

Мельников-Печерский раскрывает самоё *технику соблазна* при вовлечении в секту — сочетание тонких методов воздействия на неокрепшую душу. Здесь и создание видимости ответов на важные вопросы веры, и неуловимые психологические приемы, сочетание ласки и строгости, постепенное подавление воли нестойкого человека волею более интенсивною и сильною. Основные признаки, законы и цели сектантского соблазна в романе все те же, что и в повести «Гриша», но теперь они раскрываются автором с большею обстоятельностью, с привлечениемм обширных исторических сведений, с вхождением во многие частности бытия и быта сектантов. Отречение от мира, отречение от собственной воли — вот главное требование к вступающему в секту; получение же взамен знания мистических тайн и земного райского блаженства — награда, обещаемая за полное послушание.

Отречение от мира как от царства зла означает здесь всегда, если отбросить словесный камуфляж, только одно: предоставление всей собственности в распоряжение руководителей секты — та же корысть, что и в расколе.

За высокими словами и образами у искусителей нередко стоят грубейшие сущности: «ангельское блаженство» оборачивается

обычным развратом, за увещеванием против греха кроется принуждение к нему.

Бесспорно, цель соблазнителей может быть достигнута только при подавлении воли человека — к тому прилагается особое старание. В этом отношении в сектах порядки жестокие. Недаром же иные большевики весьма интересовались хлыстами, сам Ленин внимательно знакомился с хлыстовским опытом общинной организации, едва ли не своих союзников готов был в них видеть[1]. А уж слепое повиновение вождю — прямо сектантское по характеру.

Все изуверства, разумеется, ради высшей цели. У самих сектантов цель религиозного свойства, даже весьма благого внешне: посрамление дьявола. Все прикрывается видимостью Божественной духовности.

Секта — причудливое соединение обмана и самообмана тех, кто стремится приблизить к себе, соблазнить ищущие души. Состояние, в котором пребывают соблазняющие и соблазненные, есть все та же *«прелесть»* (бесовский соблазн). Мельников-Печерский не оставляет в том никакого сомнения.

Для писателя важно было не просто отобразить существование сектантства во многих его проявлениях, но и выявить причины возникновения последнего, хотя бы важнейшие. Мельников-Печерский указывает на причины внутренние и внешние: важны как свойства человеческой натуры, так и жизненные условия, которые выпадают человеку.

В основе всего — искание правды (точнее, «жажда Бога», как о том писал святитель Феофан Затворник), присущее душе человеческой. Но если человек не обретет опоры там, где единственно может ее обрести — в Православной Церкви, — он обречен на многие блуждания и часто на духовную гибель.

Так, отображая область религиозной жизни народа, лежащую вне церковной ограды, Мельников-Печерский, по сути, обозначил центральную проблему русского Православия в его конкретно-историческом бытии.

А у сектантов все строится по коммерческому заводу: спрос рождает предложение, предложение основывается на учете спроса. Душевной лености предлагается праздность и достижение земного блаженства без труда, поиску истины — обещание «сокровенной тайны».

Однако истинно ищущие правой веры все же начинают сознавать, где ее пребывание. Таков в романе «На горах» Герасим Чубалов, долгие годы потративший на испытание всевозможных вер и

---

[1] См.: *Эткинд А.* Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998. С. 631–674.

учений, перебывавший едва ли не во всех сектах, какие только есть на Русской земле. Пройдя через многие искушения, он приходит к неизбежному выводу:

«— Ежели по сущей правде рассудить, так истинная вера там. — И показал на видневшиеся из окна церковные главы.

— Как? В великороссийской? — спросила удивленная Дуня.

— Да, в великороссийской, — твердо ответил Герасим Силыч» («На горах», 2, 404).

Преимущество в истине признает за великороссийской верой и Патап Чапурин.

Вот где обретаются причины уверенности Печерского в непременном отказе образованных и честных староверов от собственных заблуждений. Вера их дала им определенную закалку характера, а также возможность обрести истину в поиске, но не получить ее в готовом виде, что тоже не всегда благо. Человек не всегда дорожит тем, что получает даром. Обретенное *в поте лица своего* приобретает истинную цену. Поэтому даже не в особых качествах характера, сформировавшихся в недрах *старой веры*, но в труде поиска истины заключена ценность существования раскола. Вера, испытанная сомнением, обретает особую закалку.

Великороссийская церковь (как именуют ее староверы) несет в себе благодать Истины, но она обременена и накопившимися за годы и столетия слабостями — они также опасны для церковной жизни. Соединение сильных сторон обеих вер даст подлинное пребывание во Христе. Но такое соединение может быть совершено только на основе самой истины: *старая вера* должна быть преодолена этим соединением.

Народная жизнь, как показывает ее Мельников-Печерский, подчинена годичному богослужебному кругу, церковное предание определяет все в этой жизни, церковные праздники становятся вехами в труде и быту русского человека (независимо от веры, ибо праздники-то одни). Писатель подчеркивает это постоянно, ненарочито, но верно. Крестьянин (как и купец, из крестьян же вышедший) рассчитывает все сроки согласно церковному календарю — с ним во всем сообразуется.

Песнями, преданиями, легендами изобилует текст дилогии. Мельников-Печерский глубоко и тонко чувствует поэзию народной жизни, ее фольклорную стихию, в которую преобразовалось давнедальнее язычество. Нет, это уже не язычество, но его внешняя форма, запечатлевшая в себе поэтическое олицетворение природного круговорота.

Народное поэтическое видение мира отразилось и в языке романов Мельникова-Печерского. Каким же ярким, выразительным

русским языком они написаны — одним словесным мастерством писателя услаждать себя можно. Приводить примеры тому — значит перецитировать едва ли не весь текст обоих романов. Недаром сам министр народного просвещения предлагал обучать детей русскому языку по романам Мельникова-Печерского. И в нынешнее время было бы не худо.

Через язык персонажей автор умеет дать точную им характеристику. Уже сам язык, помимо содержания (а он и сам есть содержание, а не только форма), поднимает созданное Мельниковым-Печерским до высоты эпического величия. Не случайно А. Измайлов, восхищаясь завершающим описанием порушенных скитов, заметил: «Если где Печерский приближается к Гомеру, то именно здесь»[1].

Оценка творчества Мельникова-Печерского в истории отечественной словесности как будто уже устоялась. Его место прочно определено среди классиков непервого ряда. Оспаривать это нет нужды — пусть будет так. Но поистине достойна поразить воображение литература, в которой художник такой творческой силы скромно укрывается во второй ее шеренге.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Составьте хронологический перечень основных научных и художественных сочинений П.И. Мельникова-Печерского.
2. Проанализируйте повесть П.И. Мельникова-Печерского «Гриша».
3. Подготовьте научный доклад или письменную работу на одну из тем:
«Жанровое своеобразие романов "В лесах" и "На горах"»;
«Религиозно-этическая концепция автора в романах "В лесах" и "На горах"»;
«П.И. Мельников-Печерский как художник-этнограф».

Источники и пособия

Мельников-Печерский П.И. Полн. собр. соч.: В 7 т. СПб., 1909; *Мельников П.И. (Андрей Печерский).* В лесах. Кн. 1–2. М., 1856; *Мельников П.И. (Андрей Печерский).* На горах. Кн. 1–2. М., 1956; *Мельников П.И.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1976; *Печерский А. (П.И. Мельников).* Старые годы: Рассказы и очерки. М., 1986; *Соколова В.Ф.* П.И. Мельников-Печерский. Очерк жизни и творчества. Горький, 1981; *Старикова М.Н.* М.Е. Салтыков-Щедрин и Мельников. Алма-Ата, 1984.

[1] Цит. по: *Мельников-Печерский П.И.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 17.

МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН (1826–1889)

Творческий путь М.Е. Салтыкова-Щедрина — писателя-сатирика, публициста и литературного критика, поэта— сложен и трагичен. «Меня обыкновенно обвиняют в преувеличении, и, по-видимому, репутация эта исходит из моей литературной деятельности. И Вы не прочь отозваться, что я преувеличиваю. Это ужасно обидно, сорок лет действовать в литературе и, кроме репутации карикатуриста, ничего не заслужить, очень больно»[1], — с горечью писал Салтыков своему другу доктору Н.А. Белоголовому в марте 1888 г. На закате жизни сатирику страстно хотелось только одного — быть понятым современниками, причем понятым сочувственно. А в ответ нередко слышались злые упреки и негодующие возгласы. Особенно болезненно переживал Салтыков эпистолярные филиппики, адресованные ему «молодым поколением». «Я знаю случай, — вспоминал С.Н. Кривенко, — когда Салтыков, получив одно такое несправедливое и резкое обличительное письмо, заплакал»[2].

Сочувственного понимания нет и в наше время, как не было его и раньше, о чем Салтыков с исповедальной откровенностью рассказал в одном из сатирических «Писем к тетеньке». Это была своего рода «авторская исповедь»: «Уже современники читают его (Салтыкова. — *А.А.*) не иначе, как угадывая смысл и цель его писаний и комментируя и то и другое каждый по-своему; детям же и внукам и подавно без комментариев шагу ступить будет нельзя. Все в этих писаниях будет им казаться невозможным и неестественным, да и самый бытописатель представится человеком назойливым и без нужды неясным. Кому какое дело до того, что описываемая смута понятий и действий разливала круги страдания, что она останавливала естественный ход жизни и что, стало быть, равнодушно присутствовать при ней представлялось не только неправильным, но даже постыдным? И что при сем неясность, яко несвоевременная и т.д.? Не легче ли разрешить все это вопросы так: вот странный человек! Всю жизнь описывал чепуху, да еще предлагает нам читать свои описания с комментариями! Вот когда вы войдете в кожу такого бытопи-

---

[1] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1977. Т. 20. С. 407 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома, части и страницы).

[2] М.Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1975. Т. 2. С. 78.

сателя, тогда вы и поймете, какая злая ирония звучит в этих немногих словах: надо жить!» (14, 326–327).

Из этой «авторской исповеди» вырастает образ сатирика, измученного бесконечной конфронтацией не только с современниками, но и с будущим воображаемым читателем-скептиком. Своеобразная щедринская футурология — продолжение трагедии разлада и конфликта с современностью. Салтыков просит сочувствия, но в то же время понимает, что художнику-сатирику невозможно обрести спасительного понимания. Он изначально обрекает себя на трагедию.

На пути постижения художественного мира Салтыкова-Щедрина. Читатели-современники живо и остро реагировали на ту «злобу дня», которая присутствует во всех сатирах писателя. Поиск намеков или полунамеков на «злобу дня» — именно это в большей степени определило читательский интерес и в меньшей степени художественность его творений. И не нашлось такого литературного критика, который смог бы сполна раскрыть законы художественного мира Салтыкова и тем самым разрешить его конфликт с современниками. Близок был к этому Н.К. Михайловский, когда, говоря о писателе, сделал акцент на «разнородности» его как художника: «Талант Салтыкова представляет собой сумму очень многих и очень разнородных слагаемых. Бывают таланты яркие, сильные, но, так сказать, одноцветные. Талант Салтыкова я бы назвал радужным, и переливы этой блистательной радуги составляют столько же прекрасное, сколько и редкое в литературе зрелище»[1].

Но все же для литературной критики поэтика Салтыкова во всем бесконечном разнообразии художественных форм так и осталась загадкой, а притягательная «злоба дня» быстро оказалась в прошлом. В год 25-летия со дня смерти писателя Нестор Котляревский в статье «Памяти М.Е. Салтыкова» вынужден был признать: «Остальным он знаком лишь по имени. Между ним и нашей жизнью легла какая-то пелена. Говорят, он стал малопонятен»[2].

И в XX век Салтыков пришел «малопонятным». Долгое время литературная наука не могла раскрыть подлинную сущность его художественного мира. Для литературной науки он оказался, пожалуй, самым трудным писателем. Сатирическое начало его творчества настолько увлекало исследователей, что все остальное надолго выпало из их поля зрения. Этому во многом способствовала и литературоведческая «канонизация» писателя с акцентом на том, что

---

[1] *Михайловский Н.К.* Щедрин // Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 573.

[2] Вестник Европы. 1914. № 5. С. 254.

«его сатира не только звала, она гнала в бой — в бой против насилия, бесправия и темноты»[1]. Особенно часто подчеркивалось, что «суровая правдивость щедринского слова вместе с яркостью его, меткостью, сочностью делает щедринскую сатиру острым оружием политической борьбы в течение целой исторической эпохи»[2]. С этих позиций в основном изучался «стиль» Салтыкова, в котором отразилось то, как «все отживающее, отсталое, исторически обреченное Щедрин стремился ломать и ломал беспощадно своей сатирой»[3].

Не случайно С.А. Макашин в статье «Писатель горечи и гнева (Набросок портрета Салтыкова-Щедрина)» (1976) подчеркнет: «Понимание щедринской сатиры как выдающегося явления искусства пришло, по существу, лишь в наше время»[4]. Такое утверждение стало возможным потому, что к этому времени достоянием щедриноведения стали фундаментальные и во многом основополагающие исследования гротескно-реалистической поэтики Салтыкова-Щедрина, осуществленные А.С. Бушминым (Сатира Салтыкова-Щедрина. М; Л., 1959) и Е.И. Покусаевым (Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963). Важнейшим событием явились исследования самого С.А. Макашина (Салтыков-Щедрин. Биография. М., 1949; Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860 годов. Биография. М., 1972). И в этих книгах, и в двух последующих (Салтыков-Щедрин. Середина пути. 1860–1870-е годы. Биография. М., 1984; Салтыков-Щедрин. Последние годы. 1875–1889. Биография. М., 1989) С.А. Макашин на прочной документальной основе не только с максимальной детализацией воссоздал жизнь Салтыкова-Щедрина, но и дал выразительную интерпретацию его поэтики, демонстрируя при этом то, как писатель-сатирик «от частного, преходящего всегда стремился подняться к общему»[5]. Эта диалектическая сочетаемость «частного» и «общего» образует сердцевину щедринского творчества. Она придает силу его устремленности к художественным обобщениям общечеловеческой значимости.

В литературоведении во многом решен вопрос о повествовательной поэтике Салтыкова[6], определена степень воздействия «читательского восприятия» на его поэтику в целом[7], раскрыта природа гро-

---

[1] *Гершензон М., Коган Л.* М.Е. Салтыков-Щедрин. М.; Л., 1939. С. 44.

[2] *Заславский Д.* Салтыков-Щедрин. Критико-биографический очерк. М., 1939. С. 5.

[3] *Эльсберг Я.* Стиль Щедрина. М., 1940. С. 29.

[4] Салтыков-Щедрин. Статьи, материалы, библиография. Л., 1976. С. 12.

[5] *Макашин С.* Салтыков-Щедрин. Последние годы. 1875–1889. Биография. М., 1989. С. 471.

[6] См.: *Мысляков В.А.* Искусство сатирического повествования. Проблема рассказчика у Салтыкова-Щедрина. Саратов, 1966.

[7] См.: *Прозоров В.В.* Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975.

тескной образности и смехового мира[1], дано аналитическое описание символических и музыкальных образов[2]. Дальнейший поиск не знает границ, так как он направляется той художественной бесконечностью, которую порождает щедринский мир.

«Автобиографическое письмо». Основные сведения о своей жизни Салтыков-Щедрин представил в «Автобиографическом письме» С.А. Венгерову, написанном 28 апреля 1887 г. «1. Имя и отчество Михаил Евграфович. 2. Родился 15 января 1826 года. 3. В селе Спас-Угол Калязинского уезда Тверской губернии. 4. Родители: коллежский советник Евграф Васильевич Салтыков и Ольга Михайловна Салтыкова, рожденная Забелина. 5. Вероисповедания православного. Русский. 6. Род мой старинный, но историей его я никогда не занимался. В Калязинском уезде с незапамятных времен существует имение (село Спас-Угол с деревнями), которое и поныне находится во владении детей моего старшего брата. 7. Воспитание до 10 лет я получил домашнее. Грамоте меня обучил крепостной человек, когда мне было 6 лет. Потом учил меня священник соседнего села Зайцева (между прочим, и главнейше по-латыни) и старшая сестра. Десяти лет я поступил в Московский Дворянский институт в 3-й класс (институт был шестиклассный), затем, 12 лет, в 1838 г. переведен в числе привилегированных в Императорский Царскосельский Лицей, откуда и выпущен в 1844 г. X классом. Лицей уже был в Петербурге и переименован в Александровский. Уже с первых классов любил читать, а начиная с 1839 г. пристрастился совсем. Преимущественно влияли на меня "Отечественные записки" и Белинский <...> 9. По выходе из лицея я находился на обязательной службе в Военном министерстве (Канцелярия министра); в 1848 году, в апреле, по поводу повести "Запутанное дело" ("Отечественные записки" 1848, март) выслан в г. Вятку на службу. Там был сначала писцом Губернского правления, потом чиновником особых поручений при губернаторе и, наконец, советником. В 1855 г., в ноябре, освобожден из Вятки и служил по 1862 год в Министерстве внутренних дел сначала чиновником особых поручений при министре, потом в Рязани и Твери вице-губернатором. В 1862 г. вышел в отставку и в течение 1863–1864 годов был соредактором в "Современнике" вместе с гг. Антоновичем и Пыпиным. В конце 1864 г. опять поступил на службу и был управляющим Казенной палатой в Пензе, Туле и Рязани. С 1868 года был редактором "Отечественных записок" по 1883 год» (17, 471–472).

---

[1] *Николаев Д.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977; *Он же.* Смех Щедрина. Очерки сатирической поэтики. М., 1988.

[2] *Ауэр А.П., Борисов Ю.Н.* Поэтика символических и музыкальных образов М.Е. Салтыкова-Щедрина. Саратов, 1988.

Лицейская лирика. Пушкин в литературной судьбе Салтыкова-Щедрина. Лицейский период — важнейший этап творческого развития Салтыкова. Именно в это время происходит пробуждение литературного энтузиазма писателя. Он погружается в мир силлабо-тонического стихотворства, создавая лирические произведения с четко выраженным ритмическим рисунком. Лирический мелодизм станет началом его литературного творчества, растянувшимся на несколько лет (1840–1845).

Стихотворные опыты Салтыкова не отличались тематическим разнообразием. В основном он воспроизводил темы, которые были открыты западноевропейским и русскими романтизмом. Все они были проникнуты лирической искренностью и воодушевлением. В своих юношеских стихах Салтыков передает то состояние души, которое в скором будущем он ретроспективно воспроизведет в повести «Противоречия»: «Оно напомнило мне лучшие годы моей молодости, те годы, когда сердце человека, полное трепетных предчувствий, полное неясного и неосознанного еще будущего, ко всему стремится, все приемлет и жадно ищет предмета, к которому могло бы оно привязаться, с которым могло бы составить нераздельное и слитное целое (в юности бессмыслица позволительна и даже в некоторой степени нужна)» (1, 72).

Ранний романтизм Салтыкова (впоследствии писатель будет опираться только на поэтику романтической иронии) не литературного происхождения, но выражает идеальный настрой «молодой» души. Тематические же совпадения с романтизмом (двоемирие, образ «неба», мотив отчуждения от земного мира, трагическая любовь) произошли по воле случая.

И тем не менее в поэзии Салтыкова успела определиться художественная доминанта. Она — в мотиве отчуждения от земного мира, который уже тогда воспринимался Салтыковым как стихия, враждебная человеку. «Все, что чисто, что прекрасно — // Все минутно на земли» (1, 355), — так напишет он в стихотворении «Два ангела», а в «Лире» добавит: «И мира безжизненный холод» (1, 358).

Еще с большей отчетливостью этот мотив прозвучал в стихотворении «Наш век», где весь лирический сюжет соткан из горестно-мучительных признаний. Отсюда и его трагическая «развязка»:

И лира наша вслед за жизнью веет
Ужасной пустотою: тяжело!
Усталый ум безвременно коснеет
И чувство в нас молчит, усыплено.
Что ж в жизни есть веселого? Невольно
Немая скорбь на душу набежит
И тень сомненья сердце омрачит...
Нет, право, жить и грустно, да и больно!.. (1, 361)

Это стихотворение вместе с «Зимней элегией», где не меньше подобных признаний («Как скучно мне!»; «Мне тяжело»; «Мне грустно»; «тяжелое томленье»), предвещает трагический мотив отчуждения от реального мира, который станет одним из главных во всем последующем творчестве писателя. Лирический психологизм — во многом производное от этого мотива, так глубоко укоренившегося в лирике Салтыкова еще и под влиянием поэзии Дж. Байрона («Из Байрона») и М.Ю. Лермонтова.

Уже в начале литературной деятельности художественный мир Салтыкова был распахнут для самых различных традиций. В определенные периоды его творческого развития возникла связь с античной сатирой и художественными системами Рабле, Свифта, Золя и Диккенса. Еще теснее поэтика Салтыкова окажется связанной с русской народной сатирой и русской сатирой XVIII в., с творчеством И.А. Крылова, А.С. Грибоедова, Н.В. Гоголя.

В не меньшей степени на художественное сознание Салтыкова повлияло творчество И. В. Гёте, которого он относил к числу «великих и общепризнанных художников» (9, 397). От Гёте пришли к Салтыкову страсть к художественному аналитизму и неудержимая устремленность творческого духа к пересозданию бытия ("umzuschaffen das Geschaffne"), что станет особенно важным для щедринской поэтики преображения.

Но в наибольшей степени литературная судьба писателя оказалась в зависимости от Пушкина. «В это время лицей был еще полон славой знаменитого воспитанника его, Пушкина, и потому в каждом почти курсе находился воспитанник, который мечтал сделаться наследником великого поэта» (17, 467), — писал Салтыков в одной из автобиографий, вспоминая свои лицейские годы. Он не только мечтал об этом, но с фанатическим упорством стремился «завладеть хоть одним клочком» пушкинского «наследства». «Тот факт, что почти все эти стихотворения подписаны полной фамилией Салтыкова ("Салтыков" или "М. Салтыков"), показывает, что автор их в то время относился еще серьезно к своей стихотворной деятельности и, быть может, действительно считал себя, согласно лицейской традиции, одним из наследников Пушкина»[1], — писал о лицейских стихотворениях Салтыкова Р.В. Иванов-Разумник и не ошибся: Салтыков действительно воспринимал себя чуть ли не прямым «наследником» Пушкина.

Именно это и станет главным «творческим стимулом» Салтыкова в пору первых поэтических опытов. Он не только равняется на Пушкина, но упорно вынашивает тайную мысль о возможности

---

[1] *Иванов-Разумник Р.В.* М.Е. Салтыков-Щедрин. М., 1930. Ч. 1. С. 44.

выиграть соперничество с его поэтическим гением. И пока эта мысль будоражила его воображение, он «писал стихи, так сказать, "запоем"». Это его признание, осуществленное в продолжении «Дневника провинциала в Петербурге», есть прямое свидетельство того, что в стихотворном азарте Салтыкова во многом повинен Пушкин.

Такое скрытое соперничество обернулось тем, что лицейская лирика Салтыкова оказалась заполненной музыкой пушкинского стиха, которой он был очарован и заколдован. Салтыков оказался во власти пушкинского поэтического гения. Но он жаждал творческой свободы. Ему грезилось торжество победителя, быть только последователем Пушкина не хотелось.

Однако совсем скоро Салтыков убедился, что как поэт он никогда не будет выше Пушкина, а значит, и никогда не достигнет литературного величия. Видимо, в этом заключается главная причина бегства его от стихотворства. Поэтический «запой» закончился полнейшим охлаждением к этому занятию. Свершившаяся в глубинах сознания литературная драма так потрясла Салтыкова, что он не забывает упомянуть о ней почти во всех автобиографиях. В 1878 г. писатель укажет: «С выходом из Лицея и до настоящего времени Салтыков ни одного стиха не написал» (17, 470). И в 1887 г. не забудет сказать о том же: «После выхода из Лицея (в 1844 г.) стихов больше не писал» (17, 473).

Бегство от стихотворства обернулось жгучим интересом к прозе. Салтыков делает все для того, чтобы освободиться от магического воздействия пушкинского стиха. Его творческий взор упорно ищет ту сферу, где он сможет обрести себя как художник. И такой сферой для него станет обличительная проза: «Неужели всю жизнь сочинять стихотворения и не пора ли заговорить простою, здоровою прозою?» (1, 74). Написав первые обличительные повести («Противоречия», 1847; «Запутанное дело», 1848), Салтыков окончательно избавился от страсти к стихотворству, а поэтические ритмы, вспыхнувшие в его ранней лирике, ушли в глубины его поэтики, чтобы возродиться в ритмической прозе — от «Губернских очерков» до прощальных «Забытых слов».

Но цитаты из Пушкина нередки в сочинениях Салтыкова. Так, в цикле «Благонамеренные речи» для очерка «Охранители» взят пушкинский эпиграф:

> В сем омуте, где с вами я
> Купаюсь, милые друзья...

У Пушкина в финале шестой главы «Евгения Онегина» «младое вдохновенье» — символ возвышенной и творческой жизни, а

«омут» «мертвящего упоенья света» — духовная смерть. На пересечении этих полярных символов рождается гротескный образ (живой мертвец), который и оказался в подтексте «Охранителей». Присутствие этого пушкинского образа в очерке Салтыкова дало возможность писателю гиперболизировать тему «пошлости». В результате щедринский образ «разума» становится производным от пушкинского «младого вдохновенья», а образ «пошлости» — соответственно от «омута».

В «Письмах к тетеньке» (1882) появляется целый «пушкинский» эпизод. Он возникает в авторских рассуждениях о литературе, которые в данном случае — полное отражение позиции самого Салтыкова («Письмо одиннадцатое»): «Во-первых, Пушкин не одну "Пиковую даму" написал, а многое и другое, об чем современные Ноздревы благоразумно умалчивают. Во-вторых, живи Пушкин теперь, он наверное не потратил бы себя на писание "Пиковой дамы". Ведь это только шутки шутят современные Ноздревы, приглашая литературу отдохнуть под сению памятника Пушкина. В действительности они столь же охотно пригласили бы Пушкина в участок, как и всякого другого, стремящегося проникнуть в тайности современности. Ибо они отлично понимают, что сущность пушкинского гения выразилась совсем не в "Пиковых дамах", а в тех стремлениях к общечеловеческим идеалам, на которые тогдашняя управа благочиния, как и нынешняя, смотрела и смотрит одинаково неприязненно» (14, 406).

В этом высказывании многое переплелось: и раздраженный отклик Салтыкова на не столь давние «пушкинские речи», и оценка творчества поэта, и эстетическая футурология. Это было еще и продолжение полемики с Пушкиным, но теперь уже вокруг «Пиковой дамы». Салтыков решителен в утверждении: «...живи Пушкин теперь, он наверное не потратил бы себя на писание "Пиковой дамы"». В этой констатации, конечно же, скрытый вопрос: а какое произведение мог написать Пушкин? Ответом на него станет щедринская «Современная идиллия» (1883) — сатирический роман, сосредоточенный на «тайностях современности». Отвечая на него в «Современной идиллии» (Пушкин мог бы написать подобное произведение), Салтыков, может быть, впервые пережил полнейший восторг от своего окончательного породнения с творческим духом Пушкина.

Этот восторг заставил Салтыкова напрочь забыть о полемике. Вся предфинальная часть «Современной идиллии» создается писателем не без солидарности с тем образом судьбы, который Пушкин создал именно в «Пиковой даме». Щедринские герои Рассказчик и Глумов стремятся, подобно пушкинскому Германну, победить

свою судьбу. Но если Германн для этого с непоколебимым упорством ищет разгадку тайны «трех карт», то щедринские герои стремятся подчинить судьбу своей воле, постигая постоянно меняющиеся требования исторического времени. Все эти поединки с судьбой завершаются трагически. И в этом воплотилась идея автора: судьбу победить невозможно, можно лишь в водовороте жизни расслышать ее таинственный зов. Салтыков, осуществляя свой замысел с опорой на «Пиковую даму», с величайшей благодарностью вспоминал, как Пушкин помог ему расслышать зов его собственной писательской судьбы, заставив тем самым сделать в литературе то, что сделать мог только он.

Творчество и жизнетворчество. По выходе из лицея Салтыков писал рецензии. Эта работа была полезной с точки зрения обретения способности «вживания» в чужую мысль. Оригинальный творческий дебют — повесть «Запутанное дело», напечатанная в мартовской книжке «Отечественных записок» за 1848 г. Повесть, защищающая «маленького человека» и отрицающая право на избранность великих мира сего, вызвала гнев этих «великих», а литературные охранители позаботились, чтобы молодой писатель был поскорее отправлен в Вятку отбывать ссылку. Уже тогда Салтыков не без трагического чувства пережил мучительную раздвоенность, которая будет, как злой рок, тяготеть над ним в течение всей его творческой жизни. Он испытывал полную творческую свободу, создавая символический образ Мичулина (повесть «Запутанное дело»). И он же, осознавший свою способность к могучим творческим порывам, был унижен и наказан несвободой.

И в дальнейшем в жизни сатирика никогда не было мира и спокойствия. Гонения, притеснения, запреты — его удел. Особенно старалась цензура. Многие сатиры Салтыкова безжалостно сокращались, а иногда и вовсе запрещались. Известно, что в 1862 г. был наложен запрет на сатиры "Глуповское распутство» и «Каплуны», а впоследствии особенно часто запрещались сказки. С неменьшими цензурными притеснениями Салтыков столкнулся в пору активного сотрудничества в «Современнике» (1863–1864), когда он, создавая публицистическую хронику «Наша общественная жизнь», резко полемизировал с представителями «Русского слова» (Д.И. Писарев) и «Времени» (Ф.М. Достоевский). И затем, когда Салтыков станет соредактором и редактором «Отечественных записок» (1868–1884), его жизнь превратится в бесконечную и изнуряющую борьбу с цензурой. Он отчаянно боролся не только за спасение своих сатир, но и за сохранение обличительной направленности своего журнала. Конец этой борьбы печальный: в 1884 г. согласно правительственному постановлению «Отечественные записки» были закрыты.

Все это в неменьшей степени проявилось и в щедринском жизнетворчестве. Салтыков почти в течение двадцати лет боролся с пороками не только словом, но и делом. Занимая некоторое время значительные государственный посты (вице-губернатор), он всеми силами стремился добиться социальной гармонии. И в этом помогала ему сатирическая одаренность. Благодаря сатирическому таланту Салтыков с мгновенной быстротой обнаруживал «носителей» пороков — людей, которые мешали осуществлению «справедливости». Он был глубоко убежден, что только справедливость может спасти человеческий мир. Ради правды Салтыков-чиновник мог вступить в любой конфликт. Охваченный сатирическим вдохновением (а в его служебной деятельности это бывало часто), он не прекращал борьбы со злом даже тогда, когда ему противостояли сильные мира сего. С.А. Макашин, характеризуя первый период служебной деятельности Салтыкова в Рязани, отмечает: «Имя Щедрина воспринималось здесь как воплощение какой-то обличающей и грозной силы, своего рода карающей Немезиды для многогрешного чернильного воинства всей "губернской" и "уездной" России»[1]. И таким сатирик был везде, где ему приходилось служить.

В своих намерениях изменить мир Салтыков был тверд. Но такую же твердость проявляли в борьбе с ним и его враги. Даже вице-губернаторство не спасло Салтыкова от преследователей. Чиновник-сатирик нередко становился жертвой могущественных врагов, что заставляло его часто менять место службы. За время службы он объездил чуть ли не всю Россию. С 1848 по 1855 г. Салтыков служит в Вятке, в 1858–1862 гг. — занимает пост вице-губернатора в Рязани и Твери. После двухлетнего перерыва, в 1864 г., Салтыков возвращается на государственную службу в должности председателя Пензенской Казенной палаты. Но уже в ноябре 1866 г. он приступает к исполнению обязанностей управляющего Казенной палатой в Туле.

Здесь почти сразу же возникает очередной конфликт, и Салтыков ровно через год вынужден отбыть в Рязань, где теперь он занимает должность не вице-губернатора, а управляющего Казенной палатой. Не прослужив и года, 14 июня 1868 г. Салтыков выходит в отставку — он вновь оказался жертвой тех, кто не принимал его «либеральной» государственной деятельности. Таким образом, конфликт с миром у Салтыкова как художника-сатирика определил конфликтность его жизнетворчества. Жизнь и искусство на этом этапе — единое целое, которое становится определяющим началом его художественного мира. «Писание» и «служение» осуще-

---

[1] *Макашин С.А.* Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860 годов. Биография. М., 1972. С. 185.

ствляются в одном творческом порыве, что особенно заметно в таком автобиографическом признании писателя: «Затем служил и писал, писал и служил вплоть до 1848 г., когда был сослан на службу в Вятку за повесть "Запутанное дело". Прожил там почти 8 лет и служил, но не писал. В 1856 г. возобновил литературную деятельность "Губернскими очерками" и вплоть до 1868 писал и служил, служил и писал» (17, 473). Окончательно убедившись в том, что на государственном поприще его обрекли на роль жертвы, он уже не пытается вернуться на службу. Все то, что Салтыкову не удалось воплотить в жизнетворчестве (сотворение «справедливого» мира), он стремится осуществить в своем сатирическом творчестве.

Салтыков не оставлял государственной службы, пока веровал в возможность совершать «правосудие». И тогда его жизнь и художественное творчество составляло единое целое, что проницательно отметил А.В. Дружинин, рецензируя «Губернские очерки»: «Читатель видит и понимает очень хорошо, что рука, набросавшая портрет какого-нибудь вредного Порфирия Петровича, сумеет и в жизни поймать Порфирия Петровича, взять его за ворот и передать в руки правосудия назло всем козням виноватого»[1]. Утрата этой веры обернулась для Салтыкова не только резким изменением его жизненного пути, но и разрывом между жизнью и творчеством. Отныне все надежды писатель возлагает на «очистительную» силу слова.

Салтыков на протяжении всего творческого пути ощущал себя властелином и жертвой одновременно. Эта страшная раздвоенность породила трагедию его творческого сознания. Но в своей духовной трагедии он отнюдь не герой-жертва, а скорее, герой-стоик, мужественно переживший это тяжкое испытание. Осознавая, что пороки невозможно истребить до конца, сатирик все равно не прекращал борьбы с ними. Этот трагический мотив в жизнетворчестве писателя чутко воспринял Игорь Северянин и выразил его в стихотворении «Салтыков-Щедрин»:

Не жутко ли, — среди губернских дур
И дураков, туземцев Пошехонья,
Застывших в вечной стадии просонья,
Живуч неумертвимый помпадур?
Неблагозвучьем звучен трубадур,
Чей голос, сотрясая беззаконье,
Вещал в стране бесплодье похоронье,
Чей смысл тяжел, язвителен и хмур.
Гниет, смердит от движущихся трупов
Неразрушимый вечно город Глупов —
Прорусенный, повсюдный, озорной.

---

[1] *Дружинин А.В.* Военные рассказы графа Л.Н. Толстого. «Губернские очерки» Н. Щедрина // Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С. 188.

Иудушки из каждой лезут щели.
Страну одолевают. Одолели.
И нет надежд. И где удел иной?[1]

Салтыков осознавал и другое: в жизни именно «порочные» оказываются всесильными. И суд над ними можно совершить только в творчестве. В художественном мире они беспомощны и полностью подчиняются воле творца. Вот почему с фанатическим упорством он создавал свой художественный мир, все более расширяя его границы, чтобы всем «порочным» людям хватило в нем места, чтобы уместились в нем не только российские, но и общечеловеческие «пороки». И Салтыков создал такой мир.

Созидание художественного мира осуществляется в полном соответствии с главной целью сатирического творчества писателя — вернуть человечество в то гармоническое состояние, в котором оно пребывало до первого грехопадения. Эта цель в форме философско-литературной декларации определилась в сатире «В деревне»: «Как-то переносишься мыслию в те приятные и злачные места, в которых гуляли наши прародители, пока не вкусили от древа познания добра и зла» (6, 446). Это породнение с библейской историей мира придает поистине вселенский размах художественному миру Салтыкова.

Этот художественный мир действительно огромен. Все в нем существенно и важно: и юношеские стихи, и публицистика, и литературная критика, и драматургия, и сатирические циклы, и мемуарная проза, и письма. Но все же в творчестве Салтыкова есть такие произведения, которые находятся в самом центре его художественного мира. Это относится прежде всего к «Губернским очеркам» (1856—1857), «Истории одного города» (1869—1870) и психологическому роману-параболе «Господа Головлевы» (1875—1880).

После смерти Гоголя читающей России был нужен писатель-обличитель такой же всепобеждающей силы, какой обладал Гоголь. В конце 1840-х годов никто не мог подумать, что автор обличительной повести «Запутанное дело», выполненной в прямой зависимости от Гоголя (Мичулин Салтыкова — это почти зеркальное отражение образа Башмачкина), станет продолжателем дела великого Гоголя. Но с появлением цикла «Губернские очерки» (первое произведение Салтыкова, опубликованное под псевдонимом Н. Щедрин) всем стало ясно: Россия обрела сатирика, по своему таланту способного стать преемником великого писателя.

Рождение Н. Щедрина. «Губернские очерки». Появление псевдонима Н. Щедрин — символический эпизод в творческой биогра-

[1] *Северянин И.* Стихотворения. Архангельск, 1988. С. 250.

фии Салтыкова. В скором времени произойдет родственное соединение «Салтыкова» и «Щедрина». Псевдоним-маска станет второй фамилией писателя. Но главное — в этом псевдониме заключен образ, который станет определяющей субстанцией в художественной системе Салтыкова. Р.В. Иванов-Разумник писал: «Существует версия, что псевдоним этот придуман был женой Салтыкова, которая якобы предложила мужу "избрать псевдонимом что-либо подходящее к слову "щедрый", так он в своих писаниях был чрезвычайно щедр на всякого рода сарказмы". Версия эта могла считаться более или менее правдоподобной, пока нам не стало известно дело следователя Салтыкова о раскольнике Ситникове. Мы видели, что в марте 1855 года Салтыков произвел в Казани обыск у казанского купца Щедрина и подробно допрашивал его, выяснив из допроса, что Щедрин — "раскольничий лже-поп". Между этим допросом и появлением в печати первого из «Губернских очерков», подписанного псевдонимом Щедрина, прошло лишь полтора года; целый ряд фамилий вятских чиновников в слегка измененном виде был употреблен Салтыковым <...> в ряде очерков. Совершенно несомненно, что и псевдоним свой Салтыков заимствовал из этого бытового дела времен недавней провинциальной службы. Так казанский "раскольничий лже-поп", сам того не зная, дал писателю псевдоним, получивший бессмертие в русской литературе»[1].

Таким образом, псевдоним Салтыкова как бы вмещает в себя образ раскольника. И это не случайное совпадение. В этом выборе — твердое проявление творческой воли Салтыкова, изучившего философию жизни раскольников не только по служебной необходимости. Это стало еще и насущной творческой задачей. Рождение псевдонима и художественное осуществление «раскольничьей» темы произошло в «Губернских очерках» одновременно («Старец», «Матушка Мавра Кузьмовна»). Более того, портрет «старовера» из «Матушки Мавры Кузьмовны» (почтительный старик с окладистою бородой и суровым выражением в лице»; «в его холодных, суровых глазах блеснул на минуту луч нежности») так отчетливо напоминает «суровое лицо» самого Салтыкова. «Знакомое лицо (Салтыкова. — *А.А.)* повернулось ко мне, и суровый взгляд сумрачных глаз пронзил меня насквозь»[2], — вспоминала В.И. Дмитриева.

Породнение Салтыкова с его псевдонимом в дальнейшем приведет к нерасторжимому их единству, и через это единство осуществится «сквозное» жизнетворчество Салтыкова. Ему было по душе свободолюбие раскольников. В рецензии на книгу Н.И. Субботина

---

[1] *Иванов-Разумник Р.В.* Указ. соч. С. 128–129.

[2] М.Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 170.

«Современные движения в расколе» он особо подчеркнет: «Не стало, например, крепостного права, в осуждении которого согласны были все расколоучения» (5, 401). Салтыков признавал «общественный характер раскольничьего протеста» (5, 402). И не без духовной солидарности поддерживал он и такое свойство раскола, как «замечательная сила прозелитизма, которая постоянно ему сопутствует от первых моментов его возникновения до настоящей минуты» (5, 402).

Дух протеста — именно это сближало «расколоучения» и щедринское сатирическое творчество. Поэтому от образа-псевдонима берет начало щедринская автобиографическая триада: образ Крамольникова во «Сне в летнюю ночь», в «Пошехонских рассказах» и в «Приключении с Крамольниковым», где символически выделен мотив «веры»: «Все силы своего ума и сердца он посвятил на то, чтобы восстанавливать в душах своих присных представление о свете и правде и поддерживать в их сердцах веру, что свет придет и мрак его не обнимет» (16, 201). Гонимый Крамольников в трагических обстоятельствах сохранил эту «веру», как веками сохраняли раскольники «старую веру», выдерживая все «жестокие меры»[1], которые применялись против них.

Формирование вот этой доминанты под влиянием образа-псевдонима в «Губернских очерках» способствовало усилению их обличительной направленности. И поэтому уже в этом произведении сполна проявилась телеологическая позиция Салтыкова: выявить пороки не отдельного человека и не группы людей, а всего государства, более того — всего мира. Во «Введении» к циклу сатирик не страшился прямо заявить, что в его лице Россия обрела писателя-обличителя: «Много есть путей служить общему делу; но смею думать, что обнаружение зла, лжи и порока также не бесполезно, тем более что предполагает полное сочувствие к добру и истине» (2, 14). Достижению этой художественной цели, преображению человеческого мира подчинены «Губернские очерки».

Стремление к глобальному изменению жизни приводит к циклизации. В цикле девять разделов, включающих тридцать одно произведение разных жанров (очерк, воспоминание, рассказ, новелла, драматические сцены). Финальная часть «Дорога» (тридцать второе произведение) — это путевой очерк. И все это множество разноликих в жанровом отношении произведений собрано вместе, образуя единое художественное целое. Основное связующее звено здесь — Н. Щедрин: он и повествователь, и рассказчик, и действующее лицо, и «проводник» авторских идей.

---

[1] *Васильенко Н.П.* Раскол // Христианство: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 446.

Безусловно, образ Н. Щедрина, являясь «сквозным», способствует достижению повествовательной цельности цикла. Но самое важное все же в другом — в художественной логике, которая находится в основе цикла и придает ему столь необходимое структурное единство. А логика эта такова: Салтыков создает обобщенно-символический образ «крутогорского» мира, а затем раздел за разделом («Прошлые времена», «Мои знакомцы», «Богомольцы, странники и проезжие», «Драматические сцены и монологи», «Праздники», «Юродивые», «Талантливые натуры», «В остроге», «Казусные обстоятельства») раскрывает его тайны. Вначале перед читателем предстает собирательный образ, который далее, подчиняясь законам художественной локализации, как бы распадается на множество художественных компонентов.

Начиная с исповедального рассказа «Скука», где с декларативным нажимом воплощается тема враждебности «крутогорского» мира природе человека («ты растлеваешь людей, ты истребляешь всякую самодеятельность ума, охлаждаешь порывы сердца, уничтожаешь все, даже самую способность желать!») возникает обратный процесс — процесс обобщения. Поначалу он осуществляется в подтексте, а по мере завершения цикла врывается в текст.

В результате этого процесса, подчиненного законам циклообразования, формируется символический финал «Губернских очерков», в котором показано, как «примадонны и солисты крутогорские», скорбя и стеная, хоронят «прошлые времена». Так реализуется художественная логика цикла: в начале и в конце даются не просто обобщения, а сверхобобщения. Структура цикла полностью подчинена сатирической логике Салтыкова: если «крутогорский» мир враждебен человеку, значит, его надо разрушить. Именно такую эсхатологическую направленность имеет сцена «похорон» (по воле автора «крутогорский» мир отправляется на кладбище истории).

Щедринский апокалипсис: «История одного города». Если «Губернские очерки» — итог художественных исканий сатирика 1840–1850 гг., то «История одного города» — это вершинное достижение 1860-х годов. Конечно, все произведения писателя, будучи теснейшим образом связаны друг с другом, образуют единую систему. Но наиболее прочная и глубинная связь устанавливается все же между обобщающе-этапными произведениями — опорными для всей художественной системы. Поэтому в поэтике Салтыкова цикл «Губернские очерки» и сатира «История одного города» находятся в сфере наиболее сильного художественного притяжения. В промежутке между ними — «Сатиры в прозе» (1863), где зарождался образ города Глупова.

В «Истории одного города» даже повторен главный организующий принцип построения «Губернских очерков». В этой щедринской сатире, как и в цикле, постепенно создается образ «глуповского» мира, а в финале дается трагическая картина его гибели. Сатирическая логика писателя все та же: мир, созданный для погибели человека, не имеет права на существование.

Самое страшное для Салтыкова заключается в том, что мир, в котором человек обречен на смерть, возникает по воле самого же человека. Ведь атмосферу страха и ужаса в городе Глупове создают градоправители (Брудастый, Двоекуров, Бородавкин, Негодяев, Прыщ, Грустилов, Угрюм-Бурчеев), полностью парализовав волю народа. Политика страха и террора, помноженная на смиренное послушание глуповцев, и породила этот страшный мир.

Не жизнь, а смерть властвует в «глуповском» мире. Жизнь в плену у смерти — такой художественный мотив становится повествовательной доминантой «Истории одного города». Именно поэтому гротеск, способный соединять несоединимое, полностью предопределяет поэтику этого произведения.

В гротескном изображении Салтыкова Глупов — город мертвых. «Глуповский» мир превращает человека в живого мертвеца. С позиции щедринского антропологизма это означает: отчуждение человека от своей собственной первозданно-совершенной природы достигло такого абсолюта, что воплощается в бесконечных гротескных превращениях (Брудастый — «органчик», Прыщ — «фаршированная голова», Угрюм-Бурчеев — «сатана»).

Гротескная образность позволила писателю выразить направляющую идею «Истории одного города», смысл которой заключается в том, что главная причина губительного отчуждения людей и самоотчуждения — это государственная власть.

Власть, по мысли Салтыкова, основывается на культе насилия. Насилие над природой человека уничтожает его сущность. Результат этого уничтожения — тотальное отчуждение и самоотчуждение. Всеобщее отчуждение становится источником ненависти — силы губительной и страшной.

В городе Глупове все ненавидят друг друга. Глуповцы в любой момент готовы растерзать ближнего, как они поступили, например, с несчастной Аленкой (она якобы навела на город «сухость»): «Тогда совершилось неслыханное дело. Аленку разом, словно пух, взнесли на верхний ярус колокольни и бросили оттуда на раскат с вышины более пятнадцати саженей» (8, 318). Страшен глуповец в своей готовности в любой момент уничтожить ближнего своего.

Салтыков создает сатиру-предостережение. По его мысли, человечество, развивающееся по пути усиления власти, обречено на

трагедию самоуничтожения. Власть, доведенная до абсолюта, превращает человека в полную его противоположность. И тогда он вопреки инстинкту самосохранения уничтожает сам себя, что и показал автор как возможную историческую перспективу в страшном финале «Истории одного города» («История прекратила течение свое» — 8, 423).

Для усиления эсхатологической направленности своей сатиры Салтыков обращается к определенной философской традиции — в символическом финале «Истории одного города» заметно присутствие философской доктрины А. Шопенгауэра, обретшей популярность среди русских писателей (И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет) именно в 60-е годы. Образ города Глупова, оказавшегося во власти разрушительной силы космического «Оно», соприкасается с шопенгауэровской концепцией грядущего космического самоубийства человечества. «С воодушевлением пророка призывает Шопенгауэр страждущее человечество к космическому самоубийству как к единственному средству избавиться от мира и его страданий»[1], — точно раскрывает суть этой концепции С.О. Грузенберг.

Присутствие в финале страшных пророчеств Шопенгауэра усилило его трагическое звучание, что и необходимо было автору для художественного воплощения его предостережения: власть, доведенная до абсолюта, может стать первопричиной бессознательно совершившегося самоубийства человечества.

В процессе работы над «Историей одного города» в творчестве писателя стала формироваться идея сатирического цикла «Сказки». Пролог этого обширного цикла составили сказки «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть», «Дикий помещик», опубликованные в «Отечественных записках» в 1869 г. Весь же цикл создавался значительно позднее, когда Салтыков с 1883 по 1886 г. написал еще двадцать девять сказок.

«Господа Головлевы». Безусловно, сказки 60-х годов, являясь самостоятельными художественными произведениями, тематически крепко связаны с «Господами Головлевыми» (1875–1880). В основе романа — триада: нравственная деградация Головлевых, проблема отчуждения и трагедия проснувшейся совести. Эта тематическая триада первоначально сложилась в отмеченных выше трех сказках, которые следует читать одновременно с «Господами Головлевыми». И прежде всего это относится к сказке «Пропала со-

---

[1] *Грузенберг С.О.* Артур Шопенгауэр. Личность, мышление и миропонимание. СПб., 1912. С. 54.

весть», содержание которой почти без изменений перешло в роман. Эта сказка растворена в подтексте всего романа, а в финальной его главе — «Расчет» — становится достоянием текста. В этой главе показано, как у главного героя Порфирия Головлева (его второе имя Иудушка) наконец-то проснулась совесть, которая заставляет его мучиться и страдать. То же самое происходит и с героями сказки «Пропала совесть», выполненной Салтыковым с опорой на жанровые традиции притчи. Как и всякую причту, сказку сатирика нельзя толковать однозначно. Однако основные идейно-тематические линии сказания о совести с целью назидания и морализаторства выделены резко и легко определимы. Философский смысл сказки — в утверждении мысли об общественной значимости совести. Эту значимость она имеет потому, что обладает силой регулятора социального поведения людей и успешно выполняет роль их нравственного воспитателя.

Совесть — непреодолимая преграда на пути зла в самых различных его проявлениях. Салтыков не без трагического смятения повествует о мытарствах пропавшей совести. Лишенный совести человек становится коварным, злым и вероломным. Но еще мрачнее и безысходнее делается жизнь, когда целые массы людей, «столпы» общества и их деспотические союзники освобождаются от совести. Тогда в жизненном оркестре перестает играть «дудка» — совесть, метафорично ведет повествование сатирик, значит, нарушается нравственная гармония в обществе и ловчее становится «подставлять ближнему ногу, удобнее льстить, пресмыкаться, обманывать, наушничать и клеветать» (16, 1, 13—14).

Салтыков настойчив в утверждении, что только «совесть-обличительница» может свершить великое дело: обуздать охваченные порочными страстями толпы людей, открыть им глаза на «общечеловеческую» совесть и правду, в одно мгновение высветить в человеке преступно-эгоистические начала, все мелкое и пошлое. Она очищает человека ценой длительных мучений и «лютейшей горести». Из коловорота страданий, нравственно обостренных раздумий он выходит просветленным, в раскаянии и смирении. В щедринской притче такая нравственная метаморфоза (мгновенно-яркая, как вспышка молнии) происходит с «жалким пропойцем», владельцем «питейного дома» и квартальным надзирателем «бесстыжим» Ловцом. Героями, взбудораженными совестью, начинает овладевать стыд. Они казнят свое прошлое, в котором теперь им видятся только «насилие, измены, сердечная вялость и неправда» (16, 1, 14). Пока совесть спала, они ненавидели весь мир, а когда она проснулась, — стали ненавидеть самих себя. Этот «притчеподобный» сюжет полностью войдет в роман «Господа Головлевы».

Поэтому «Господа Головлевы» по своей жанровой природе — психологический роман-парабола.

Путь писателя к «Господам Головлевым» был очень долгим. Первые романные эксперименты Салтыков начинал еще во второй половине 1840-х годов, старательно копируя тогда пушкинского «Евгения Онегина» в «Противоречиях» и в романе «Глава». «Евгений Онегин» не просто присутствует в «Противоречиях», но подавляет их, здесь он везде и всюду. Характер Татьяны из «Противоречий» — отражение характера пушкинской Татьяны. И первоначальные отношения героев Салтыкова сильно напоминают «онегинскую ситуацию»: менторское высокомерие у Нагибина — пылкая страсть у Татьяны. Откровенное признание героини, в котором счастливая надежда затемняется стыдом и отчаянием, повествовательно воплощено по образу и подобию «Евгения Онегина» — это эпистолярная исповедь. Да и с Нагибиным случилось то же, что и с Онегиным: вначале он с полнейшим равнодушием расстается с Татьяной, а затем, после рокового свидания и ее смерти (разлука навсегда), его охватывает непреодолимая любовная страсть. Трагедия Онегина стала трагедией Нагибина.

В незавершенном романе «Глава» Салтыков также оказался во власти Пушкина. Только теперь его больше занимает пушкинская идея верности, последовательно воплощенная в «Евгении Онегине». Поведение Татьяны («Но я другому отдана, / Я буду век ему верна») становится примером для подражания Вере Александровне, героине Салтыкова. Она признается в любви Нажимову, но чувство долга укрощает ее страсть: «Да ведь я принадлежу другому, и этот другой меня любит... понимаете ли вы меня, Николай Иванович?» (1, 192–193). Правда, Салтыков сделал попытку вырваться из-под влияния Пушкина, продолжив разработку доминирующего психологического сюжета «Евгения Онегина». Но все его психологические рассуждения, отраженные во внутренних монологах Немирова и Веры Александровны, вновь замкнулись на пушкинской философии долга. Почувствовав, что он вернулся на круги своя, автор прекращает работу. И финал волей-неволей остался открытым, как и в «Евгении Онегине».

Романы у Салтыкова не получились, но о своих опытах писатель никогда не забывал. К ним он еще вернется, когда будет настойчиво искать пути художественного воплощения «головлевской» темы. Теперь же его романные замыслы не только уходят от пушкинской традиции, но резко противоречат ей. Все то, что когда-то воспринималось им как руководство к действию, превратилось в предмет памфлетно заостренной полемики, осуществленной в цикле «Благонамеренные речи» (1872–1876) (очерк «По части женского во-

проса»), с которыми генетически связаны «Господа Головлевы». В этой полемике Салтыков выработал ту жанровую форму романа, которая и будет реализована в «Господах Головлевых». Салтыков теперь совершенно не признает романы, построенные на «безделице», т.е. любовном сюжете. Но более всего не устраивает его именно «онегинская» коллизия: «Даже суровые моралисты — и те поняли, как велик предстоящий в этом случае женщине жизненный подвиг, и потому назвали победу над адюльтером — торжеством добродетели» (11, 275). Писатель не скрывает своей иронии, но, что особенно важно, эту иронию он адресует не только Пушкину, но и самому себе. Может быть, себе даже больше, чем Пушкину. Салтыков смеется и над своим искушением написать роман пушкинского типа. Ирония, таким образом, стала средством разрушения романной традиции Пушкина, так сильно укоренившейся в русской литературе.

Полемика продолжается и в самом романе «Господа Головлевы». Правда, здесь она присутствует скрыто и лишена публицистической заостренности. Но тайное становится явным при рассмотрении сюжета произведения. В нем есть все, кроме любовной интриги, — несомненное противостояние русской романной традиции, которую воплощали вслед за Пушкиным И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.Ф. Писемский, Л.Н. Толстой.

Конечно, избавление романа от любовной интриги далось Салтыкову не без труда. Ведь сюжет в «Господах Головлевых» занимает далеко не последнее место, а законы сюжетосложения требуют введения этой интриги. Но Салтыков поступает все же вопреки таким законам. Но зато все остальное выполнено в традициях семейного романа. Действие сосредоточено вокруг тех событий, которые происходят в семье Головлевых. Такая направленность в развитии сюжета отражается в названии глав: «Семейный суд», «По-родственному», «Семейные итоги», «Недозволенные семейные радости».

Но в то же время «Господа Головлевы» — это не просто семейный роман, а роман психологический в сочетании с параболической поэтикой. И потому его характеризует столкновение противоположностей: сюжет развивается по пути семейного романа, но параллельно возникает противоборствующая сюжетная стихия, предопределенная природой психологического романа. Отсюда своеобразие сюжета, который прежде всего предоставляет художественные возможности для осуществления детализированного психологического анализа с соответствующей социальной мотивировкой. Стоит ли удивляться тому, что в «Господах Головлевых» событий внутренней жизни героев значительно больше, чем событий внешних? Произошла очевидная психологизация сюжета, что дало возможность и для осуществления романной параболы.

В соответствии с этим складывается и композиция произведения. В ней больше форм, отвечающих потребностям психологического анализа: сквозная символическая параллель Порфирий — Иуда, авторские психологические комментарии, психологически заостренные портретные характеристики, монологи, в том числе и внутренние, психологически насыщенные диалоги и пейзажные зарисовки. Формирование такой сюжетно-композиционной структуры объясняется тем, что Салтыкову важнее всего было показать, как все сильнее и сильнее Головлевы начинают ненавидеть друг друга. Автор обнажает и истоки этой всеобщей ненависти — они во взаимном отчуждении героев. В жизни семьи Головлевых это отчуждение доведено до такой степени, что разрушаются даже веками сложившиеся кровно-родственные связи. Постепенно исчезает и то, что даровано человеку самой природой: любовь матери к детям, а детей — к матери.

Усиление отчуждения в обществе (семья Головлевых олицетворяет жизнь всего русского общества) воспринимается Салтыковым как трагедия. Для него нет ничего страшнее того, что происходит в семье Головлевых: люди, самой природой призванные любить друг друга, не только находятся в озлобленном отчуждении, но всеми силами стремятся к взаимному уничтожению. Они ведут бесконечные словесные поединки, без устали создают уничтожающие филиппики. Арина Петровна, головлевская владычица, обличает своих детей, которые отвечают ей тем же. Апогей этих обличений наступает тогда, когда Арина Петровна, изгнанная из собственного дома, стремится уничтожить своего сына Порфирия Владимирыча материнским проклятием.

В мире Головлевых нет любви и согласия, в нем горит неугасимым пламенем вражда. Первой жертвой этой вражды стал Степка-балбес, обреченный «семейным судом» на роль приживальщика. Эта роль оказалась для него столь тяжким бременем, что он, истерзанный обидой, в скором времени умирает. Доведенный до отчаяния меркантильными притязаниями Иудушки со словами ненависти на устах умирает Павел Владимирович. С камнем на сердце умирает и Арина Петровна, так и не сумевшая пережить предательства Иудушки. Возмездие, которое приходит через детей, по мысли Салтыкова, самое ужасное наказание, уготованное человеку жизнью. Арина Петровна по воле автора получает именно такое наказание.

Конечно, из всех Головлевых наиболее грешна Арина Петровна. Она была чрезмерно жестока к своим близким. Но еще дальше матери, крепко усвоив ее уроки, пошел Порфирий Владимирыч. Он создан для того, чтобы предавать всех и вся, и в этом отношении полностью оправдывает свое второе имя — Иудушка. Наделяя героя этим именем, Салтыков хотел воскресить в памяти читателя

библейскую историю о предательстве Иудой Иисуса Христа. Заметим, что эта параллель проведена до конца. Щедринский Иудушка, подобно библейскому Иуде, кончает жизнь самоубийством (безрассудный поступок его вызван желанием покончить счеты — «расчет» — с жизнью).

Иудушка — настоящий демон зла. Хитростью и лукавством побеждает он всех героев романа, которые становятся его жертвами. В искусстве лицедейства он достигает вершины совершенства и свои злодеяния совершает, разыгрывая роль добродетельного человека. Иудушка идет по следу своей очередной жертвы с ожесточенным сердцем, но с ласковыми словами на устах. И ничто не может остановить его на этом пути. С холодным равнодушием взирает он даже на то, как гибнут его сыновья, потому что в каждом из них видит не сына, а возможного соперника. К нему протягивают руки, умоляя о помощи и защите, а он в эти просящие руки вкладывает камни: «Целые два года Володя перемогался; сначала выказывал гордость и решимость не нуждаться в помощи отца, потом ослаб, стал молить, доказывать, грозить... И всегда встречал в ответ готовый афоризм, который представлял собой камень, поданный голодному человеку... Когда Володя застрелился, он отслужил по нем панихиду, записал в календарь день его смерти и обещал на будущее время каждого 23-го ноября служить панихиду "и с литургиею"» (13, 119). Обещать-то Иудушка обещал, а потом и забыл этот роковой день.

Гибнут один за другим все из рода Головлевых. Умрет и Иудушка. Отчуждение — это и есть тот «злополучный фатум», тяготеющий над этим родом, о котором Салтыков пишет в конце романа. Отмеченная библейская параллель выводит повествование к общей мысли: отчуждение — страшная разрушительная сила для всего человечества. К этому художественному итогу привела параболическая поэтика «Господ Головлевых», превратившая их в роман-притчу.

Но с не меньшим трагизмом происходит отчуждение человека и от самого себя. Именно это происходит с Иудушкой, когда к концу жизни в нем проснулась и во весь голос вдруг заговорила совесть. С этого момента он враждебно относится уже не к окружающим людям, а к самому себе. Возникшее отчуждение переходит в беспощадное самоотрицание. Теперь к Иудушке возвращается и потерянная когда-то память. В его воспаленном сознании теснятся тени умерших, от них нет спасения — «везде шевелятся серые призраки» (13, 256). Они неумолимо преследуют щедринского героя, цепко держат его в своей власти. Иудушке страшно жить, и единственный выход из трагического тупика он видит в самоубийстве.

Смерть Иудушки символизирует гибель всего головлевского мира, в котором человек изначально обречен на несчастье. Эта

символизация, возникшая с опорой на поэтику символа «огня», стала важнейшей частью параболической структуры романа.

Но здесь нельзя не заметить парадоксальной сочетаемости: приближение смерти нравственно оживляет Иудушку. Хотя бы на мгновение она возвращает его к подлинной жизни. Через смерть происходит возвращение к жизни.

Художественный мир цикла «Сказки». Роман «Господа Головлевы» завершается всеобъемлющим гротеском. Развитие этой гротескной образности продолжилось в сатирическом цикле Салтыкова «Сказки». Гротескно-сказочные повествовательные формы настолько увлекли писателя, что к ним он часто обращался даже в тех сатирах, которые по своей жанровой природе далеки от сказок. Поэтому к циклу «Сказки» с полным правом можно отнести и те фрагменты его сатир, которые написаны в традициях народной сказочной прозы. Такое сказочное вкрапление есть, например, в «Современной идиллии». «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был ретивый начальник. Случилось это давно, еще в ту пору, когда промежду начальников такое правило было: стараться как можно больше вреда делать, а уж из сего само собой, впоследствии, польза произойдет» (15, 1, 192), — так неторопливо, с паузами и остановками, как бы вглядываясь в лицо воображаемого слушателя, начинает свой рассказ Салтыков в «Сказке о ретивом начальнике». Сказка эта, правда, не обрела полной художественной самостоятельности — она осталась только в составе сатирического романа «Современная идиллия». И рассказывает ее в общем-то не сам Салтыков-сказочник, как это происходит в его цикле «Сказки». Ее сочинил и рассказывает Очищенный — герой с далеко не безупречной репутацией, один из тех, кого мы называем отрицательными героями. Но сказка, даже если судить только по ее началу, явно щедринская. Колкая ирония, саркастическая усмешка, беспощадный, разящий смех — все это буквально бурлит и кипит во внешне вполне спокойном, плавном и методичном сказочном повествовании.

Такой прием у Салтыкова встречается часто, когда даже сатирический герой по воле автора начинает говорить с голоса самого писателя. В этом есть определенная доля театральности. Перед нами своего рода театр одного актера, что весьма характерно для народной сказочной традиции. Русская сказка без актерской игры не обходилась. И автор появляется в повествовании, надев маску. Эта маска, по словам Д.П. Николаева, «проявляется в манере повествования, в построении фраз, в лексике»[1].

---

[1] *Николаев Д.П.* Маски сатирика // Наследие революционных демократов и русская литература. Саратов, 1981. С. 75.

Судя по репликам героев, пожалуй, только Глумову доступен истинный смысл «Сказки о ретивом начальнике». Остальных же она просто-напросто повеселила. Но у Салтыкова был зритель — его читатель. Своему читателю всей сказочной сценой и остроумными репликами Глумова Салтыков дал понять: смеяться надо не над жалким Очищенным, а над «ретивыми начальниками», смеяться и уничтожать их этим смехом.

Этой повествовательной ситуации не откажешь в синтетичности, но все же в ней явно преобладает авторское начало. Стиль притчи о «ретивом начальнике» и в целом почти полностью совпадает с художественной манерой Салтыкова-сказочника. Особенно это заметно в постоянном стремлении автора создать сказку именно «фантастического характера», где художественное ядро образует гротеск и все повествовательные ходы замыкаются в пределах гротеска.

Начальник, вдохновленный идеей «вреда», действует как машина истребления: «Вредит год, вредит другой. Народное продовольствие — прекратил, народное здравие — упразднил, письмена — сжег и пепел по ветру развеял» (15, 1, 192). Потрудился он таким манером два года, а на третий стал проверять, как живется «вверенному краю». И что же, вопреки его надеждам на процветание край оказался в полнейшем запустении. А перепуганные насмерть обыватели «распахня рот и ходят» (15, 1, 193). Призадумался тогда «ретивый начальник»: в чем тут дело? И вот что он надумал. Оказывается, все беды только оттого, что хоть и много он навредил, но до настоящего вреда «так и не дошел». А главная помеха ему в этом начинании — «рассуждение». Оно и только оно мешает бить направо и налево, крушить все на своем пути, ни о чем не задумываясь. Опечалился «ретивый начальник» и решил обратиться за помощью к колдунье, чтобы она начисто лишила его всяких «рассуждений». Колдунья быстро выполнила его самое заветное желание, проделав нехитрую операцию: «сыскала у него в голове дырку и подняла клапанчик». «Ретивый начальник» тут же лишился всех своих «рассуждений» (15, 1, 193).

Сказочная фантастика становится полноправной хозяйкой в повествовании писателя. К тому же она оказывается союзницей гротеска, преобладающего в щедринской сказочной прозе. Только благодаря этой фантастике осуществляется стержневая гротескная метаморфоза, когда «ретивый начальник» превращается в сказочное чудовище. На фантастической основе определилось главное свойство щедринского гротеска — соединение в одном образе несоединимого, в данном случае — человека с чудовищем.

Эта привязанность писателя к гротеску объясняется еще и тем, что Салтыков, изображая гротескную дисгармонию, хотел вернуть

гармонию многострадальному человечеству. Ведь любая дисгармония для него — это губительное отрицание подлинной жизни. Страшный итог такого отрицания — подавление жизни нашествием «призраков»: «служители призраков (нелюди) попирают своей пятой живого человека»[1]. Сами же «призраки» есть не что иное, как смерть, принявшая облик жизни.

Этот жуткий трагический парадокс образует смысловую сердцевину гротескного образа «призраков», возникшего в сатире Салтыкова не без влияния статьи Белинского «"Горе от ума", сочинение Грибоедова». По точному выводу К.И. Тюнькина, «Салтыков опирается в своем определении призраков на целую традицию мировой и русской мысли, ближайшим образом на Белинского, различавшего жизнь действительную, разумную, и жизнь призрачную, неразумную, заключающую в себе зерно умирания и гибели»[2]. Предпосылки подобного гротеска в рассуждениях Белинского возникли тогда, когда он с опорой на философию Гегеля противопоставлял «разумную действительность» миру «призраков». Противоборство этих полярных начал представлено у него почти как гротескная художественная диалектика: «Отсюда являются две стороны жизни — действительная, или разумная действительность, как положение жизни, и призрачная действительность, как отрицание жизни». Развивая идею Белинского о «призрачной действительности» в сатире «Современные призраки», Салтыков по сути дела раскрывает логический стержень гротескных обобщений: «...это такая форма жизни, которая силится заключить в себе нечто существенное, жизненное, трепещущее, а в действительности заключает лишь пустоту» (6, 382–383). Он говорит здесь со всей определенностью — «призраки» всегда лицедействуют, стараясь скрыть свою мертвящую пустоту. Это еще один щедринский парадокс: смерть сияет жизнерадостной улыбкой.

Образ «призрака» также соприкасается со сказочной фантастикой. Хорошо известно, что призраки как посланцы смерти густо населяют художественный мир русской народной сказки. Вспомним хотя бы сказку «Сивка-бурка», где призрак отца («в полночь вдруг могила расступилась, старик выходит») повелевает судьбами героев, или фольклорный цикл «Рассказы о мертвецах», в котором призраки, вырвавшиеся из могил, преследуют и губят людей. И все же в этой схватке жизни и смерти (людей и призраков) побеждает жизнь. Умершие по злой воле призраков воскресают. Призраки навсегда скрываются в могилах, а в селениях наступает благословенная «тишина».

---

[1] *Николаев Д.П.* Смех Щедрина. М., 1899. С. 191.

[2] *Тюнькин К.И.* Салтыков-Щедрин. М., 1989. С. 346.

Эта сказочная традиция прочно закрепилась в щедринских гротесках. «Призраки» Салтыкова отнюдь не всесильны. Времена их владычества проходят. В эти страшные времена люди, став рабами «призраков», сами превращаются в злых мертвецов: «бывают минуты в истории, когда общество живет одним чувством ненависти, — это картина, конечно, очень печальная» (6, 389). Но все же человек, как считает Салтыков, может и должен вырваться из плена призрачного фатума. Рано или поздно наступит торжество жизни, но случится это только тогда, когда человек, преодолев все преграды (вновь возникает сказочный мотив: «надо переплыть через много морей, перейти через много гор» — 6, 383), наконец-то поймет, что могущественные «призраки» — это фикция, пустота.

А пока все это остается только мечтой и утопией. Салтыков сосредоточен на гротескном изображении противоборства жизни и смерти. К этому его подталкивала не только литературно-фольклорная традиция. Эта гротескная антиномия (жизнь — смерть) крепко связана со всеми без исключения уровнями художественной системы Салтыкова. В гротеске подобного типа находит самое полное выражение щедринский антропологизм, во многом предопределивший смысл творчества сатирика. В этом гротеске выразилось то, что так характерно для всей поэтики писателя, вобравшей в себя «представления антропологического материализма об общественном человеке»[1].

На протяжении всего своего творческого пути Салтыков сохранял веру в то, что духовная гармония, подаренная человеку природой, в конечном итоге сольется с гармонией общественной. Только в этом он видел спасение человека от пагубного воздействия социальной дисгармонии жизни. В цикле «Мелочи жизни» (раздел «Читатель») писатель завершает свои сатирические выпады против «ненавистника-читателя» риторическим вопрошением: «Откуда явился ненавистник-читатель, и какие условия породили его? Вышел ли он с сердцем, исполненным праха, из утробы матери или же его создала таким жизнь?» Ответ автора полностью согласован с его антропологическими воззрениями: «нравственное чудовище» — это не плод природы, а продукт весьма «продолжительного жизненного процесса». Отсюда вывод: душа человека будет ареной борьбы между «чистым сердцем» и пороками до тех пор, пока все «жизненные процессы» лишены совершенства. Если человек не может устоять перед разлагающим воздействием жизни, то постепенно он теряет свой «природный» человеческий облик, духовно умирает.

---

[1] *Лищинер С.Д.* На грани противоположностей (Из наблюдений над сатирической поэтикой Щедрина 1870-х годов) // М. Е. Салтыков-Щедрин. Л., 1972. С. 172.

Как в свое время отметил Евг. Соловьев (Андреевич), в сатире Салтыкова мы видим «лишь полчеловека, четверть человека, вообще какие-то дроби людей»[1]

Этот процесс духовного распада человека, как в зеркале, отражается в сказочных гротесках Салтыкова. Соответственно выбираются и приемы их художественной организации. Опорным во многих отношениях становится в гротеске прием «зоологизации» психологии сатирического героя, и не случайно. «К зоологическим образам Щедрин прибегал на протяжении всего своего творчества, прибегал со временем все чаще и чаще и наконец пришел к созданию целой серии сатирических сказок в форме животного эпоса»[2]. К этому верному наблюдению А.С. Бушмина следует добавить специфику гротескного «зоологизма», возникшего под влиянием не только сказок о животных, но и сказочной поэтики вообще. Мы помним, как мгновенно сказочные герои могут превращаться в животных, птиц, насекомых. «Вскочил в спальню, ударился о ковер и обернулся малиновкой» — такой художественной вариацией в сказке «Елена Премудрая» представлено превращение доброго молодца в птицу. Разумеется, в этом нет никакой гротесковости, разве что еще причудливее становится сказочный сюжетный орнамент. Салтыкову как раз был важен не смысл сказочных превращений, а сама возможность именно такого сюжетного хода, возможность превращения. Самое удивительное в том, что одно единственное сюжетное движение фольклорной сказки у Салтыкова становится прочной мотивировкой превращений уже гротескных.

Фольклорные аналоги в таких случаях обнаружить нелегко, потому что скрепление со сказочной традицией осуществляется скрыто, в художественной форме подтекста. Именно так все происходит в сатире «Господа ташкентцы» (глава «Что такое ташкентцы»), где создается сатирический образ «ташкентца-узурпатора». Благодаря многочисленным гиперболам повествование постепенно обретает гротескные черты. В конечном итоге особый упор делается на слове «жрррать», представленном в четырехкратном повторении. Частотное повторение в свою очередь способствует тому, что сатирический смысл этого «определения» предстает в резкой отчетливости. Более того, в создании гротескного образа начинают принимать участие даже звуки.

Так Салтыков использует прием аллитерации (*ррр* в слове *жрррать*), создающий впечатление рычания рассвирепевшего зве-

---

[1] *Словьев (Андреевич) Евг.* М.Е. Салтыков-Щедрин // М.Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. М., 1959. С. 470.

[2] *Бушмин А.С.* Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959. С. 547.

ря. Этот звукообраз и есть завершающий момент в построении щедринского типа. Только теперь достигается конечная цель — взаимоисключающие начала (человеческое и звериное) теснейшим образом переплетаются, образуя единый образ, благодаря которому «ташкентцы-цивилизаторы» уподобляются хищному зверю.

Действительно, «зоологическим образам», вырастающим из сказочной ситуации перевоплощения, в щедринских героях принадлежит ведущая роль. Они зачастую преобладают в произведении и во многом предопределяют его поэтику. В третьем письме к тетеньке (эпистолярный цикл «Письма к тетеньке») писатель создает гротескный образ литературных охранителей, реализуя в основном прием «зоологизации» поведения и психологии сатирических героев. Говоря о «победоносной полемике», которую неустанно ведут литературные узурпаторы, он пишет: «Захрюкает вдруг свинья или кто-нибудь из подсвинков и поросят — и сразу победят» (14, 279). В художественном отношении перед нами характерная для сатирика гротескная зарисовка. Повествование почти полностью освобождено от любых сравнений и тропов. Отсюда решительная откровенность авторских определений и характеристик. С резкой прямотой утверждается, что литературная инквизиция — стадо «свиней», а «свиньи», «подсвинки», «поросята» — «хлевный хор», издающий дружно-наступательное «хрюканье».

На этом, однако, причудливые сказочные метаморфозы не прекращаются. Салтыков вернет «свиньям» человеческое обличье, когда в определение «победоносный» будет введен такой глагольный ряд: «налгут, наябедничают» (14, 179). Еще раз возникает типично гротескная художественная сочетаемость — в облике персонажа уродливо переплетается «свиное» и человеческое. Чтобы дать дополнительные импульсы развитию этого гротеска, Салтыков возвращается к гиперболе, которая вновь укрупняет «свиные» реалии («потонут в собственном навозе». — 14, 179). Под ее воздействием расширяется сфера гротеска. Как непосредственное продолжение гиперболы возникает образ «хлева», который, подчиняясь гиперболизации, предстает в явном преувеличении: «ныне их считают десятками».

Не менее важно и то, что под влиянием гиперболы перемещается эпитет «победоносный». Теперь он соединяется со словом «хрюканье». Несомненно, новая стилистическая вариация — «победоносное хрюканье» — приобретает гротескный характер. И вновь этому способствует звуковая композиция.

В эпитете «победоносный» преобладает раскатистое «о» — это ассонансное сцепление звуков. Поднявшаяся звуковая волна вливается в контрастное сочетание согласных «х-р». Вся же звуковая

композиция в целом дала возможность развернуться ударной гротескной формуле: «везде кого-нибудь чавкают».

Однако нет сомнения, что в самой полной мере сказочный мотив перевоплощения реализован в щедринском цикле «Сказки». Если в других сатирах он появляется эпизодически и чаще всего там, где путем гротеска раскрывается «звериная» сущность героя, то в сказках ему принадлежит первенство. И это вполне объяснимо: художественное единство цикла состоялось лишь потому, что в нем полностью распоряжается жанровая память народной сказки. Но это вовсе не значит, что Салтыков копирует фольклорные жанровые образцы — они существенно видоизменяются, оказавшись в подчинении у направляющих идей щедринских произведений.

Вместе с тем жанровое ядро сказки полностью не разрушается, что и позволило Салтыкову следовать правилам сказочного повествования. Согласно этим правилам в таком повествовании должна преобладать фантастика, ибо она «единственное приемлемое для сказочника средство воплощения замысла»[1]. И Салтыков очень часто обращается к такому «средству». Его творческое воображение ощутило в сказочной фантастике родственную стихию. Создается впечатление, что сатирик наслаждается творческой свободой, подаренной ему фантасмагориями. Эти условия игры им приняты с удовольствием, что и определило постоянство прологов почти к каждой сказке, типа «Жили да были два генерала», «Жил-был пискарь», «Жил-был газетчик и жил-был читатель», «В старые годы, при царе Горохе это было», «В некотором царстве богатырь родился», «Жил во времена оно старый конь и было у него два сына». Они выполняют разнообразные функции — сюжетные, композиционные, стилистические, и в немалой степени помогают авторскому иносказанию. Но самое главное в том, что формулы зачина — это входная дверь в мир сказочной условности, где возможны самые неправдоподобные случаи и самые невероятные события.

Эта дверь широко распахнута в щедринских сказках. Сатирик не скупится на фантастические эпизоды, поступая в этом отношении как самый настоящий сказочник. У него рыбы, птицы, звери говорят человеческим языком, размышляют, философствуют, проводят идеологические диспуты. Таинственно исчезают герои, генералы улетают на необитаемый остров, медведи оказываются людьми.

В щедринском сказочном цикле дается полный простор для развития сказочного мотива перевоплощения. Явное его присутствие легко угадывается во многих гротесках, особенно в «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» и в «Диком помещи-

---

[1] *Аникин В.П.* Русская народная сказка. М., 1977. С. 32.

ке». Именно гротеск помог писателю устроить сатирическую демонстрацию того, как алчные представители «дирижирующего сословия» могут превратиться в самых настоящих диких животных.

Но если в народных сказках сам процесс превращения как таковой не изображается, то Салтыков воспроизводит его во всех деталях и подробностях. В этом — художественные истоки уникального изобретения сатирика, которое можно назвать гротескным портретом. «Вдруг оба генерала взглянули друг на друга: в глазах их светился зловещий огонь, зубы стучали, из груди вылетало глухое рычание. Они начали медленно подползать друг к другу и в одно мгновение остервенились. Полетели клочья, раздался визг и оханье: генерал, который был учителем каллиграфии, откусил у своего товарища орден и немедленно проглотил» (16, 1, 9). Ничуть не лучше выглядит и помещик, совершенно одичавший после фантастического исчезновения его крестьян. «И вот он одичал... Весь он, с головы до ног, оброс волосами, словно древний Исав... а ногти у него сделались, как железные, — неторопливо повествует Салтыков. — Сморкаться он уже давно перестал, ходил все больше на четвереньках и даже удивлялся, как он прежде не замечал, что такой способ прогулки есть самый приличный и самый удобный. Утратил даже способность произносить членораздельные звуки и усвоил какой-то особенный победный клич, среднее между свистом, шипеньем и рявканьем» (16, 1, 28–29).

Подобным образом создается гротеск и в сказке «Гиена», с той лишь разницей, что здесь больше откровенной назидательности. Поэтому «Гиена» по повествовательному рисунку ближе притче. Не случайно Салтыков в подзаголовке к ней дал помету — «поучение».

Притча, как известно, многими своими художественными чертами напоминает басню. Следуя традициям этого жанра, Салтыков вначале дает подробное описание гнусных повадок гиены со ссылками на А. Брэма и восточные легенды. Особенно подчеркивается, что «гиена нападает на слабых, спящих и беззащитных». Автор прямо выводит мораль: история рассказана для того, «чтобы наглядным образом показать, что "человеческое" всегда и неизбежно должно восторжествовать над "гиенским"». Примечательно, что эта мораль дается на фоне сказочного гротеска, в котором показано, как человеческий мир оказался подавленным «ненавистническим, клеветническим, гиенским». Человек-гиена восторжествовал.

Но Салтыков остался верен себе. Мгновенно развеяв мрачную фантасмагорию, он тем самым как бы поддерживал в читателе надежды на то, что «гиенское» страшным смерчем пронесется над человеческим миром и исчезнет навсегда. Поистине «огненный» па-

фос ощущается в словах этого выстраданного щедринского получения: «"Человеческое" никогда окончательно не погибало, но и под пеплом, которым временно засыпало его "гиенское", продолжало гореть» (16, 1, 197). Этого обнадеживающего пафоса критика настойчиво не хотела замечать и упорно создавала миф о щедринской жажде «очернительства». Показательно в этом отношении следующее утверждение одного из критиков: «Краски, в которые художники макают свои кисти; тоны, в которых производят свои наблюдения исследователи общественных вопросов, — чернее всяких измен. Сатира Щедрина, с ее бесконечными панорамами сплошного идиотизма, животности, подлости, — вот самая характерная и излюбленная представительница современного литературного изображения нашего общества»[1].

Но Салтыков в сказках, как и в своих сатирах, при всей их трагической мрачности и обличительной суровости оставался моралистом и просветителем. Показывая ужас человеческого падения и самые зловещие его пороки, он наперекор всему верил, что в будущем произойдет нравственное возрождение общества и наступят времена социально-духовной гармонии. Всеобъемлющий катарсис, проявляющийся в каждой сатире писателя, давал дополнительные эстетические возможности для художественного осуществления этой «веры».

Всеобъемлющий катарсис, охватывая все тридцать две сказки, превращает их тем самым в цикл. Еще в большей степени способствует этому жанровая родственность их текстов. Жанровый «стержень» выполняет важную циклообразующую функцию.

И все же главным циклообразующим началом является то, что в «Сказках» отразился весь созданный Салтыковым мир, обладающий художественным единством и онтологической завершенностью. Символическая «Рождественская сказка» становится заключительным этапом в «сказочном» воплощении этого щедринского литературного мира с его космической беспредельностью. Художественное единство мира, таким образом, определяет и художественное единство всего цикла. А потому образ творца, возникший в сказке-элегии «Приключение с Крамольниковым», возвышается над циклом, занимая тем самым центральное положение. Такое же место образ творца занимает и во всем художественном мире Салтыкова.

Новый Салтыков-Щедрин. Такая закономерность в циклообразовании возникла в последний период творчества писателя. В ее власти оказался и цикл «Мелочи жизни» (1886–1887), где публици-

---

[1] *Марков Е.* Литературная хандра // Русская речь. 1872. № 2. С. 236.

стическая проза («На лоне природы и сельскохозяйственных ухищрений», «Читатель», «В сфере сеяния») и беллетристика («Молодые люди», «Девушки», «Портной Гришка», «Счастливец», «Имярек») обретают единство потому, что автор, как и в «Сказках», воплощает в нем весь свой художественный мир. И здесь образ творца, созданный в «авторской исповеди» «Имярек», оказывается центральным и отражает онтологическую сущность щедринского мира (стыдом и совестью преображенный мир).

До начала 1880-х годов творец в художественной системе Салтыкова — высший судия, огненным сатирическим словом побеждающий порок. Таким он был в «Губернских очерках», в «Истории одного города» и таким останется в циклах «Помпадуры и помпадурши» (1863—1874), «Господа ташкентцы» (1869—1872), «В среде умеренности и аккуратности» (1874—1877), «Круглый год» (1879), «За рубежом» (1881) и в «Письмах к тетеньке» (1881—1882). Подобный образ творца во всех этих циклах был определяющей организующей субстанцией. Все же остальное (тематические «скрепы», «сказочные» мотивы, символы и композиционное единство) — лишь сопутствующие атрибуты в их поэтике.

К середине же 1880-х годов образ творца становится иным. Теперь он появляется в художественном мире Салтыкова как мученик и страдалец («Приключение с Крамольниковым», «Имярек»). Он уходит в человеческий мир, чтобы стать рядом со всеми обездоленными. «Крамольников горячо и страстно был предан своей стране и отлично знал как прошедшее, так и настоящее ее, — писал Салтыков в "Приключении с Крамольниковым". — Но это знание повлияло на него совершенно особенным образом: оно было живым источником болей, которые, непрерывно возобновляясь, сделались наконец главным содержанием его жизни, дали направление и окраску всей его деятельности» (16, 1, 199—200). Творец уже не столько грозный обличитель, сколько сострадающий всему роду человеческому, и он сам теперь неотделим от своих героев и персонажей.

И замысел «Пошехонской старины» (1887—1889) принадлежит уже «новому» Салтыкову. Отсюда столь отчетливо выраженный автобиографизм в романе-хронике. Указание Салтыкова на то, что «автобиографического элемента» в его «настоящем труде очень мало» (17, 7) — всего лишь мистификация. Этого «элемента» как раз много, так как на его основе создается образ творца, сроднившегося со своим художественным миром. С невыносимой болью переживает он «крепостные мистерии». Свой земной путь творец преодолевает вместе со своими героями. Правда, этот путь оказался для него очень коротким. Салтыков представил лишь «Первую

часть записок Никанора Затрапезного, обнимающую его детство» (76, 459). Но если бы «записки» были продолжены, то по своей поэтике они были бы такими же, как и «первая часть».

«Новому» Салтыкову было отпущено слишком мало времени. Его хватило только на то, чтобы написать первую страницу «Забытых слов», которая станет последним произведением писателя. А.М. Скабичевский вспоминал: «Тем не менее он работал, можно поистине сказать, до последнего вздоха, и было нечто в высшей степени трогательное и величественное в образе изможденного, окруженного лекарствами старца, который не выпускал пера из дрожащих и костенеющих рук и, продолжая выпускать произведение за произведением, умирал, в полном смысле этого слова, воином на поле битвы. Так, за несколько дней до смерти он показывал посетителям полуисписанный лист, с отчаянием заявляя, что рука его отказывается писать и не в силах продолжать начатой работы. Это были те самые "Забытые слова", о которых он собирался напомнить своим соотечественникам»[1]

Великий замысел мечтал осуществить Салтыков — воскресить умертвленные слова (особенно такие, как «стыд», «совесть», «честь»), а ожившими словами, как живой водой, пробудить общество и вдохновить его на праведную жизнь. Это должно было стать вершиной щедринской идеи преображения. Поэтому Салтыков начал свое повествование с создания мифологизированного образа умирающей Вселенной.

Символы умирания образуют поэтику «Забытых слов». Концентрация их привела к предельной ритмизации повествования. В результате возникла «стихопроза», вызвавшая из далекого прошлого ту трагическую музыку стиха, которая создавалась Салтыковым в пору лицейского стихотворства. Он пришел в литературный мир поэтом и поэтом его покинул.

Прощальные слова писателя потрясли современников. Журнал «Вестник Европы» печатает эту страницу в траурной рамке. Автор редакционной статьи, К.К. Арсеньев, А.Н. Пыпин, выступившие с некрологическими речами, восприняли эту страницу как щедринское завещание-предостережение. Алексей Жемчужников публикует стихотворение «Забытые слова», выразившее дух не только символических «Забытых слов» Салтыкова, но и всего его творчества:

Слова священные, слова времен былых,
Когда они еще знакомо нам звучали...
Увы! Зачем же, полн гражданственной печали,
Пред смертью не успел ты нам напомнить их!

---

[1] М.Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 85.

Те лучшие слова, так людям дорогие,
В ком сердце чувствует, чья мыслит голова;
Отчизна, совесть, честь и многие другие — забытые слова...

«Забытые слова» стали предвестием русской символистской прозы. Поэтому творчество Салтыкова так сильно волновало воображение русских писателей-символистов, как в недавнем прошлом волновало оно И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, существенно влияя на их художественные поиски. И в XX в. смех и мощные гротески Салтыкова на десятилетия предопределили развитие русской сатиры.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Составьте библиографию книг и статей о М.Е. Салтыкове-Щедрине, вышедших в последние десять лет.

2. Напишите рецензию на одну из новейших статей о М.Е. Салтыкове-Щедрине.

3. Составьте реферат по статье Е.И. Покусаева «О собирательных типах салтыковской сатиры» (опубликована в кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В.В Виноградова. Л., 1971. С. 213–219).

4. Проанализируйте один из циклов очерков М.Е. Салтыкова-Щедрина «Помпадуры и помпадурши», «Господа ташкентцы» и др.) как художественное целое.

5. Определите специфику типизации в цикле «Сказки» М.Е. Салтыкова-Щедрина (по одному из произведений).

6. Напишите научный доклад или статью на одну из тем:

«Принципы щедринского психологизма и их воплощение в романе "Господа Головлевы"»;

«Порфирий Головлев и Арина Петровна: мотив материнского проклятия и его смысловая функция в романе»;

«"Собирательные типы" в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина»;

«Роль гротескных образов в творчестве писателя-сатирика ("История одного города")»;

«Мифологические мотивы в "Сказках" М.Е. Салтыкова-Щедрина».

Источники и пособия

Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965–1977; *Анненков П.В.* Русская беллетристика в 1883 году. Г-н Н. Щедрин // М.Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. М., 1959; *Добролюбов Н.А.* «Губернские очерки». «Из записок отставного надворного советника Щедрина. Собрал и издал М.Е. Салтыков // Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 2; *Дружинин А.В.* «Военные рассказы» графа Л.Н. Толстого. СПб., 1856; «Губернские очерки» Н. Щедрина // Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1984; *Макашин С.* Салтыков-Щедрин. Биография. 2-е изд., доп. М., 1951; *Покусаев Е.* Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957; *Бушмин А.С.* Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959; *Покусаев Е.* Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963; *Мысляков В.А.* Искусство сатирического повествования. Саратов, 1966; *Макашин С.* Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860 годов. Биография. М., 1972; *Покусаев Е.* «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина. М., 1975; Салтыков-Щедрин. Статьи. Материалы. Библиография. Л., 1976; *Николаев Д.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977; *Прозоров В.В.* Произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина в школьном изучении. Л., 1979; *Турков А.М.* Салтыков-Щедрин. 3-е изд., доп. М., 1981; *Макашин С.А.* Головлевы: люди и призраки // Наследие революционных

демократов и русская литература. Саратов, 1981; *Макашин С.* Салтыков-Щедрин. Середина пути. 1860–1870 годы. Биография. М., 1984; *Николаев Д.* М.Е. Салтыков-Щедрин. М., 1985; *Николаев Д.* Смех Щедрина. М., 1988; *Прозоров В.В.* Салтыков-Щедрин. М., 1988; *Ауэр А.П., Борисов Ю.Н.* Поэтика символических и музыкальных образов М.Е. Салтыкова-Щедрина. Саратов, 1988; *Макашин С.* Салтыков-Щедрин. Последние годы. М., 1989; *Тюнькин К.* Салтыков-Щедрин. М., 1989; Салтыков-Щедрин и русская литература. Л., 1991; *Ауэр А.П.* Салтыков-Щедрин и поэтика русской литературы второй половины XIX века. Коломна, 1993; М.Е. Салтыков-Щедрин в зеркале исследовательских пристрастий. Тверь, 1996; *Дмитренко С.Ф.* Щедрин: незнакомый мир знакомых книг. М., 1998; М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII–XX веков. М., 1998.

ГЛЕБ ИВАНОВИЧ УСПЕНСКИЙ (1843–1902)

«Он был один, сам по себе, ни на кого не был похож, и никто не был похож на него. Это был уник человеческой породы, редкой красоты и редкого нравственного достоинства»[1] — в этих словах В.Г. Короленко заключена обобщенная, очень точная характеристика личности Г.И. Успенского и отмечено высокое значение его творческого дарования. Он действительно занимал совершенно особое, только ему принадлежащее место, которое не делил ни с кем, какого бы значительного уровня имя ни ставили рядом с его именем. Его творчество оказало огромное влияние на современный ему литературный процесс и составило яркую страницу в истории отечественного литературного движения.

Исследовательская литература об Успенском достаточно обширна. Из дореволюционных работ наиболее авторитетными были труды Н.К. Михайловского и Г.В. Плеханова. Среди монографий и статей, созданных в XX столетии, следует выделить исследования Н.И. Соколова, Н.И. Пруцкова. В.Б. Смирнова, Д.А. Барабохина, Б.С. Дыхановой. В них дана всесторонняя характеристика творчества писателя, рассмотрены особенности художественного стиля, отношений с народничеством и в этой связи показаны сильные и слабые стороны писательской позиции Успенского. Вместе с тем биография и богатейшее литературное наследие писателя содержат немало новых возможностей для более пристального изучения и открытий.

Успенский родился в Туле в семье чиновника, сына сельского дьячка. Мальчик рос в атмосфере любви и нежной заботы. Бабушка занимала его сказками и рассказами по картинкам. Дед, Г.Ф. Соколов, слыл знатоком крестьянского быта, с ним консультировался Л.Н. Толстой. Родственники со стороны матери тяготели к искусству и литературе. Книги небольшой домашней библиотеки стали первым и очень ранним чтением ребенка. Особенно полюбились ему сказки Пушкина, которые он декламировал с большим чувством, читал Карамзина, хорошо знал стихотворения Лермонтова. Кроткий, ласковый, он пользовался всеобщим расположением, приятели звали его Глебушкой.

---

[1] *Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 5 т. Л., 1989–1991. Т. 3. С. 485.

В 1853 г. он поступил в Тульскую гимназию, где прилежно и очень успешно учился до четвертого класса. Затем отца перевели в Черниговскую палату государственных имуществ, и с 1856 по 1861 г. Глеб продолжал учиться в местной гимназии. С возрастом его характер менялся, перемена обстановки сказалась на нем отрицательно: он стал нервничать, болеть, хуже учиться. «Я плакал беспрестанно, но не знал, отчего это происходит»[1], — вспоминал писатель. В классе он уже шел в числе предпоследних учеников и по русской словесности имел скромную оценку «весьма удовлетворительно».

Успенский рано почувствовал стремление к литературным занятиям, известно его участие в ученическом литературном журнале «Молодые побеги». Склонность юноши к литературе поддерживал его старший двоюродный брат Н.В. Успенский (1837–1889), в ту пору печатавшийся в «Современнике».

Ранние беллетристические наброски Г.И. Успенского не сохранились, но можно предположить, что они явились отражением впечатлений от городской чиновничьей жизни. Перед его глазами проходили судьбы многих сослуживцев отца и посещавших его в канцелярии и дома крестьян. Позднее писатель свидетельствовал: «В детстве я много пережил и перевидал крестьянских бедствий, и взяточничество царило повсюду, рекрутские наборы, волостные старшины, писаря и вся тяжебная волокита мне хорошо известны»[2].

По окончании гимназии Успенский в 1861 г. поступает на юридический факультет Петербургского университета. Это было время отмены крепостного права и правительственных репрессий: подавления студенческих волнений, закрытия народных школ и университета в столице, расправы с крестьянами-бунтовщиками, арестов сотрудников «Современника» М.И. Михайлова, В.А. Обручева. Успенский присутствует на похоронах Н.А. Добролюбова, становится свидетелем смелых речей Н.А. Некрасова и Н.Г. Чернышевского, объявивших талантливого критика жертвой властей. В 1862 г. он переводится в Московский университет, где проучился всего один год, будучи отчислен за неуплату полагавшихся взносов. Работал корректором в типографии газеты «Московские ведомости», а когда умер отец, пришлось заботиться о четырех сестрах и трех братьях.

В 1862 г. Успенский начинает публичную литературную деятельность, которая отныне становится для него единственным заработ-

---

[1] *Успенский Г.И.* Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. В.П. Друзина. М., 1955–1957. Т. 9. С. 183 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

[2] Глеб Успенский в жизни: По воспоминаниям, переписке, документам. М.; Л., 1935. С. 23.

ком. Первые его рассказы печатаются в журналах «Зритель» («Идиллия») и «Ясная Поляна» («Михалыч») Л.Н. Толстого. По приезде в Петербург (1864) Успенский становится очевидцем «гражданской казни» Чернышевского, ссылаемого в сибирские рудники. «Личность такая, что положительно на всю Россию одна» (2, 535) — скажет он о Чернышевском через несколько лет.

Содержание ранних рассказов и очерков (1862—1866) писателя — жизнь трущобного люда, полупьяной и нищей мастеровщины, чиновников. Его очерковая манера повествования, несомненно, испытала в ту пору влияние художественного опыта Н.В. Успенского, поддержанного Чернышевским в статье «Не начало ли перемены?» Важную и плодотворную для русской литературы перемену в изображении народа критик обозначил формулой «правда без всяких прикрас». Для самого народа суровые указания на отрицательные стороны его жизни (привычку к безусловному повиновению, пьянство, невежество), по мнению Чернышевского, «гораздо полезнее всяких похвал», ибо помогают понять, что его тяжелое положение продолжается «только по его собственной вине» и возможность перемены заключается «только в его собственном желании изменить свою судьбу»[1]. Изложенные в статье положения стали для Г.И. Успенского, как и для многих писателей-современников (М.А. Воронов, А.И. Левитов, И.А. Кущевский, Ф.М. Решетников), принципиальной литературной позицией.

Демократическая направленность творчества Успенского нашла поддержку в «Русском слове» Г.Е. Благосветлова и Д.И. Писарева, а затем в «Современнике» Н.А. Некрасова. Знакомство с Некрасовым в 1865 г. благотворно отразилось на судьбе молодого писателя. В «Современнике» за 1866 г. появились очерки, составившие цикл «Нравы Растеряевой улицы», принесшие автору первую широкую известность. В связи с закрытием журнала продолжение печаталось в «Женском вестнике» в 1867 г. под названием «Очерки провинциальных нравов». Здесь дано глубокое реалистическое изображение переходной поры первых послереформенных лет, принесших народу вместо действительного освобождения и обновления повсеместную нищету и разорение. «Растеряевский человек» (чиновники, мещане, гарнизонные солдаты, мастеровой народ, обыватели — люди «обглоданного класса», по выражению автора (I, 3), погряз в пьянстве и драках. *Власть алкоголя* породила нужду, неподвижность, бестолковщину. «Честному разумному счастью, — замечает автор-повествователь, — здесь места не было» (I, 70).

---

[1] *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1936—1954. Т. 7. С. 856, 857, 884.

«Растеряевская жизнь» знала не только жертвы власти алкоголя, но и тех порожденных временем «умных людей», которые ловко умели эту власть обратить себе на пользу. Таков Прохор Порфирыч, побочный сын отставного полицейского чиновника, прошедший суровую школу нищей мастеровой жизни. Он молод, предприимчив. Свой «первый шаг» Прохор сделал после смерти отца, прибрав к рукам его имущество. В доме он устроил мастерскую и, наняв безответного подмастерья Кривоногова, изготавливал на продажу пистолеты, на которых ставил непонятное, но увеличивавшее прибыль слово «patet!» (1, 41). Хищнические аппетиты, поддерживаемые мыслями о «благородном происхождении», привели его к идее обирания «чумазого мастерового народа». Народ пьянствует и пусть пьянствует, рассуждает он, «лучше же я его в полоумстве захвачу, потому полоумство это мне расчет составляет» (I, 8). Он решает устроить около фабрики кабак, и скоро это питейное заведение рисовалось в его воображении «какою-то разверстою пастью», безостановочно глотающей «черные фигуры мастеровых» (I, 163). Особенно ценил Прохор два дня в неделе: понедельник, похмельный день, пригонявший в кабак рабочий люд, готовый «отдать душу дьяволу, только бы опохмелиться», и субботу, когда на фабрике выдавался расчет и «толпы рабочих разделялись на партии: одни шли прямо в кабак, другие сначала в баню и потом в кабак» (I, 43—48, 74—75) — сцены, созданные пером подлинного художника. Описание пореформенного типа приобретателя, действующего в той же среде трудового люда, из которой вышел сам, являлось главным открытием и заслугой молодого автора.

Картины растеряевского быта включают также рассказы о чиновнике-самодуре Семене Ивановиче Толоконникове, который, удовлетворяя болезненную потребность непременно тиранствовать над забитыми жизнью и зависимыми от него людьми, изводит своими благодеяниями обедневшее семейство Претерпеевых, состоящее из вдовы Авдотьи Карповны и четырех ее дочерей, и изобретательно издевается над своей женой. Растеряевская система жизни, как болото, затягивает в свою бездонную топь все, что попадает в ее чрево. Так, юноша-сирота Алифан за свои восторги вычитанными из книги подвигами мореплавателя Кука добился лишь того, что, по ироническому заключению автора, «Кук, погибший на Сандвичевых островах, вторично погиб в трясинах растеряевского невежества» (I, 145). «Растеряевские нравы», «растеряевская правда», «растеряевщина» — авторские обобщения, достигающие значительного социального обличения.

После запрещения «Современника» в 1866 г. для Успенского вновь наступили черные дни. Некрасов даже обращался в Литера-

турный фонд, чтобы хоть как-то поддержать «очень бедного, очень деликатного и очень даровитого писателя». С переходом к Некрасову при соредакторстве М.Е. Салтыкова-Щедрина и Г.З. Елисеева «Отечественных записок» (1868) Успенский получил постоянную работу. В это время его творчество вступило в более зрелый этап, отмеченный глубокими размышлениями над русской жизнью 60–70-х годов.

Первым его произведением, опубликованным в «Отечественных записках», был очерк «Будка» (1868). Современники сразу же придали этому очерку обобщающий смысл. Имя будочника Мымрецова, мастера таскания за шивороты, становится нарицательным, олицетворяя всю тогдашнюю охранительную систему в целом. В очерковом цикле «Разоренье» (1869–1971) прослежены судьбы чиновников Птицыных и Черемухиных, которые раньше процветали благодаря взяткам, а теперь разорились, не умея приспособиться к новой жизни. Зато выбились из крепостных Трифонов — в лавочники и Евсей — в кулаки. Прежде «заморенная прислуга» Арина занялась ростовщичеством и даже задумала купить старый барский дом, но не из-за «хетектуры», а чтобы из добротного его кирпича понастроить по тракту с полсотни кабаков. «Разбойничайте, чаво там! Запрету не будет!» (II, 34) — говорит бывший рабочий Михаил Иваныч Арине, и эти слова главного героя очерков можно выставить эпиграфом ко всем произведениям Успенского второй половины 60-х годов. Мир грабительства, давивший трудящегося человека при крепостном праве, рабочий Михаил Иваныч называет «прижимкой» и «обдеркой». И он не только резко обличает «прошлые времена», но и проницательно рассуждает «по части торжества прижимки, исходящей уже из среды людей простого звания» (II, 34). Автор «Разоренья», как и в «Нравах Растеряевой улицы», обнажает именно эту горькую истину пореформенной жизни. «Правда без всяких прикрас» сказалась также и в изображении «строптивого, непокорного» рабочего. Протест Михаила Иваныча звучит одиноко, он совершенно безрезультатен. Более того, местные купцы ловко и обманно используют правдоискательство наивного рабочего, поборника справедливости: они снабжают его деньгами и отправляют в столицу, с тем чтобы своими обличениями он подорвал престиж заводчика, у которого купцы задумали отнять право владения предприятием.

Трезвый, беспощадный реализм, глубина проникновения в социальные явления первого пореформенного десятилетия заметно выделяли писателя из ряда других авторов-демократов, ограничивавшихся обличительным бытописательством. «Сильный самостоятельный талант, решительно выходящий из ряда обыкновенных и

пролагающий свою собственную дорогу»[1], — оценка Успенского критиком А.М. Скабичевским.

В 1870 г. Успенский женился на А.В. Бараевой. Известен ее перевод с французского «Очерков и рассказов из жизни простого народа» Леона Кладеля, изданный в 1877 г. с предисловием И.С. Тургенева. По свидетельствам мемуаристов, брак Успенского и Бараевой был удачным, но в материальном отношении жизнь оставалась неустроенной.

В начале 1870-х годов Успенский предпринимает две поездки за границу (Париж, Лондон). Сильное впечатление произвели на него увиденные им в 1872 г. следы расстрела коммунаров в Париже. Глубокое чувство испытал он, созерцая в Лувре Венеру Милосскую, о ее воздействии на зрителя позже будет сказано им в очерке «Выпрямила» (1885). За границей Успенский сближается с революционером Г. Лопатиным, видным идеологом народничества П. Лавровым и другими политическими эмигрантами. Завязывается его дружба с И.С. Тургеневым. По словам самого Успенского, тогда он «многому научился». Заграничные впечатления составили содержание ряда произведений писателя 1870-х годов: «Больная совесть», «Из памятной книжки», «Заграничный дневник провинциала», «Письма из Сербии». В Европе того времени писатель ощутил «разлагающий запах» денег, золота и бедность, которая проступала «тут же, в двух шагах от залитых золотом бульваров и кафе». Всесильная власть «прижимки» и здесь господствовала безраздельно. В очередном очерковом цикле «Новые времена, новые заботы» (1873—1878) с тревогой прослежены автором результаты проникновения в русскую жизнь предпринимательства, проявляющегося нередко в таких формах, которые убивали душу и превращали людей в «полтинники». В очерке «Книжка чеков» (1876) рассказывается о том, что на фабрике Мясникова «даже самые маленькие мальчики и девчонки могли зарабатывать по гривеннику в день, занимаясь щипанием корпии, которую доставляли из больницы в гною и крови и которая шла на бумажный завод» (III, 29). В хозяйской чековой книжке — горькие судьбы людей, у которых отняли будущее.

В конце 1870-х годов в творчестве Успенского наступает новый поворот, связанный с дальнейшими размышлениями по поводу глубинных причин безудержного господства власти «прижимки» и алкоголя. По словам писателя, необходимо было выявить «источник всей этой хитроумной механики народной жизни, и «подлинная правда жизни» повлекла его «к источнику, то есть к мужику». С этого периода «личная жизнь и жизнь литературная, — отмечал

---

[1] *Скабичевский А.М.* Соч.: В 2 т. СПб., 1895. Т. 1. С. 582.

Успенский, — стали созидаться во мне одновременно собственными средствами (IX, 183, 186). Как и многие другие его современники, болезненно ощущавшие разрыв между интеллигенцией и низшим классом населения, Успенский «идет в народ», поселившись в Нижегородской губернии. Изучение быта и сознания крестьян привело его к выводу о великой *«власти земли»*. Мысли об этом изложены в очерковых циклах писателя «Из деревенского дневника» (1877—1880), «Власть земли» (1882), «Крестьянин и крестьянский труд» (1880). По глубокому убеждению автора, крестьянство «до тех пор сохраняет свой могучий и кроткий тип, покуда над ним царит *власть земли*, покуда в самом корне его существования лежит *невозможность* ослушаться ее *повелений*, покуда они властвуют над его умом, совестью, покуда они наполняют все его существование» (V, 115).

На примере Ивана Петровича Босых показано, что стоит крестьянину оторваться от земли, как он тут же попадает под власть «прижимки» или алкоголя. Последовательный реалист, Успенский отразил процесс экономического и социального расслоения «общинного» крестьянства. Попавший в беду Иван Босых (от болезни пали обе коровы) терпит беды не от купца или фабриканта, а от своего же родственника-крестьянина, сумевшего скопить деньгу.

Суровая правдивость и точность изображения процессов возникновения «деревенских пролетариев» и «кулаков» объективно вскрывали иллюзорность народнических представлений об общине как ячейке будущих социалистических преобразований. Народническая беллетристика того времени (Н.И. Наумов, Н.Н. Златовратский, П.В. Засодимский и др.) часто не могли преодолеть идеализации народного быта и крестьянской психологии. Н.К. Михайловский, выступая против крайностей идеализации крестьянства, писал в статье «Житейские и художественные драмы» (1879): «Разложение деревни, к которому г. Успенский присматривался с таким глубоким интересом, подробности которого он изучает с такою "невидящею любовью", которое, наконец, подтверждается всеми добросовестными наблюдателями и многими априорными соображениями, это разложение, без сомнения, прикует к себе всеобщее внимание в самом непродолжительном времени»[1].

Сочинения Успенского неоднократно вызывали резкие критические отклики как в либеральной прессе, так и в народнической среде. Творчество писателя-демократа высоко ценилось в редакции «Отечественных записок», возглавляемой после смерти Н.А. Некрасова (1878) М.Е. Салтыковым-Щедриным. «Сколько бы

[1] *Михайловский Н.К.* Соч. СПб., 1897. Т. IV. Стб. 650.

для Вас ни потребовалось места — будет», — писал он Успенскому в декабре 1880 г.[1]

Некоторые разногласия оставались в связи с увлечением Успенским идеей «власти земли». «Я до крайности уважаю Вашу литературную деятельность, — писал Салтыков-Щедрин в том же 1880 г., — и мне крайне прискорбно, что могут существовать недоумения»[2]. И все же Успенский остается, как пишет редактор «Отечественных записок» Н.К. Михайловскому 11 (23) сентября 1881 гг., «самым для нас необходимым писателем»[3]. Издание в 1883–1886 гг. первого Собрания сочинений в восьми томах принесло Успенскому чрезвычайную популярность и успех в широких кругах читающей России, и особенно России молодой. Критики того времени ставили его имя рядом с именами Л. Толстого и Н. Щедрина. По свидетельству современников, «молодежь набрасывалась с жадностью» на сочинения Успенского и Щедрина, их называли «честнейшими учителями жизни»[4].

В своих художественных исследованиях социальных процессов эпохи 1880-х годов Успенский сосредоточился на изображении явления, которое народничество того времени стремилось представить как случайное, временное, нехарактерное для России — усиление капитализации страны. Сам писатель некоторое время также склонен был считать последствия капитализации чем-то непрочным, неясным. Он писал во «Власти земли»: «Иван Петров принадлежит к тому ненужному, непонятному, даже прямо постыдному для такой земли, как Россия, классу деревенских людей — классу, народившемуся в последние двадцать лет, — который волей-неволей приходится называть "деревенским пролетариатом"» (V, 100).

Однако, глубоко постигая суть происходящего, Успенский понял и ярко отобразил в своем творчестве капитализм как явление, прочно укоренившееся. В письме к В.М. Соболевскому в сентябре 1887 г. он делился своими новыми творческими замыслами: «...подобно *власти земли* — то есть условий трудовой народной жизни, ее зла и благообразия, — мне хочется до страсти писать ряд очерков "Власть капитала"... Влияния эти определенны, неотразимы, ощущаются в жизни неминуемыми явлениями»; «ужасность» этих явлений, выражаемых пока только цифрами, «будет понята читателями, когда статистические дроби придут к ним в виде людей, изуродованных и искалеченных» (IX, 438–439). Успенский исторически

---

[1] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1976. Т. 19. Кн. 1. С. 189.

[2] Там же. С. 184.

[3] Там же. Т. 19. Кн. 2. С. 37.

[4] Глеб Успенский в жизни... С. 210.

верно подмечает хищническую сущность капиталистических отношений на тогдашней стадии их развития. Осознавая приход капитала явлением «неминуемым», писатель-реалист нанес серьезный удар по народнической идеологии, продолжавшей твердить о случайном и временном характере капитализма в России.

Власть капитала — новый собирательный образ социальной действительности, как всегда, кратко, емко, прочно формулируемый Успенским. И хотя замысел не получил завершения, но и написанного на тему влияния капитала оказывается достаточным для вывода о вкладе писателя в художественную разработку этой актуальнейшей проблемы русской жизни конца XIX в.

В произведениях, объединенных автором под заглавием «Живые цифры» (опубликованы в 1888 г. в журнале «Северный вестник»), читателю предлагалось за цифрами официальной статистики, порою поражающими бессмысленностью (например, «четверть лошади» на одну ревизскую душу — VII , 485), увидеть картины повседневной жизни: непосильный труд, сиротство, бедность, полную беззащитность перед «властью капитала». В рассказе «Квитанция» передан «эпизодик с капельной цифрой», согласно которой в Петербурге рождается до 700 детей-сирот, и «в графе "отцы" стоит 0, в графе "матери" — тоже 0, а в итоге написано: итого 700 штук человек» (VII, 498). Пытаясь выяснить подоплеку такой статистики, автор становится свидетелем потрясшей его драмы. Молодая белошвейка тщетно пыталась, показывая квитанцию из воспитательного дома, отыскать сына на станции, откуда отправляли умерших детей, чтобы проститься с ним. Отдать мальчика в воспитательный дом заставила ее нужда и бедность. Да и теперь она спешила, боясь рассердить хозяйку-полковницу. «Думаешь, думаешь над этими ноликами, делаешь разные вычисления, а нежданная слеза возьмет да все и запачкает!» (VII, 505) — пишет автор. В «Дополнении к рассказу "Квитанция"» Успенский приводит документальные подтверждения страшных явлений, когда забитые работой и бедностью женщины вынуждены отдавать своих детей в воспитательные дома, где смертность превышает число приема. «Быть дробью, потерять самое право думать о своем существовании — удел всякого живого существа в строе современной купонной жизни» (VII, 506), — таков скорбный итог авторских размышлений. Ряд очерков писатель хотел назвать «Проступками господина Купона» (IX, 469, 470).

Осознавая прочность занятых капитализмом позиций и вскрывая его противоречия, Успенский, однако, не видел исторической прогрессивности буржуазного строя. В то же время он не преодолел всех народнических заблуждений. Так, Салтыков-Щедрин

справедливо упрекал его за наивную веру «в чудотворную силу крестьянского банка»[1], будто бы способного остановить дальнейшее разорение народа.

По словам В.Г. Короленко, Успенский «с лихорадочной страстностью среди обломков старого... искал материалов для создания новой совести, правил для новой жизни или хотя бы для новых исканий этой жизни»[2]. Так, в рассказе «Выпрямила» (1885) сельский учитель Тяпушкин, затянутый в омут тяжелой, беспросветной жизни, увидел в Лувре древнегреческую статую богини любви Венеры Милосской, и эта встреча преобразила его. Подобные произведения запечатлевают «в сердцах и умах огромную красоту человеческого существа», «они «животворят, «выпрямляют» и расширяют скомканную человеческую душу» (VII, 249). В рассказе нашла отражение мечта писателя о гармоничном развитии человека под влиянием высоких идей, которые несут с собою люди честного труда, высокого самопожертвования и люди искусства. Вдохновленный новыми мыслями, учитель укрепляется в своем желании «идти в темную массу народа» (VII, 255), способствовать пробуждению в нем чувства собственного достоинства.

«Говорящие факты живой действительности» — такими словами определил Г.В. Плеханов (в работе «Наши беллетристы-народники»[3]) своеобразие художественного мастерства Успенского. Писатель как бы и не сочинял вовсе, не прибегал к вымыслу. На первый взгляд казалось, что он просто переносит на бумагу увиденное и услышанное. В действительности эта кажущаяся легкость требовала от автора громадного творческого напряжения и мастерства. И демократический читатель, на которого прежде всего ориентировался Успенский, отвечал ему пониманием и высокой оценкой.

Особенностью произведений Успенского является присутствие в них автора в качестве полноправного действующего лица. Мы слышим его голос, он дает характеристику персонажам, делает выводы. Писательский способ освоения действительности — исследование. В «Живых цифрах» автор-герой, например, пишет: «В этой цифровой загадке есть еще много чего-то, что надобно непременно разузнать и расследовать» (VII, 490). Присутствующее в том же произведении самопризнание — «строго "научный метод", которому я старался следовать в моих наблюдениях» (VII, 492), — характерный, глубоко продуманный прием общения с читателем.

---

[1] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1977. Т. 20. С. 173.

[2] *Короленко В.Г.* Собр. соч. Т. 3. С. 487–488.

[3] *Плеханов Г.В.* Избр. филос. произв.: В 5 т. М., 1958. Т. 5. С. 78.

«Расследуя» заинтересовавшие его факты действительности, Успенский как бы избавляет читателя от обобщений и заключений по поводу прочитанного — они даются самим автором в виде строго обдуманных формул, достигающих замечательной глубины, зрелости, силы. «Растеряевщина», «шиворотная пропаганда», «разорение», «прижимка», «власть земли», «власть капитала», «живые цифры», «господин Купон» — эти изобретенные художником слова-понятия не случайно стали емкими и образными обозначениями характернейших черт современной писателю русской жизни. Точный, меткий, образный, истинно народный язык прозы Успенского передавал его кровную заинтересованность в судьбе своего народа. Мастерское «художественное схватывание характерных черт и типов» отмечал у него И.С. Тургенев[1].

Ведущим в творчестве Успенского был жанр очерка, наиболее соответствующий тем задачам, которые ставил перед собой писатель. Художественное исследование фактов жизни в их многоразличных проявлениях побуждало к объединению очерков, и очерковые циклы — излюбленная форма его произведений. В этом отношении он близок к М.Е. Салтыкову-Щедрину, А.И. Левитову, Н.И. Наумову, С. Каронину-Петропавловскому и другим художникам — исследователям народной жизни.

Очерковость повествования и сознательное присутствие автора в тексте делало прозу Успенского публицистичной. «С кем мы имеем дело: с публицистом или беллетристом?»[2] — спрашивал один из критиков. «И с тем и с другим», — признавали все и в этом сочетании художественности и публицистичности справедливо видели своеобразие таланта Успенского[3]. Н.С. Лесков называл его сочинения «беллетристическими очерками»[4].

Творческой манере Успенского свойствен юмор, хотя речь зачастую идет об истинно драматических ситуациях. В «Нравах Растеряевой улицы» грубая откровенность Прошки вызывает смех, но от сознания, что, по словам его собеседника, «этот Прошка — значительная язва будет в скором времени», становится мрачно и жутко. С улыбкой следим мы за наивными протестами Михаила Иваныча в «Разоренье», но за ними открывается полная безысходность и непоправимая жизненная драма. Шутливые интонации возникают в очерке «Живые цифры», однако обыгрываемая на разные лады

---

[1] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968. Письма. Т. 13. Кн. 1. С. 38.

[2] *Утин Е.И.* Из литературы и жизни. Журнальные статьи, этюды, заметки. СПб., 1896. Т. 1. С. 124.

[3] *Михайловский Н.К.* Литературная критика. М., 1989. С. 293–294.

[4] Глеб Успенский в русской критике. М.; Л., 1961. С. 439.

смешная нелепость статистических подсчетов оборачивается человеческой бедой. По верному замечанию Н.К. Михайловского, чуткого критика и биографа Успенского, на дне каждого рассказа или очерка писателя «лежит глубокая драма»[1] Читателей в его творчестве и по сию пору привлекают гуманность, способность сострадать, вера в лучшие нравственные качества человека. Революционерка В.Н. Фигнер, в которой Успенский ценил «великое сердце» и которая послужила одним из прототипов в очерке «Выпрямила», отмечала в писателе редкую способность чувствовать чужую боль. Когда в зале суда осужденной объявили приговор о пожизненном заключении в крепости, ей передали записку Успенского, в которой он писал, что завидует ей[2].

Личность Глеба Ивановича вполне выразилась в его сочинениях. Перед нами человек поразительно чуткий, впечатлительный, глубоко искренний, наблюдательный, вдумчивый, любящий. Таким запомнился он современникам, отмечавшим в нем «врожденную доброжелательность ко всякому ближнему», деликатность, «душу открытую, всепрощающую», любовь к детям (их у него было пятеро), доброту, шутливость, удивительную талантливость. Свойственные Успенскому «безразличие к внешним условиям собственной жизни», доброта, излишняя доверчивость порою заставляли считать его «человеком не от мира сего». Он не терпел фальши, всякого рода «кривулек» (его слово),ему приносила страдание людская пошлость и, как написал он однажды, отвращала «интеллигенция, толкущаяся из-за съестных припасов». Его не переставая мучила русская неурядица, нескладица общей жизни. Особенно тяжело давалась писателю постоянная изнуряющая борьба с цензурой, всегда придирчивой к его сочинениям. В обстановке всеобщей реакции 1880-х годов он все чаще жаловался на «холод в душе». «Изживать русский теперешний век, — так он выразился в одном из приватных писем, — бесцветно, неинтересно, безвкусно и вообще скучно и неумно» (IX, 356). В 1892 г. его нервная система, время от времени сдававшая, не выдержала, писатель попал в психиатрическую больницу. Он прожил еще десять лет, но уже вне безраздельно любимой им литературы.

В письме по поводу избрания его в Общество любителей российской словесности Успенский с удовлетворением отметил, что к книге тянутся «массы нового грядущего читателя» (IX, 138). Г.И. Успенский действительно занял в ряду его чтений одно из постоянных и почетных мест.

---

[1] *Михайловский Н.К.* Указ. соч. С. 314.

[2] Глеб Успенский в жизни... С. 551.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Составьте перечень (в хронологическом порядке) очерковых циклов Г.И. Успенского и дайте краткую характеристику каждому из них.

2. С какими произведениями Г.И. Успенского связаны обобщающие слова-понятия «растеряевщина», «шиворотная пропаганда», «разорение», «прижимка», «власть земли», «власть капитала», «живые цифры», «господин Купон»? Раскройте их содержание.

3. По книге «Глеб Успенский в жизни...» (М.; Л., 1935) составьте письменно характеристику личности писателя.

4. Подготовьте научный доклад по одной из следующих тем:

«Традиции "физиологического очерка" 1840-х годов в произведениях Г.И. Успенского»;

«Единство художественного и публицистического в прозе Г.И. Успенского»;

«Проблема психологизма в прозе Г.И. Успенского»;

«Образ автора-повествователя в произведениях Г.И. Успенского»;

«Братья Н.В. и Г.И. Успенские: сопоставление творческой манеры»;

«Г.И. Успенский и М.Е. Салтыков-Щедрин (или И.С. Тургенев): история личных и творческих связей».

Источники и пособия

Успенский Г.И. Соч.: В 8 т. СПб., 1883–1886; *Успенский Г.И.* Соч.: В 3 т. / Вступ. ст. Н.К. Михайловского. СПб., 1889–1991; *Успенский Г.И.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1940–1954; *Успенский Г.И.* Собр. соч.: В 9 т. / Вступ. ст. В.П. Друзина и Н.И. Соколова. М., 1955–1957; *Буш В.В.* Литературная деятельность Г.И. Успенского. Л., 1927; *Чешихин-Ветринский В.* Г.И. Успенский. М., 1934; Глеб Успенский в жизни (по воспоминаниям, переписке и документам). М; Л., 1935; *Плеханов Г.В.* Гл. И. Успенский // Плеханов Г.В. Избр. филос. произв.: В 5 т. М., 1958; Г.И. Успенский в русской критике / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Н.И. Соколова. М.; Л., 1961; *Лисин Л.Ф.* Г.И. Успенский (Творческий путь). Иркутск, 1961; *Смирнов В.Б.* Г. Успенский и Салтыков-Щедрин. Саратов, 1964; *Соколов Н.И.* Г.И. Успенский. Жизнь и творчество. Л., 1968; *Пруцков Н.И.* Глеб Успенский. Л., 1971; *Барабохин Д.А.* Глеб Успенский и русская журналистика. (1862–1892). Л., 1983; *Дыханова Б.С.* Г.И. Успенский // История русской литературы XIX в. / Под ред. Н.Н. Скатова. М., 1987. С. 354–374.

ЛИТЕРАТУРА 1880—1890-х ГОДОВ

Социальные условия. Историко-культурная обстановка. В политической и социальной жизни России 80-е годы четко обозначились событиями, наложившими печать на все последующие годы уходящего XIX в., — прогремевший в Зимнем дворце 5 февраля 1880 г. взрыв, устроенный революционерами-террористами с целью уничтожения царской семьи, и убийство ими 1 марта 1881 г. императора Александра II на Екатерининском канале. Ответные репрессивные меры правительства Александра III надолго задержали ход общественного развития. Новый император, получая угрозы террористов, пошел на некоторые уступки, самой значительной из которых стало согласие на освобождение Н.Г. Чернышевского из Сибири (1883). Однако ждали более ощутимых действий, связываемых в общественном сознании с конституцией. На этот шаг Александр III не решился. Намеченные еще при Александре II министром внутренних дел, «бархатным диктатором» М.Т. Лорис-Меликовым либеральные преобразования, которые могли бы привести к принятию конституции, были остановлены. Новый (с 1882 г.) министр внутренних дел Д.А. Толстой, обер-прокурор Святейшего Синода К.П. Победоносцев, директор департамента полиции В.К. Плеве, министр народного просвещения И.Д. Делянов сделались главными проводниками политики репрессий в печати и учебных заведениях, подавления всяких проявлений общественной самодеятельности.

Напряженность внутреннего положения в стране усугублялась экономическим спадом, во многом вызванным мировым сельскохозяйственным кризисом (1880—1895), который для аграрной России обернулся резким снижением экспорта хлеба, что задерживало развитие и без того отсталого сельского хозяйства. Как следствие в ряде губерний разразился голод. В организации помощи голодающим участвовали Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, В.Г. Короленко. Последствия голодных лет сказывались вплоть до конца столетия.

Обострение внутренних социальных проблем не могли снять некоторые успехи в капитализации промышленности, повлекшие развитие сети железных дорог, строительство новых фабрик и заводов, появление иностранных концессий. Всероссийская торгово-промышленная выставка в Нижнем Новгороде в 1896 г. демон-

стрировала лишь привлекательные стороны экономики, которая в целом с трудом преодолевала глубокий кризис.

Общественное движение претерпевает значительные изменения. Революционный пафос народничества пошел на убыль. Террористические подпольные организации еще продолжали существовать, но теперь уже гораздо меньшая часть молодежи сохраняла надежды на успех карающих акций. Одна из последних — попытка покушения 1 марта 1887 г. на Александра III членами террористической фракции партии «Народная воля», завершившаяся арестами и казнью пятерых его участников, в числе которых был А. И. Ульянов, брат В.И. Ленина. Широкого распространения идеи терроризма уже не имели, да и общественное мнение складывалось не в их пользу: кровь, убийства, террор повсеместно осуждались. Народники в большинстве своем переходили на легальные формы деятельности, смыкаясь с общероссийским либеральным движением.

Кризис народнической идеологии, по-прежнему отвергавшей очевидное — капиталистический путь развития России, побуждал к поискам теорий, которые те же представления о социализации России могли бы совместить с результатами ее объективного экономического состояния. Внимание революционно настроенной интеллигенции все больше привлекала теория, разработанная К. Марксом и получившая на Западе широкое распространение. Самым талантливым и последовательным пропагандистом марксизма в России стал Г.В. Плеханов, основавший в 1883 г. в Женеве социал-демократическую группу «Освобождение труда». В ожесточенной полемике с народниками русские марксисты связывали будущее России с ее капитализацией, с рабочим движением и пролетарской революцией. С возникновением в 1895 г. в Петербурге «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», организованного В.И. Лениным, марксизм становится главной теоретической опорой в развитии революционного движения, к которому постепенно полностью перешла историческая инициатива.

Значительным явлением в духовной жизни русского общества последних двух десятилетий XIX в. стало «толстовство», объединившее значительную часть творческой интеллигенции. В религиозно-философских сочинениях Л.Н. Толстого, обозначивших переживаемый писателем идейно-нравственный кризис («Исповедь», «В чем моя вера?», «Так что же нам делать?», «О жизни», «Царство Божие внутри вас»), проповедовалось обновленное христианство, основанное не на насилии, а на идее самоусовершенствования человека и общества. Разногласия великого писателя с официальной государственной религиозной политикой привели к запрещению праздновать его семидесятилетие (1898), а вскоре и к постановле-

нию Святейшего Синода об отлучении его от церкви (1901). Эти позорные для России акции способствовали росту популярности писателя, его произведений и его идей.

Начало царствования Николая II, вступившего на престол 20 октября 1894 г., сопровождалось падением авторитета власти, по-прежнему не находившей опоры в общественном мнении. В своей державной речи император твердо заявил о намерении неукоснительно «охранять начала самодержавия». Обращение к царю группы литераторов (Д. В. Григорович, Н.Г. Гарин-Михайловский, Д.Н. Мамин-Сибиряк, К.М. Станюкович, С.А. Венгеров, А.М. Скабичевский, С.Н. Кривенко) с просьбой пресечь цензурный произвол осталось без ответа. Гибель более тысячи человек во время давки в Москве на Ходынском поле в день коронации Николая II (1896) мрачной тенью легла на новое царствование, принявшее тяжкое наследство и пытавшееся в начале нового столетия вывести Россию в ряд ведущих государств Европы.

Духовный потенциал нации, своей высотой и богатством удивлявший европейцев, с отчетливостью обозначился в московские Пушкинские дни начала июня 1880 г. Открытие памятника великому поэту и речи писателей стали праздником русской литературы, сблизившим всех в едином благородном порыве и превратившимся в символ национального духовного взлета художественного сознания в конце века.

На литературно-музыкальном и драматическом вечере, данном от Общества любителей российской словесности в зале Благородного собрания 6 июня, выступили А.Ф. Писемский, А.Н. Островский, Д.В. Григорович, А.А. Потехин. Монолог Пимена прочел Ф.М. Достоевский, стихотворения «Опять на родине» и «Туча» — И.С. Тургенев. На следующий день состоялось первое публичное заседание Общества любителей российской словесности, на котором делегат Франции Луи Леже произнес слово о Пушкине и на котором были оглашены присланные на имя И.С. Тургенева письма из Парижа В. Гюго, немецкого романиста Б. Ауэрбаха и английского поэта А. Теннисона. Главным событием дня стала речь о Пушкине И.С. Тургенева, подчеркнувшего, что «самая сущность, все свойства его поэзии совпадают со свойствами, сущностью нашего народа», что «Пушкин был центральный художник, человек, близко стоящий к самому средоточию русской жизни». Тургенев глубоко раскрыл эти характеристики поэта, назвав их в качестве высокого и желательного критерия в оценках деятельности современных литераторов. Имея в виду переживаемое смутное время, он сказал: «В эпохи народной жизни, носящие название переходных, дело мыслящего человека, истинного гражданина своей родины —

идти вперед, несмотря на трудность и часто грязь пути, но идти, не теряя ни на миг из виду тех основных идеалов, на которых построен весь быт общества»[1].

Той же заботой о сохранении высокой миссии русского литератора были пронизаны и слова Ф.М. Достоевского в его знаменитой речи на втором заседании общества 8 июня. Как бы вторя Тургеневу и соглашаясь с Гоголем, для которого «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа», Достоевский прибавлял: «и пророческое. Да, в появлении его заключается для всех нас, русских, нечто бесспорно пророческое». И если Тургенев не решился назвать Пушкина национальным поэтом в смысле всемирном, как мы называем Гомера, Шекспира, Гёте, то Достоевский указал на всеобъемлемость русского духа и характера Пушкина, его всеотзывчивость, дар приобщаться к духу всех народов, всепонимание его гения. Достоевский говорил о русской национальной идее как естественной общечеловечности; стать русским и значит стать всечеловеком, и на этой основе, по призыву писателя, должны сблизиться славянофилы и западники, правительство и общество и все противостоящие друг другу общественные течения[2].

Выступивший на празднестве И.С.Аксаков с удовлетворением и пафосом поддержал мысль Достоевского. Он также говорил о Пушкине как народном поэте и всемирном художнике, который зовет к «плодотворному служению истине на поприще правды народной, — чтобы сподобиться наконец русской "интеллигенции" стать действительно высшим выражением русского народного духа и его всемирно-исторического призвания в человечестве!»[3]

Современники с энтузиазмом восприняли выступления писателей. Особенно подчеркивалось отсутствие враждебности, «напротив, — свидетельствовал Н.Н. Страхов, — были примеры дружелюбных отношений, завязавшихся между враждовавшими»[4]. Воцарившееся согласие, конечно, было мимолетным. И призыв Достоевского к единению оказывался лишь намерением, как бы отражая и подчеркивая в действительности существующую рознь, раздробленность общественных групп, характерные для переломных, кризисных эпох.

Тем не менее всеобщее увлекающее и радостное впечатление от Пушкинского празднества передавало заложенное в творческой лич-

---

[1] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. Т.12. М., 1986. С. 344, 345, 348.

[2] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 146—148.

[3] *Аксаков К.С., Аксаков И.С.* Литературная критика. М., 1981. С. 280.

[4] *Страхов Н.Н.* Литературная критика. М., 1984. С. 169.

ности стремление к духовному единству. Рассуждения Достоевского о русской национальной идее и Аксакова о призвании интеллигенции быть выразителем русского народного духа нашли развитие в последующие два десятилетия в творчестве деятелей отечественной культуры. В этом убеждает простое перечисление некоторых из наиболее значительных явлений художественной жизни России: «Запорожцы» И.Е. Репина (1880), опера Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка» (1882), выставка военных картин В.В. Верещагина (1883), опера «Мазепа» П.И. Чайковского, знаменитое живописное полотно «Боярыня Морозова» В.И. Сурикова (1888), картина Н.Н. Ге «Что есть истина?» (1890), бессмертная Шестая симфония П.И. Чайковского (1893).

В этом обильном по художественным результатам духовном движении литература играла заглавную роль, определяя основные векторы развития национальной культуры.

Издательское дело, журналистика. Характерной чертой литературы 80—90-х годов было возрастание ее общественной роли, мощное воздействие на развитие общественного самосознания.

Значение литературы в жизни общества отразилось прежде всего в неизменно увеличивавшихся тиражах изданий сочинений писателей, что влекло за собой стремительное расширение границ читательской аудитории.

Успешно продолжалась издательская деятельность *Козьмы Терентьевича Солдатенкова* (1818—1901). В 1885—1889 гг. по рекомендации А.Н. Веселовского он издавал выполненный Н.Г. Чернышевским под псевдонимом Андреев перевод с немецкого многотомной «Всеобщей истории» Г. Вебера, обеспечив запретного писателя постоянной и хорошо оплачиваемой работой. В 1894 г. по просьбе Л.Н. Толстого им были опубликованы «Крестьянские рассказы» С.Т. Семенова (1868—1922), безвестного народного писателя. Именно у Солдатенкова желали издавать свои собрания сочинений Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков-Щедрин, Г.И. Успенский.

К 90-м годам относится начало издательской деятельности братьев *Михаила Васильевича* (1871—1943) и *Сергея Васильевича* (1873—1909) *Сабашниковых*. В основном они сосредоточились на выпуске книг по естествознанию; из литературных изданий следует отметить «Семь статей» В.Г. Белинского (1898), сборник «О Пушкине» (1899), куда вошли статьи В.Е. Якушкина, внука декабриста. Пользовались спросом выпущенные ими сочинения историков Н.С. Тихонравова и С.В. Ешевского (1900), педагогические труды Н.В. Сперанского «Очерки по истории народной школы в Западной Европе» (1896), «Очерки по истории средней школы в Германии» (1898).

Особый размах к концу века продемонстрировала издательская фирма *Флорентия Федоровича Павленкова* (1839—1900). В историю литературы он вошел как «мятежный издатель». Его биография, «полная захватывающего интереса» (В.Г. Короленко), началась с вятской административной ссылки, последовавшей после запрета сочинений Д.И. Писарева, которые Павленков начал публиковать с 1866 г. В Вятке он выпустил «Наглядную азбуку для обучения и самообучения грамоте» (1873), подготовил «Вестник Вятского земства» из материалов, изобличавших местные власти в злоупотреблениях. Московская цензура запретила сборник, но часть документов все же была включена в книгу «Вятские незабудки» (1877). По возвращении в Петербург Павленков добился отмены запрещения на издание сочинений Д.И. Писарева и приступил к выполнению давно выношенной идеи издавать научно-популярную литературно-биографическую библиотеку. Так появилась знаменитая павленковская серия «Жизнь замечательных людей». В рамках серии с 1889 г. издана 191 книга на темы всемирной и русской истории, науки, культуры, литературы. В 1899 г. им был подготовлен «Энциклопедический словарь», неоднократно переиздававшийся. «До появления этого словаря, — свидетельствовал известный писатель и библиограф Н.А. Рубакин, — не было на русском языке никакого ему равного и ценного: он явился как бы маленькой народной энциклопедией, общий дух которой уже никак не вязался с тогдашним настроением царского правительства и социально-экономическим строем»[1]. Пять изданий (396 книг) выдержали серии «Иллюстрированные библиотеки» (пушкинская, лермонтовская, сказочная, биографическая), были изданы собрания сочинений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, В.Г. Белинского, Ф.М Решетникова, Г.И. Успенского, Н.В. Шелгунова. Павленков сделал серьезную книгу доступной массовому читателю. Издатель-просветитель, он значительно облегчил распространение знаний в народе. Все средства своего громадного издательского предприятия Павленков завещал на устройство двух тысяч бесплатных народных библиотек.

Демократизации издательской работы в России содействовал другой издатель-новатор — *Иван Дмитриевич Сытин* (1851—1934). Свое дело он начал в 1876 г. с печатания лубочных картинок и лубочных народных книжек. Во время русско-турецкой войны издавал карты военных действий. В 1883 г. им была организована фирма «Т-во Сытин и К°», выпускавшая учебную литературу и детские книги, а с 1895 г. — «Библиотеку самообразования», «Сонники»,

---

[1] *Рубакин Н.А.* Из истории борьбы за права книги. Ф.Ф. Павленков //Книга. Исследования и материалы. М., 1964. Сб. 9. С. 234.

«гадательные» книжки, различные виды календарей (впервые в России — отрывной календарь, «Общеполезный календарь», «Народный сельскохозяйственный календарь», «Царь-колокол», «Старообрядческий календарь»).

В 1884—1885 гг. Сытин оказал содействие издательству «Посредник» Л.Н. Толстого и В.Г. Черткова, печатавшему дешевые книги для народа. В 1891 г. он приобрел популярный ежемесячник «Вокруг света», который успешно продолжал в течение ряда лет. В 90-е годы осуществил выпуск серии народных книжек под названием «Правда». Издано 64 названия серии, многие — с иллюстрациями И.Е. Репина. В серию вошли маленькие сборники басен И.А Крылова, И.И. Хемницера, произведения В.А. Жуковского, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, И.С. Никитина, Т.Г. Шевченко, Ф.И. Тютчева, В.Г. Короленко, П.Д. Боборыкина. Понимание своей деятельности Сытин изложил в следующих словах: «Никакой отдельной литературы для народа создать нельзя, да и не нужно; первоклассные писатели всех наций для народа доступны и понятны; как и все читатели, народ не терпит скуки и презирает "сюсюкание", т.е. подделку под народный язык и народный разум»[1].

Основным проводником книги в российской глубинке стали народные читальни и библиотеки. В 80-х годах они чаще всего создавались при земских школах, а в 90-х оформлялись как самостоятельные образования. В течение 90-х годов их число возросло с 38 до 3000. Их быстрый рост побудил правительство объявить в 1890 г. особые «Правила о бесплатных народных читальнях и порядке надзора за ними», которые просуществовали до 1905 г. По-прежнему наибольшей популярностью, особенно в крестьянской среде, пользовались дешевые лубочные издания, в основном осуществляемые А.И. Манухиным и А.В. Морозовым, сотрудничавшими с «лубочными» литераторами В. Суворовым, В. Шмитановским, Н. Пазухиным и М. Евстигнеевым. Однако к концу XIX в. просматривается тенденция сближения читательских запросов крестьян с уровнем образованной публики. Заслуга Сытина в этом процессе неоспорима. В городские и сельские низы хлынула дешевая книга, сделавшая доступной читательской массе сочинения русских писателей и переводные произведения лучших европейских авторов. В книге видели не только основу для самообразования, но и для формирования мировоззрения.

Заметную роль в пропаганде новейшей отечественной литературы сыграло книгоиздательство «Знание», учрежденное в 1899 г. и

---

[1] *Сытин И.Д.* Жизнь для книги. М., 1960. С. 55.

на первых порах выпускавшее сборники из произведений участников «телешовских» сред — московского литературного кружка «Среда», собиравшегося у писателя Н.Д. Телешова (А.И. Куприн, Л.Н. Андреев, И.А. Бунин, С.А. Найденов).

Обязанности служить мировоззренческим потребностям читателей выполняла и отечественная периодическая литература, влиявшая, таким образом, на формирование общественного мнения. Попытка лорис-меликовского «примирения с обществом» имела положительное последствие — резко возросло число периодических изданий. Сравнительно с 70-ми годами в 1881 г. было разрешено 41 новое провинциальное издание, а к 1882 г. в России насчитывалось 559 газет и журналов, из них 347 — провинциальных.

Издания в провинции — это в основном газеты. К началу XX в. периодическая печать насчитывала уже 856 наименований при тираже 2,7 млн экземпляров. Газетное дело становилось доходным коммерческим предприятием. Тенденция возрастания роли газеты и вытеснения журнала была чутко уловлена М.Е. Салтыковым-Щедриным еще в конце 70-х годов. «Физиономия нашей литературы за последние пятнадцать лет значительно изменилась, — писал редактор "Отечественных записок". — ...Значение больших ежемесячных журналов упало, а вместо них в роли руководителей общественного мнения выступали ежедневные газеты»[1]. «Губернские ведомости» почти в каждом российском городе, «Петербургский листок» (с 1864 г.), «Петербургская газета» (с 1867 г.), «Современные известия» (с 1867 г.), «Московский листок» (с 1881), «Новости дня» (с 1883), «Свет» (с 1882), «Русское слово» (с 1895), множество других газет, в начале века «Газета-копейка» — вся эта ежедневная печатная продукция, мгновенно откликающаяся на запросы читателей, имела своего потребителя, вполне удовлетворяя уровень его образования и культуры. Газету находили в книжных лавках, народных читальнях и библиотеках, в трактирах. В ней каждый получал свое чтиво, будь то хроника государственной и общественной жизни, бытовые или исторические романы из номера в номер, детективы, литературные и бытовые фельетоны, уголовная хроника, колонка происшествий и слухов, стихи, краеведческие публикации, разного рода объявления. С 80-х годов газета проникает в самую глухую деревню, вовлекая каждого в поток разнообразной информации. Она становится не только авторитетным источником тех или иных сведений, но одновременно и представителем властных структур, и выразителем общественных настроений.

---

[1] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр.соч.: В 20 т. М., 1965—1977. Т. 13. С. 628.

Усиление роли газеты еще не означало полного вытеснения с литературной арены толстого журнала. Журналы продолжали регулярно выходить, ежегодно в меру своей популярности наращивая число подписчиков. Сосредоточенная в них литературная жизнь объективно отражала основные стороны общественного сознания, формируя художественные вкусы и участвуя в создании определенного культурного пространства.

Правительственные репрессии начала 80-х годов коснулись прежде всего журналов: в 1884 г. были запрещены «Отечественные записки», многие журналы получили строгие предупреждения, за пределы столицы были высланы редакторы «Дела» Н.В Шелгунов и К.М. Станюкович, и в 1888 г. издание перестало существовать. «Это был, — писал Н.К. Михайловский об "Отечественных записках", — почти единственный орган русской печати, в котором сквозь дым и копоть цензуры светилась искра понимания задач русской жизни во всем объеме. За то он должен был погибнуть — и погиб»[1].

После закрытия «Отечественных записок» сотрудники этого издания печатались в журналах «Русское богатство», «Русская мысль», «Северный вестник» и газете «Русские ведомости».

Журнал *«Русское богатство»* издавался (1876—1918) в Петербурге и с 1880 г. управлялся артелью писателей-народников, где ведущую роль играли критики А.М. Скабичевский, С.Н. Кривенко и беллетристы Н.Н. Златовратский, П.В. Засодимский, Г.И. Успенский, Н.Ф. Бажин, Н.И. Наумов. В 1882—1891 гг. его редактором-издателем становится критик Л.Е. Оболенский, который стал отдавать предпочтение философско-публицистическим статьям, а не беллетристике. В 1892 г. журнал перешел во владение П.В. Быкова и С.П. Попова, редакцию возглавляли Н.К. Михайловский и С.Н. Кривенко, с 1897 г. соредактором Михайловского сделался В.Г Короленко. Здесь снова стали сотрудничать Г.И. Успенский и все писатели из «Отечественных записок», а также Д.Н. Мамин-Сибиряк, Н.Г. Гарин-Михайловский, К.М. Станюкович, А.И. Куприн, И.А. Бунин. В «Русском богатстве» состоялась первая публикация рассказа М. Горького «Челкаш» (1895). В 90-х годах журнал, последовательно выдерживая народническую программу Михайловского, вел полемику в двух основных направлениях: в идеологическом (с одной стороны, с официозным «Русским вестником», с другой— с марксистами) и в литературно-эстетическом (с декадентами).

Петербургский журнал *«Северный вестник»* (1885—1899) редактировался А.М. Евреиновой, известной в литературных кругах своими либеральными взглядами. Литературную политику издания (до 1888 г.)

---

[1] *Михайловский Н.К.* Полн.собр.соч.: В 10 т. СПб., 1906—1914. Т. 10. С. 46.

осуществляли Н.К. Михайловский, С.Н. Южаков, А.Н. Плещеев, вслед за которыми в журнал пришли В.Г. Короленко, Н.Е. Каронин-Петропавловский, Д.Н. Мамин-Сибиряк, В.М. Гаршин, С.Я. Надсон. Читателям «Северного вестника» адресовал свой очерковый цикл о «власти капитала» «Живые цифры» Г.И. Успенский. Сотрудничал в журнале и А.П. Чехов. С уходом Михайловского издание от народнической ориентации постепенно переходит к более широким идеологическим сферам, публикуя произведения П.Д. Боборыкина, Д.С. Мережковского, А.Н. Веселовского, Н.М. Минского, К.Д. Бальмонта, Ф.К. Сологуба, З.Н. Гиппиус. Идейное направление «Северного вестника» теперь определялось деятельностью А. Л. Волынского, который, отстаивая эстетические принципы искусства для искусства, одухотворенные религиозными идеалами, повел борьбу с представителями «утилитарного реализма» в литературе и критике. Осуждая критику 40—60-х годов за ее публицистичность и тенденциозность, Волынский, увлеченный полемикой, сам нередко впадал в тенденциозность и категоричность, теряя объективность в оценках сочинений Белинского, Чернышевского, Добролюбова.

Московский журнал *«Русская мысль»* (1880—1918) был основан В.М. Лавровым и до 1885 г. редактировался С.А. Юрьевым, исповедовавшим славянофильские воззрения. С 1885 г. руководство журналом переходит к профессору В.А. Гольцеву, взгляды которого вполне отражались в его литературном псевдониме Русский Конституционалист. В то же время в борьбе за ограничение власти монарха он считал возможным опираться не только на либералов, но и на революционеров. В «Русской мысли» 80-х годов печатались Г.В. Плеханов, революционеры-эмигранты. Но в следующем десятилетии по мере усиления идей русских марксистов редакция журнала все чаще стала выступать с критикой учения Маркса о классовой борьбе, печатая статьи, в которых доказывалась возможность наступления социализма в России исключительно мирным путем, без политических потрясений; в 1893 г. редакция отклонила работу В.И. Ленина «Новое хозяйственное движение в крестьянской жизни».

Особое внимание редактор журнала уделял научным публикациям, привлекая к сотрудничеству М.И. Семевского, В.О. Ключевского, Н.И. Костомарова, Н.И. Иванюкова, О.Ф. Миллера, К.А. Тимирязева, А.Г. Столетова, Н.П. Колюпанова. Во второй половине 80-х годов здесь печатался вернувшийся в Астрахань из сибирской ссылки Н.Г. Чернышевский (под псевдонимами Андреев и Старый Трансформист). В его работах были подвергнуты критике попытки перенести дарвиновскую теорию благотворности борьбы за жизнь из области естествознания в социологию.

Другую важнейшую задачу редактор «Русской мысли» видел в укреплении отдела художественной литературы. Сюда были приглашены бывшие сотрудники «Отечественных записок» Н.К. Михайловский, Н.Н. Златовратский, Г.И. Успенский, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.И. Эртель, А.Н. Плещеев, В.М. Гаршин. В конце 90-х годов беллетристический отдел журнала редактировал А.П. Чехов. С 1884 г. здесь начинает сотрудничать Н.В. Шелгунов. В его публицистических «Очерках русской жизни» большое место занимала критика народнической теории «малых дел» и толстовства.

Московская газета *«Русские ведомости»* (1863—1918) с 1883 г. редактировалась В.М. Соболевским, пытавшимся в годы политической реакции сохранить свободолюбивый характер издания. После закрытия «Отечественных записок» он предложил М.Е. Салтыкову-Щедрину постоянное сотрудничество, и тот, принимая приглашение, писал 31 августа 1884 г. Н.А. Белоголовому: «Это единственный порядочный орган и притом со смыслом издающийся. Очень умеренный, но честный». В газете печатались Г.И. Успенский, Н.К. Михайловский, В.Г. Короленко, Л.Н. Толстой. В 1885 г. Соболевский поместил в газете статью Чернышевского «Характер человеческого знания» под псевдонимом Андреев. В пору, когда московский генерал-губернатор запретил периодическим изданиям печатно отмечать 25-летие отмены крепостного права, «Русские ведомости» прибегли к единственно остававшейся форме протеста: 19 февраля 1886 г. газета не вышла. Так вынужденным молчанием она почтила память деятелей великой реформы. Начальник Главного управления по делам печати Е.М. Феоктистов заметил при случае представителю редакции «Русских ведомостей»: «Скверная газета: скверно говорит, скверно и молчит»[1].

Славянофилы имели свой печатный орган — газету *«Русь»* (1880—1886), руководимую И.С. Аксаковым. В полемике с «Отечественными записками» и «Делом» она отстаивала идеи сохранения и развития православия и патриархально-общинных основ, предлагая созыв Земского собора, который обеспечил бы существующей власти опору в народе. В литературе И.С. Аксаков видел проявление народного духа. Характерно, что в статье по поводу смерти И.С. Тургенева (1883) он поминал писателя «не как мыслителя и гражданина, а как великого русского художника, одного из двигателей нашего общественного самосознания»[2].

Издательский успех в последние два десятилетия XIX в. пришелся на долю журнала *«Вестник Европы»* (1866—1918) М.М. Ста-

---

[1] «Русские ведомости». 1863—1913: Сб. статей. М., 1913. С. 34.

[2] *Аксаков К.С., Аксаков И.С.* Указ. соч. С. 283.

сюлевича. Придерживаясь либерально-демократической ориентации, журнал стоял за искоренение остатков крепостничества, развитие образования, реализацию крестьянской, судебной, земской, финансовой реформ, уничтожение цензуры, защищал идеи европеизации русской жизни, включения России в европейское экономическое и культурное движение. В правительственных сферах издание слыло едва ли не «красным». Привлечение к авторству лучших научных сил сообщало соответствующим публикациям значение законодателя в отечественной науке. В 90-е годы идеологи «Вестника Европы» вступили в непримиримую полемику с марксистами. Например, в статьях профессора И.И Кареева, особенно в работе «Экономический материализм в истории» (1894, № 7), марксизм критиковался за недостаточное внимание к духовным потребностям личности[1]. На страницах журнала была опубликована значительная часть трудов А.Н. Пыпина по истории русской общественной мысли и литературы. Эти работы составили основу культурно-исторической школы в академическом литературоведении.

«Вестник Европы» старательно подчеркивал свою беспартийность в литературной политике, печатая «Обрыв» И.А. Гончарова, сочинения М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, Д.Н. Мамина-Сибиряка, А.И. Эртеля. Рядом со стихами А.Н. Плещеева, А.К. Толстого, А.А. Фета, Я.П. Полонского, А.Н. Апухтина помещались произведения З.Н. Гиппиус, Н.М. Минского, Вл.С. Соловьева. Именно в «Вестнике Европы» читатели получили замечательные литературные мемуары И.И. Панаева, П.В. Анненкова, Ф.И. Буслаева, И.А. Гончарова, С.В. Ковалевской. В течение ряда лет в журнале публиковался искусствовед и музыкальный критик В.В.Стасов, поборник развития реализма в отечественном искусстве, — статьи о М.П. Мусоргском, художниках А.И. Иванове, И.Н. Крамском и др.

Активные попытки наладить собственное издательское дело предпринимали русские марксисты. В течение пяти месяцев под их контролем выходила газета *«Самарский вестник»* (1896—1897). Легальные марксисты некоторое время (с весны 1897 г.) владели журналом *«Новое слово»* (П.Б. Струве, М.И. Туган-Барановский и др.). Здесь свои работы печатали Г.В. Плеханов и В.И. Ленин. В собственности легальных марксистов находился также журнал *«Жизнь»*, редактируемый В.А. Поссе. В нем сотрудничали В.И. Ленин, М. Горький, Н.Г. Гарин-Михайловский, А.С. Серафимович, С.Г. Скиталец, И.А. Бунин, Е.Н. Чириков. С заметной симпатией к марксистам относился журнал М.М.Филиппова *«Научное обозрение»*, начавший

[1] Ответ И.И. Кареву см.: *Плеханов Г.В.* Избр. филос. произв.: В 5 т. М., 1956—1958. Т. 2. С. 268—271.

выходить в 1894 г. Как и в 70-е годы, оплотом официоза в журналистике в рассматриваемый период были субсидируемые правительством газета *«Московские ведомости»* и журнал *«Русский вестник»*, редактируемые М.Н. Катковым. «Русский вестник» до смерти Каткова в 1887 г. пользовался репутацией солидного издания, был авторитетен в консервативных кругах общества: в нем в свое время публиковались многие замечательные произведения русской литературы. Однако по мере того как журнал все откровеннее проводил идеи реакции, «твердой власти», с его страниц исчезали сколько-нибудь значимые литературные имена.

Большой след в русской журналистике и книгоиздательском деле оставил А.С. Суворин (1834—1913). Начинавший в 60-е годы как публицист либерально-демократического направления, вступавший в полемику с Катковым, наибольшую славу Суворин приобрел как редактор-издатель (с 1876 г.) газеты *«Новое время»*, которая очень быстро стала самой влиятельной и самой профессиональной газетой в России. Человек острого ума, интересный собеседник, Суворин умел находить и привлекать начинавших авторов, многие из которых (достаточно назвать А.П. Чехова, В.В. Розанова) своими публикациями упрочивали популярность его газеты. Вместе с тем «Новое время», ориентировавшееся и на массовый успех, и на расположение высших властей, отличалось циничной всеядностью («Чего изволите?» — его кличка в сатире Салтыкова-Щедрина), в ряде случаев занимало реакционную, крайне националистическую позицию (хотя личные взгляды Суворина, как показывает его «Дневник», нередко были далеки от направления его издания). После позорного поведения «Нового времени» в деле Дрейфуса с Сувориным прекратил отношения Чехов; после публикации газеты в поддержку разгона студенческой демонстрации (1899) М. Горький обратился с осуждающим «Открытым письмом к А.С. Суворину». Предприимчивый книгоиздатель, организатор книжной торговли во многих городах и особенно на станциях железных дорог, Суворин создал мощное издательство, выпускавшее книжные серии. Особенно популярной была «Дешевая библиотека» — около 300 произведений русской и иностранной классики.

Интересующиеся иностранной литературой становились подписчиками журналов *«Иллюстрированные романы всех народов»* (с 1885), *«Пантеон литературы»* (с 1888), *«Вестник иностранной литературы»* (с 1891). Здесь помещались переводы произведений О. де Бальзака, Т. Гарди, Г. Гейне, А. Доде, Э. Золя, Р. Киплинга, М. Конопницкой, Г. де Мопассана, Э. Ожешко, Б. Пруса, Л. Стерна и др.

Из иллюстрированных еженедельников стойким читательским спросом пользовалось научно-популярное издание *«Всемирная ил-*

люстрация» (1869—1898), *«Живописное обозрение стран света»* (1872—1905), *«Вокруг света»* (1885—1917), *«Природа и люди»* (1889—1917), *«Наука и жизнь»* (1890—1900). Из так называемых «семейных» иллюстрированных изданий первенство продолжала держать *«Нива»* (1869—1918) А. Маркса.

Театральная жизнь находила отражение в журналах *«Театральный мирок»* (с 1884), *«Артист»* (с 1889) Ф.А. Куманина и А.Р. Гиппиус, *«Ежегодник императорских театров»* (с 1892), *«Театр и искусство»* (с 1897). В эти десятилетия выходят многочисленные юмористические издания (см. раздел об «осколочной» сатире).

Обилие книжной и журнальной продукции обусловило возникновение библиографических изданий. Самыми значительными из них были журналы *«Российская библиография»* (1881—1884) и *«Библиограф»* (1885—1914), издаваемые Н.М. Лисовским, пригласившим к сотрудничеству В.И. Межова, С.И. Паномарева, Д.Д. Языкова. Вместе с «Критико-биографическим словарем» С.А. Венгерова публикуемые Лисовским материалы с большой полнотой снабжали специалистов и простых читателей справочными данными о деятельности отечественных писателей. Собранные Лисовским сведения легли в основу его главного труда *«Библиография русской периодической печати»*, доныне не утратившего своей ценности. С 1892 г. «Библиограф» получил наименование журнала историко-литературного и библиографического.

Недолго просуществовали, но оставили след в литературе журналы *«Критическое обозрение»* (1879—1880) В.Ф. Миллера и М.М. Ковалевского, *«Библиографические записки»* (1892) А.Н. Соловьева, *«Книговедение»* (1894—1897) А.Д. Торопова. «Книговедением» с 1894 г. издавались «Программы домашнего чтения», которые способствовали проникновению знаний в самые отдаленные провинциальные уголки России. В 1895 г. в журнале (№ 4—5) была опубликована статья И.К. Голубева «Библиография и описание сибирских периодических изданий».

Возросшая общественная функция литературы проявилась еще с одной, казалось бы, неожиданной стороны, связанной с некрологией. К концу XIX в. из жизни ушли писатели, вошедшие в классику русской литературы. Печальный перечень открыли А.Ф. Писемский и Ф.М. Достоевский (1881), следующими были П.И. Мельников-Печерский и И.С. Тургенев (1883), И.С. Аксаков и А.Н. Островский (1886), С.Я. Надсон и П.В. Анненков (1887), В.М. Гаршин (1888), М.Е. Салтыков-Щедрин и Н.Г. Чернышевский (1889). Девяностые годы унесли жизни И.А. Гончарова (1891), А.А. Фета (1892), А.Н. Майкова (1897), Я.П. Полонского(1898), Д.В. Григоровича(1899), Вл.С. Соловьева(1900). Из этого славного ряда имен

оставался лишь Л.Н. Толстой, которому судьба дала перешагнуть в следующий век.

Похороны писателей сделались специфической литературной приметой эпохи. Они как никогда прежде стали приобретать глубоко общественный характер, превращаясь в массовые уличные шествия, пугающие властные структуры скрытой, а порой и открытой оппозиционностью, признанием за литературой роли идейного руководителя и нравственного воспитателя. «Можно смело сказать, — писал по поводу смерти Ф.М. Достоевского Н.Н. Страхов, — что до того времени никогда еще не бывало на Руси таких похорон»[1]. Вл.С. Соловьев назвал Достоевского «духовным вождем русского народа и пророком Божиим»[2]. Даже в случаях, когда власти предпринимали особые усилия по недопущению демонстраций, как это произошло в Саратове на похоронах Н.Г. Чернышевского, события все равно выходили из-под контроля начальствующих чинов, и имя запрещенного писателя становилось символом свободы, любви к народу, веры в лучшие идеалы человечества[3].

ПРОЗА

«Что теперь в руках читателей?» — задавался вопросом один из ведущих критиков последней трети XIX в. Н.Н. Страхов в статье «Взгляд на текущую литературу» (1883) и свидетельствовал: «сочинения Достоевского», «усердно читается Некрасов», с ними «по успеху можно сопоставить Л.Н. Толстого» и «непрерывно пишущего г. Салтыкова». «Нам кажется, — отмечал критик,— эти четыре имени представляют уже очень серьезное содержание для читателей, и если требуется, чтобы изящная литература питала умы и сердца, то в настоящую минуту она у нас производит довольно обильное питание»[4].

При всей очевидной разнонаправленности творчества указанных критиком писателей они сближены, особенно Достоевский и Толстой, в изображении «нравственного хаоса, жестокого колебания человеческой совести»[5].

Эту неустойчивость личности перед лицом крупных экономических и социальных перемен, определяющих переходность переживаемого времени, остро ощутили писатели народнического направ-

---

1 *Ф.М. Достоевский.* Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 324.

2 *Соловьев Вл.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 223.

3 Н.Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 454—458.

4 *Страхов Н.Н.* Указ. соч. С. 394.

5 Там же. С. 406.

ления, которое заметно — и это составляло характерную черту эпохи 80—90-х годов — теряло былую идейно-художественную цельность. Осознание идейного кризиса в народничестве хорошо передал Н.К. Михайловский, писавший о «надломленности недавних идеалов и верований»[1].

Разочарование в пропагандистской деятельности переживает народник Феофан Верюгин в романе **Павла Владимировича Засодимского** (1843—1912) «По градам и весям» (1885). О бессмысленности жизни отказавшейся от идеалов интеллигенции писатель поведал в повести «Песня спета» (1888) и в очерке «Веретьев» (1889). Разоблачению обывательского существования, в котором иные пытаются найти успокоение, посвящен его рассказ «Перед потухшим камельком»(1891). Засодимский, теряющий опору в народнической идеологии, ищет выход в «толстовстве»; в романе «Грех» (1895) писатель показывает нравственное возрождение старого крестьянина, очистившегося от греха. Засодимский проявил себя и как детский писатель: активно сотрудничал в газете «Педагогический листок», издал сборники для детей «Задушевные рассказы» (1884), «Бывальщины и сказки» (1888), «Свет и тени» (1895).

К литературе о народе, преодолевающей революционные идеи народнической пропаганды, относятся произведения **Ильи Александровича Салова** (1834—1902), знатока российской провинциальной глубинки, автора рассказов и повестей, многие из которых печатались в «Отечественных записках». Основные темы его сочинений связаны с картинами вторжения буржуазных отношений в общинную деревню, повлекшего социальное расслоение крестьянства, — рассказы «Мельница купца Чесалкина» (1877), «Аспид» (1879), «Паук» (1880); коверкающего судьбы сильных людей из народа — «Николай Суетной. История одного крестьянина» (1881), «Ольшанский молодой барин» (1881), «Лес» (1882), «Щуклинский Пирогов» (1883), «Иван Огородников» (1885). Правдивый талант писателя подмечал и карикатурные черты нигилистов 70-х годов, и жертвенное служение народников своему делу (вор и бездельник Психологов и революционерка Мелитина Петровна в повести «Грачевский крокодил», 1879 г., — первый вариант, отклоненный «Отечественными записками» и опубликованный «Русским вестником»; 1884 г. — вторая редакция, напечатанная в составе Собрания сочинений И.А. Салова, содержащая более детальную разработку образа Мелитины Петровны). В отечественную мемуаристику заметно вошли опубликованные в «Русской мысли» воспоминания писателя «Умчавшиеся годы» (1897). Последние его про-

[1] *Михайловский Н.К.* Последние сочинения: В 2 т. СПб., 1905. Т.1. С. 289.

изведения из деревенской жизни — роман «Уютный уголок» (1894), повесть «Практика жизни» (1895), рассказы «Голодовка» (1892), «Синий чулок» (1894), «Филемон и Бавкида» (1897). Демократический характер яркого таланта Салова подчеркнул Д.Н. Мамин-Сибиряк, поставивший писателя в один ряд с Г.И. Успенским и Н.Н. Златовратским[1].

Разорение крестьянских усадеб, бездуховность нового деревенского уклада изобразил в прозаическом цикле «Рассказы о парашкинцах» (1879—1881) и «Рассказы о пустяках» (1881—1883) переживший крах народнических идеалов **Николай Елпидифорович Каронин-Петропавловский** (1853—1892). Одни его персонажи, например Михайло Лунин, воспринимают работу на земле как тяжкую рабскую повинность (повесть «Снизу вверх. История одного рабочего», 1886), другие, подобно интеллигенту Варину, именно в деревенском труде находят нравственное исцеление (повесть «Мой мир», 1888), третьи, как Грубов, убеждаются в тщетности попыток изменить облик деревни внесением в крестьянскую среду просветительских народнических идей (повесть «Борская колония», 1890), но все они испытывают горечь противоречия между реальной жизнью и своими убеждениями.

Даже прошедший школу революционного народничества **Сергей Михайлович Степняк-Кравчинский** (1851—1895), автор очерков о русском революционном движении «Подпольная Россия» (1881), в своем написанном по-английски романе «Карьера нигилиста» (1889), в первом русском переводе получившем название «Андрей Кожухов» (1890), романтическим ореолом окружая жизнь главного героя, заканчивает произведение трагическими страницами: Кожухов погибает при попытке цареубийства. Между тем автору известны и другие финалы, когда ему самому удалось счастливо избежать ареста после совершенного им убийства среди бела дня шефа жандармов Н.В. Мезенцева. Писатель до конца (он погиб в Лондоне под колесами паровоза) оставался верен революционным взглядам, но, трагически окрашивая судьбу героя своей книги, объективно заставлял читателя задуматься о цене жизни. В пору работы над романом Степняк-Кравчинский писал: «Убийство — вещь ужасная. Только в минуту сильнейшего аффекта, доходящего до потери самосознания, человек, не будучи извергом и выродком человечества, может лишить жизни себе подобного»[2]. Думающий так писатель, сам переживший «минуту сильнейшего аффекта», побуждал и

---

[1] См.: *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 634.

[2] *Таратута Е.* С.М. Степняк-Кравчинский — революционер и писатель. М., 1973. С. 354.

читателей романа к глубоким нравственным размышлениям о природе революционного террора.

Пересмотр былых народнических увлечений характерен и для **Николая Федотовича Бажина** (1843—1908). Сотрудник «Русского слова» и «Дела», автор романа «Степан Рулев» (1864), главный герой которого под стать Рахметову из «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, Бажин вскоре начинает скептически относиться к своим прежним идеологическим пристрастиям. В его новом романе «История одного товарищества» (1869) рассказывается, как создавшие ассоциацию единомышленники перессорились и их предприятие лопнуло. Отход от народничества, повлекший пессимистические мотивы в обрисовке «новых людей», заметен в романах «Клад» (1891), «Итоги» (1892), «Ночь» (1893).

В творчестве **Александра Константиновича Шеллера-Михайлова** (1838—1900) изображение «новых людей» также претерпевает изменения. Если в первых романах («Гнилые болота», 1864; «Жизнь Щупова, его родных и знакомых», 1865) повествуется о формировании в неблагоприятных условиях молодых, смелых, решительных, бескомпромиссных характеров, то в последующих произведениях того же жанра («Хлеба и зрелищ», 1875; «Беспечальное житье», 1877; «Голь», 1882; «Непрошенный гость», 1883; «И молотом и золотом», 1884; «Победители», 1889; «Ртищев», 1890; «Загубленная жизнь», 1891) уже появляются герои, которые с известной долей скепсиса воспринимают категоричность заявлений о разрыве со старшим поколением. «Новые люди» ищут не конфронтации, а нормальных, спокойных отношений с «отцами». Воззрения «новых людей» в произведениях писателя все более либерализуются, их политические убеждения лишены радикализма. Позиция Шеллера-Михайлова вполне вписывается в эволюцию народничества к либерализму.

Изображению уходящего в прошлое дворянского мира посвятил свои первые повести — «Волхонская барышня» (1883) и «Две пары» (1887) — **Александр Иванович Эртель** (1855—1908). В сборнике рассказов и очерков «Записки Степняка» (1883), повестях «Пятихины дети» (1884), «Повесть о жадном мужике Ермиле» (1886) писатель повествует о трудных судьбах людей пореформенной деревни, когда торжество мироедов делает крестьянскую работу каторгой, убивая воспетую Г.И. Успенским «поэзию земледельческого труда». Не находя опоры в народнических теориях, Эртель, подобно своему литературному наставнику П.В. Засодимскому, заинтересовался этическим учением Л. Толстого — повесть «Жадный мужик» (1884). Распад дворянской культуры и духовные искания интеллигенции составили содержание романа «Гарденины, их дворня, привержен-

цы и враги» (первоначально печатавшегося в журнале «Русская мысль», 1889). Старшие и младшие некогда большой семьи Гарденинespecially находятся в непримиримых отношениях, время развело их. Стремление к общему делу руководит действиями Элиз Гардениной, Николая Рахманного, который не в революционной народнической пропаганде, увлекшей бывшего крепостного Ефрема, а в будничной земской работе видит смысл жизни. Та же тема разорения дворян, представлявших, по словам автора, «жалкую апофеозу умирающего культурного слоя»[1], звучит в романе «Смена» (1891). Писатель талантливо изобразил идущих им на смену предприимчивых дельцов Прыткиных, Колядкиных, Лейзенсонов, Алферовых. В повести «Карьера Струкова» (1896) разработана тема нравственных исканий героя, бывшего народника, который, переживая постепенное моральное падение, так и не находит твердой опоры в жизни. «Даровитый писатель» (Л.Н. Толстой), Эртель, к сожалению его друзей А.П. Чехова, И.А. Бунина, вынужден был из-за материальных трудностей оставить литературу. В год смерти Эртеля Л. Толстой написал (по просьбе вдовы) статью — предисловие к роману «Гарденины» (появилось в 5-м т. Собр. соч. Эртеля).

Процесс духовного опустошения разоряющегося мелкопоместного дворянства показан в очерковом цикле **Сергея Николаевича Терпигорева (С. Атавы)** (1841—1895) «Оскудение». Очерки, заметки и размышления тамбовского помещика» (1880—1881), в рассказах, составивших сборник «Желтая книга. Сказания о новых княгинях и старых князьях» (1885), очерках и рассказах «Потревоженные тени» (1888—1890), «Чайная роза» (1892), «Сморчки» (1893), «Князь Иван» (1894).

Интеллигенты-разночинцы безгеройного переходного времени, испытывающие постоянные разочарования в попытках реализовать свои высокие идеалы служения народу, населяют произведения **Константина Михайловича Станюковича** (1843—1903) — романы «Два брата» (1879), «Омут (1881), «Не столь отдаленные места» (1886), «Первые шаги» (1891), «Откровенные» (1893), «История одной жизни» (1895), «Равнодушные» (1899), «Жрецы» (1897). Внимание писателя задерживается и на обличительных темах: разоблачению казнокрадов, обманывающих рабочих железных дорог, посвящен роман «Без исхода» (1873); потеря нравственного облика сопровождает каждого, кто, используя условия воцарившихся буржуазных порядков, не брезгует ничем для достижения богатства и карьеры, — повести «Похождения одного благонамеренного моло-

[1] Памяти Виктора Александровича Гольцева.: Сб. М., 1910. С. 231.

дого человека, рассказанные им самим» (1879), «Женитьба Пинегина» (1893), рассказ «Событие» (1902).

Хронику «нравственного хаоса» прослеживает в своих сочинениях **Михаил Нилович Альбов** (1851—1911). Писателя интересует традиционная для русской литературы тема униженных и оскорбленных. Его герои — мелкие, слабые люди из мещанского, обывательского мира — никак не могут ужиться в современных жестких условиях бессердечной буржуазной действительности. Психология их душевного состояния, постоянные метания, отчаяние, безысходность изображены в повестях «Пшеницыны» (1873), «День итога» (1879), «Конец Неведомой улицы» (1882), «Филипп Филиппович» (1885), «В потемках» (1886), романе «Ряса» (1883), трилогии «День да ночь» («Тоска», 1890—1893; «Сирота», 1901; «Глафирина тайна», 1903).

Народническая и близкая к ней литература оказывалась шире собственно народнических воззрений. Изображение жизни в ее конкретных многообразных проявлениях побуждало писателей в большей мере, чем в народнических теоретических построениях, сосредоточиться на нравственном факторе, на исследовании личности, оказавшейся в тисках новой социальной действительности. Если народническая теоретическая доктрина исходила из тезиса о критически мыслящей личности, способной путем пропаганды поднять народ на революцию, то писатели показали, что в действительной жизни все намного сложнее. Теория народников в ее начальных заявлениях потерпела крах, народ не принял пропагандистов. Крестьянская общинная среда под влиянием быстро формирующихся капиталистических отношений оказывалась неоднородной, социально расслоенной. Образ критически мыслящей личности также усложнился. В новых условиях это мятущаяся, не находящая опоры в жизни фигура бывшего пропагандиста, лишенного теперь цельного мировоззрения. Писатели зафиксировали кризис народнической теории.

Наиболее глубокие обобщающие наблюдения над происходящим кризисным процессом находим в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина. В «Пестрых письмах» (1684—1886) он показал, что община не предохраняет «ни от пролетариатства, ни от обид, происходящих извне», что «будущая форма общежития, наиболее удобная для народа, стоит еще для всех загадкой»[1]. Герой-интеллигент начинает «пестрить», вырождаясь в «среднего человека», приспосабливающегося к условиям выживания. В «Мелочах жизни» (1886—1887) «средний человек» — это бедный студент, сельская

[1] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Указ. соч. С. 380.

учительница, разночинцы-интеллигенты, городские ремесленники, мелкие чиновники. Острому сатирическому изображению вся русская жизнь подверглась в «Сказках» писателя (1882—1886). Выход сатирик видел в том, чтобы противостоять этой угнетающей среде. «Главным двигателем, — писал он, — все-таки является отсутствие героизма»[1]. В замечании писателя заключалась широкая литературная программа, существенно отличавшаяся от программы народников. Требование нового героического характера означало не революционную пропаганду, а способность личности противостоять среде. Эту тенденцию к художественным открытиям, соответствующим требованиям самой действительности, уловили писатели следующего поколения.

К 90-м годам писатели-реалисты начинали осознавать недостаточность возможностей «старого» реализма для изображения нарождающихся в русской действительности явлений. Складывающаяся художественная концепция литературного героя уже не удовлетворяется идеей детерминированности личности социальной средой. Такая связь не отвергается, но она существенно перестраивается с акцентированием роли и значения самой личности в ее воздействии на среду.

Нарастание интереса к проблеме личности в последующие десятилетия связано с движением реализма в сторону более широкого и диалектического понимания связей обстоятельств и характера. В этом отношении показательны дневниковые записи В.Г. Короленко 1887 г. Читая статьи французского критика Э.-М. де Вогюэ, он записал его рассуждения о реализме как реабилитации в искусстве «бесконечно малых величин». «Мы, — говорил Вогюэ, — отказались от героев в пользу масс». «Все-таки мы кое-чему научились и у реализма, — записывает Короленко, — и не можем отказаться от признания масс, от признания значения малых — в пользу героев... Открыть значение личности на почве знания массы — вот задача нового искусства, которое придет на смену реализму»[2]. О новых подходах к реалистическому искусству писали В.М. Гаршин, А.П. Чехов. В категоричности заявления Короленко лежал протест против натурализма, образовавшегося в недрах реализма и получившего широкое развитие в творчестве П.Д. Боборыкина (1836—1921), К.С. Баранцевича (1851—1927), И.Н. Потапенко (1856—1929), И.И. Ясинского (1850—1931). Неприятие натурализма, неудовлетворенность «старым» реализмом вели к поискам новых художественных путей в освоении действительности, что позволяет гово-

---

[1] Там же. С. 386.

[2] *Короленко В.Г.* О литературе. М., 1957. С. 414, 415.

рить об усложнении привычной художественной системы, обогащении ведущего в литературе творческого метода.

Складывающаяся в художественной литературе концепция личности включала элементы ее романтизации. Свободолюбие, способность к героическому, активные попытки изменить жизнь к лучшему свойственны героям В. Г. Короленко и В.М. Гаршина. Активное отношение личности к социальной среде определяет характер реализма конца XIX в.

Предлагаемая писателями концепция личности в значительной степени изменяла стилевую систему реализма. С одной стороны, эстетика натурализма, предусматривавшая беспристрастное, предельно фактографированное отражение жизни и соответствующую ему объективированную форму повествования, с другой стороны — силу набирала реалистическая литература, стилевая система которой обусловлена активным отношением авторов к изображаемому. Отсюда нарастание публицистичности в сочетании с глубоким психологизмом в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина («Благонамеренные речи», «Письма к тетеньке», «Современная идиллия», «Мелочи жизни»). Моралистические и публицистические элементы усиливаются в произведениях Л.Н. Толстого («Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича», «Власть тьмы», «Воскресение»). Особенности сюжетостроения и психологизма в его произведениях связаны с приближением главных героев к авторскому взгляду на мир. Повышение роли повествователя в художественном тексте, сближение автора-повествователя с героями, субъективно-исповедальное начало, обращение к символико-аллегорическим формам характерны для творчества В.М. Гаршина, В.Г. Короленко. Своеобразие эстетики реализма конца XIX в. ярко проявляется в творчестве А.П. Чехова и молодого М. Горького. В жанровом отношении, хотя сохраняется роман с его эпической всеохватностью изображаемой жизни, лидируют «малые» прозаические формы, при этом возникают пограничные жанровые разновидности повести и рассказа (притча, сказ, сказка).

Реализм конца XIX в. преемственно продолжал развитие основных реалистических принципов художественного изображения и в то же время предлагал поиски новых художественных средств, адекватно отражающих понимание писателями усложнившихся отношений человека и мира.

Аналогичный процесс художественной перестройки происходил и в поэзии.

«Осколочная» сатира. Конец 70-х — первая половина 80-х годов — время расцвета и популярности юмористической журналистики. На общем ее фоне выделяется так называемая «осколочная»

сатира — так условно назовем произведения писателей — сотрудников юмористических журналов, в первую очередь петербургского журнала «Осколки» Н.А. Лейкина — В.В Билибина, Л.И. Пальмина, А.В. Амфитеатрова, В.А. Гиляровского, К.С. Баранцевича. С этим кругом связаны первые годы литературной работы А.П. Чехова.

Образцом, источником вдохновения для «осколковцев» стало творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина, а его имя — своеобразным знаменем. Лейкин сам называл себя «маленьким Щедриным» (не замечая злой иронии, заключенной для него в этом сочетании). «Это настоящая сатира. Салтыковым пахнет», — такую оценку вынес Лейкин рассказу сотрудника своего журнала Антоше Чехонте «На гвозде».

В первой половине 80-х годов «Осколки» стали притягательным магнитом для всех писавших «что-либо по чему-либо бьющее или куда-нибудь стреляющее». Поэт «гражданских» мотивов Л.И. Пальмин писал Лейкину о привлекательности для себя его журнала: «"Осколки" под Вашею редакциею начинают напоминать "Искру" в ее хорошие годы. Видно, что Вы действительно живая душа журнала и вливаете в него жизнь, насколько это возможно в наше паскудное время». И в другом письме: «Я пишу для «Осколков» все заветное, о том, на что я злюсь искренно»[1].

Чехов, в начале 80-х годов студент-медик, публиковал свои юморески под псевдонимами практически во всех органах малой прессы, выходивших в обеих столицах: «Стрекозе», «Будильнике», «Свете и тенях», «Развлечении», «Мирском толке», «Зрителе». Но среди всех юмористических журналов он выделял именно «Осколки» — вначале как читатель, затем, с 1882 г., как активнейший их сотрудник. «"Осколки" — моя купель, а Вы — мой крестный батька»[2], — напишет он в 1887 г. Лейкину. А до этого, в 1883 г., своему старшему брату Александру: «"Осколки" теперь самый модный журнал. <...> И немудрено. Сам видишь, в нем проскакивают такие штуки, какие редко найдешь и в не подцензурных изданиях. Работать в «Осколках» значит иметь аттестат»[3].

Одна из центральных в «осколочной» сатире — фигура **Николая Александровича Лейкина** (1841—1906).

Свой путь в юмористику он начал задолго до «Осколков», еще в 60-е годы в «Искре» В.С. Курочкина. Обласканный в самом начале пути Н.А. Некрасовым и М.Е. Салтыковым-Щедриным, которые приветствовали его очерки «Апраксинцы» (1863) и напечатали в «Совре-

---

[1] М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII—XX веков. М, 1998. С. 182.

[2] *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983. Письма. Т. 2. С. 164.

[3] Там же. Т. 1.

меннике» повесть «Биржевые артельщики» (1864), Лейкин в 80-е годы своим младшим собратьям по юмористической журналистике казался живым представителем той минувшей эпохи, когда русская сатира была «весела и грозна, зла и сильна, талантлива и целесообразна. Когда ее отрицание поистине "строило разрушением"»[1].

Правда, сатирическим творчество самого Лейкина можно считать с большими оговорками.

Он вспоминал напутствие, услышанное им в юные годы от Некрасова: «У вас хорошо выходит: вы знаете быт, из которого пишете. Но одно могу посоветовать. У вас добродушно все выходит. А вы, батенька, злобы, злобы побольше. Теперь время такое. Злобы побольше»[2]. Но подобная литературная позиция была совершенно чужда Лейкину, который остался глух к призыву Некрасова. Дело было не только в природном добродушии молодого бытописателя. Уже в первом двухтомном сборнике сочинений Лейкина (1871), на который откликнулся сочувственной рецензией Салтыков-Щедрин, стала очевидной сугубо натуралистическая природа его рассказов из жизни петербургских купцов, приказчиков, ямщиков. В них, писал сатирик, «читатель не встретится ни с законченною драмою, ни с характерными типами, но познакомится с целою средой, обстановка которой схвачена очень живо и ясно»[3].

Лейкин не оправдал пожелания Некрасова, хотевшего видеть в его произведениях «злобы побольше». В юмористике он прокладывал свой путь.

Справедливость требует отметить, что этот путь отнюдь не отвечал призывам и с другого, правого фланга русской критики — призывам к сатирикам отказаться от «глумления» над изображаемой российской действительностью, высмеиваемое «малое» «возвышать до великого». Подобные призывы, обращенные к автору «Истории одного города», содержались в статье А.С. Суворина «Историческая сатира» (1871). Щедрин, не вступив в публичный спор о своем детище, использовал для ответа Суворину и иным «сентиментальничающим народолюбцам» примеры из того же лейкинского двухтомника: «...порицательное отношение к подобной действительности могло ли быть названо глумлением над нею? Может ли, например, г. Лейкин быть привлечен к ответственности за то, что апраксинский торговец является у него в образе купца Шибалова, а не Перикла?»[4]

---

[1] *Амфитеатров А.* Забытый смех. Поморная муза. М., [1913]. С. 2.

[2] Н.А. Лейкин в его воспоминаниях и переписке. СПб., 1907. С. 186.

[3] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Указ. соч. Т. 9. С. 421.

[4] Там же. С. 424.

Лейкин, которого при его жизни и впоследствии неизменно и однозначно рассматривали как «безыдейного юмориста», писали о «сорной траве лейкинщины», которая стремилась задушить чеховский талант, отнюдь не столь однозначен. На рубеже 70-х годов его произведения рассматриваются Салтыковым-Щедриным как слово союзника, как материал для подкрепления щедринской концепции сатиры. Он как бы получил благословение великого сатирика на объективное, несентиментальное изображение жизненных явлений: «Мы можем сказать г. Лейкину: да не смущается сердце его. Пусть он имеет в виду одну истину, и результат этой истины будет гораздо плодотворнее, нежели всевозможные гимнастические упражнения с низведениями и возвышениями»[1].

В 70-е годы, да и позже Лейкин честно стремился остаться верным духу демократического «шестидесятничества». (В эти годы он, по словам А. Амфитеатрова, «меньшой брат» А.Н. Островского, А.Ф. Писемского, В.А. Слепцова, А.И. Левитова.) Другое дело, что выбрал он при этом путь, наиболее соответствовавший его понятиям, склонностям и возможностям. Сам вышедший из купеческо-приказчичьей среды, Лейкин видел задачу в том, чтобы бороться с темнотой и невежеством своих собратий путем приучения их к ежедневному чтению: «Отрешиться от тех понятий, среди которых вырос, человек может только путем образования, путем чтения, а наш петербургский народ разве читает что-нибудь? Даже петербургское купеческое сословие начало кое-что почитывать только с возникновением малой прессы, на которую, при всяком удобном случае, нападает большая пресса. В деле приучения петербургского купеческого сословия к чтению малая пресса имеет неоспоримые заслуги»[2].

О том, что творчество Лейкина решало, и до определенной степени успешно, просветительские задачи, говорилось в его некрологе: «Создав популярный жанр литературы, Лейкин привязал к нему громадную аудиторию, которая, ища в его произведениях занимательное чтение, стала привыкать к газете, стала читать, развила в себе потребность в этом чтении и этим самым уже поднялась в своих культурных запросах, в своих духовных потребностях»[3].

Правда, на избранном пути писателя подстерегали опасности, которых он не сумел избежать. Первая из них — замкнутость в раз навсегда избранном круге персонажей, они же — читатели лейкинских «сцен» и «сценок». Отсюда неизбежное однообразие, которое ввиду чрезвычайной плодовитости автора, почти ежедневно выходивше-

---

[1] Там же. С. 425.

[2] Спутники Чехова. М., 1982. С. 8.

[3] Исторический вестник. 1906. № 2. С. 624.

го к публике, не могло не бросаться в глаза современникам. «В огромном большинстве его пьесок (а их у него до пяти тысяч!), — писал критик Вл. Михневич, — одни и те же действующие лица: неизбежный купец, или «сам», — глупый, невежественный, грубый или пьяный, благодаря этим качествам попадающий в различные комические положения или еще чаще просто мелющий смешной вздор; жена его, или «сама», — сырая купчиха, оказывающаяся на несколько вершков глупее и невежественнее своего супруга; при них, конечно, чады и домочадцы — такие же глупые, как родители, но еще приперченные городской деморализацией, фанфаронством и бездельничеством, «саврасы без узды» обоего пола: наемные лавочные «молодцы» — плуты и штукари; разбитные и вороватые кухарки, обломы-дворники, сторожа и швейцары из отставных унтеров, фигурно изъясняющиеся на солдатском жаргоне; мелкие чиновники, «коломенские салопницы» и тому подобный люд. Все эти лица давно уже возведены г. Лейкиным в законченные, превосходно отделанные типы, и теперь он только сводит их на ежедневные rendez-vous, заставляет высказывать нелепости по поводу разных газетных фактов, и в этих уморительных разговорах все содержание и вся соль его сценок, при чтении которых, однако ж, невозможно не посмеяться»[1]. Появлявшиеся ежедневно, без перебоев, с почти машинной регулярностью лейкинские публикации в «летучих заметках» «Петербургской газеты», а также в «Стрекозе», а впоследствии в «Осколках», разумеется, не могли быть равноценными, а тем более значительными. Принятые на себя требования «смеходейственного жанра» (выражение того же Вл. Михневича) то и дело вели Лейкина к скатыванию в пустяки и мелочи. «Учителем он не был, но забавником был, и преталантливым», — писал А. Амфитеатров после смерти Лейкина, характеризуя его «амплуа первого газетного увеселителя и любимого комика петербургской публики»[2].

Действительно, популярность Лейкина в кругу его читателей достигала анекдотических размеров. Писатель И.И. Ясинский вспоминал свой разговор о нем с гостинодворским приказчиком в конце 70-х годов: «— Прогрессивный писатель, на каламбурном амплуа собаку съели, первоклассный сатирик, смело можно аттестовать.

— Помилуйте, вроде Щедрина?

— Не слыхали-с; с нас господина Лейкина достаточно. Каждый день читаем только господина Лейкина»[3].

---

[1] *Михневич Вл.* Наши знакомые. Фельетонный словарь современников. СПб., 1884. С. 125—126.

[2] Спутники Чехова. С. 449.

[3] *Ясинский И.И.* Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М.; Л., 1926. С. 203.

В 1882 г. «Петербургская газета» поместила «сцену-факт» под заглавием «Мнимый Лейкин»: некий цирюльник на балу в купеческом клубе выдает себя за Лейкина, купец угощает его и везет к себе домой, потом, раскрыв обман, выгоняет. Купец в этой сцене, между прочим, говорит о Лейкине: «Славно он пишет! Я все сочинения его купил... дочка читает... Остряк большой руки... Вся Россия его знает — вот кто он такой!»[1].

Через четыре года Чехов напишет о вытеснении Лейкина с его места во мнениях и вкусах читателя: «...провинция <...> перестала уже читать его, но он продолжает еще быть популярным». И еще через месяц: «Лейкин вышел из моды. Место его занял я»[2]. Лейкин уступил — но кому? Чехову! — в творческом соревновании, в которое тот с ним вступил, взявшись за «лейкинский» жанр.

По крайней мере, две заслуги Лейкина должны быть отмечены. Одна из них — разработка жанра юмористической сценки, в котором он явился непосредственным предшественником Чехова («Легкий газетный жанр «сценки», — утверждал А. Амфитеатров, — конечно, обязан проникновением и существованием своим более, чем кому-либо, именно Н.А. Лейкину»[3]); другая — редактирование журнала «Осколки».

Называя себя «ревностным» читателем Лейкина, Чехов имел в виду Лейкина «дооскольчного». Вторая половина 70-х — начало 80-х годов — вот полоса, которую можно назвать вершинной на долгом пути Лейкина, автора сценок и юмористических рассказов. Чтобы понять, почему он мог быть для Чехова, пусть на недолгое время, авторитетом в определенной области, следует обратиться к ранним сборникам его рассказов и сценок, составленных из материалов, печатавшихся не «Осколков», большей частью в «Петербургской газете». В 1879—1885 гг. вышло одиннадцать сборников Лейкина (в 1879 г. — «Неунывающие россияне», «Шуты гороховые», «Наши забавники», «Рази потехи»; в 1880 — «Саврасы без узды», «Медные лбы», «Мученики охоты»; в 1881 — «Гуси лапчатые»; в 1882 — «Теплые ребята»; в 1883 — «Караси и щуки»; в 1885 г. — «Цветы лазоревые»).

Лучшие его сценки этих лет, которые юный Чехов читал, «захлебываясь» от удовольствия, давали предельно узнаваемые картины повседневной жизни, содержали меткие лейкинские словечки, становившиеся порой крылатыми выражениями. И многие из них были продиктованы бескомпромиссным неприятием темных сторон жизни купечества, презрением ко многим из «краеугольных

---

1 Петербургская газета. 1882. № 153. С. 3.

2 *Чехов А.П.* Указ. соч. Письма Т. 1. С. 205, 231.

3 *Амфитеатров А.* Курганы. Пг., [б.г.]. С. 286.

камней» русской действительности — тем, что заслужило одобрение в рецензии Щедрина. Степень оппозиционности и вообще остроты лейкинских сценок преувеличивать, конечно, не следует. К середине 80-х годов с ужесточением цензуры какая бы то ни было острота исчезнет из них полностью. Но к этому времени его значение уже будет измеряться не его собственным писательством, но редакторством в его детище — журнале «Осколки». О разной ценности этих двух лейкинских ипостасей пишет в 1886 г. Чехов: «Человечество ничего не потеряет, если он перестанет писать в «Осколках», но «Осколки» потеряют, если он бросит редакторство»[1]. Ко времени «Осколков» Лейкин-писатель исчерпал себя. Зато Лейкин-редактор сумел сплотить вокруг своего журнала лучшие силы русской юмористики.

Единоличным редактором «Осколков» Лейкин стал с декабря 1881 г. и сразу заявил программу, отличающуюся от программ других юмористических журналов.

Старшая сестра по санкт-петербургской юмористике, «Стрекоза», заявляла о программе следующими стихами на обложке своего первого номера: «Бокалы выше! Дружно пьем /За все, что весело и мило! <...>/За красоту и за любовь. /За остроумный смех без злости!» Смех без злости — прямо противоположное тому, что проповедовали Некрасов (вспомним его: «Злобы, злобы побольше!») с Салтыковым, — сознательный отказ от общественной сатиры в духе и формах 60-х годов. По более или менее сходной — «елейно-юмористической» — программе строилось содержание и других, в основном московских, журнальчиков.

До прихода Лейкина программа «Осколков» строилась по типу программы «Стрекозы». Программа новых «Осколков» звучала гораздо острее, зубастее: «Снимая с русской жизни сколки/ В рисунке, прозе и стихах, /Неумолимы, злы и колки, /Язвить намерены «Осколки»/ Все, что к перу питает страх/ И любит прятаться впотьмах»[2].

Объявляя себя «злыми», лейкинские «Осколки», по крайней мере в декларации, начинали исповедовать некрасовско-салтыковский взгляд на сатиру. Начало их деятельности совпало с приходом в журналистику группы молодых юмористов. «Мы все, пишущие по смешной части»[3], — называет себя и своих собратьев по малой прессе А. Чехонте.

Каждый приходивший на страницы «Зрителя», «Будильника», «Стрекозы» должен был осваивать давно сложившиеся жанровые

---

[1] *Чехов А.П.* Указ. соч. Письма. Т. 1. С. 205.

[2] Осколки. 1881. № 49.

[3] *Чехов А.П.* Указ. соч. Т. 2. С. 450.

каноны: пародии, подписи к рисункам, календари, шуточные афоризмы, комические словари, отчеты, руководства, курьезные объявления — все, что подходит под широкую жанровую рубрику юмористической «мелочишки». Чехов, как и в случае с лейкинской сценкой, быстро освоил и далеко превзошел готовые каноны; большинство же его собратьев этим жанровым репертуаром и ограничивалось.

Не только жанры, но и темы, и стиль юмористических журналов находились как бы в общем пользовании. Критик Александр Кугель вспоминал: «Бывало, сидишь над листом бумаги и придумываешь разные каламбуры или якобы сентенции и юморески, или что-нибудь пародическое. Например, антитезы à la Виктор Гюго: "Черт и ангел! Рай и ад! Зубной врач и мозольный оператор!" И т.п. <...> Помню такую мысль, достойную Лябрюера и Ларошфуко: "Наряд — оружие женщины. Поэтому побежденная женщина слагает свое оружие"»[1]. Другой «восьмидесятник», А. Амфитеатров, замечал: «Это был шутливый тон эпохи, притворявшейся, что ей очень весело. <...> Худо ли, хорошо ли, все острили, "игра ума" была в моде».

На этом узком жанрово-стилевом пространстве возникали свои авторитеты, законодатели вкусов. Тот же Амфитеатров свидетельствует: «Никто не писал так называемых «мелочей» забавнее и благороднее, чем И. Грэк»[2]. Писатель-юморист **Виктор Викторович Билибин** (1859—1908), скрывавшийся под этим псевдонимом свои «мелочишки», стал, как и Лейкин, на первых порах своеобразным ориентиром для молодого Чехова, вступившего в область юмористики.

Билибин еще до «Осколков» активно сотрудничал в юмористических журналах, особенно в «Стрекозе». Он быстро сделал себе имя и завоевал определенное положение в юмористической литературе. Направленность и уровень дооскольчного творчества писателя отразил его первый сборник, вышедший в начале 1882 г. Развернутое заглавие дает почти исчерпывающее представление о его содержании: «Любовь и смех. Веселый сборник. Повестушки, рассказы, сценки, очерки, пародии, анекдоты, шутки и пр., и пр., и пр. Кроме того, самое верное предсказание на 1882 год. Соч. И. Грэк (Посвящаю моей любезнейшей теще)». Первый сборник Билибина — наглядный образец «хитросплетенного и единственно к формальной цели направленного остроумничанья»[3], господствовавшего в журнальной юмористике.

---

[1] *Кугель А.Р.* Литературные воспоминания. Пг.; М., 1923. С. 16. 19.

[2] *Амфитеатров А.* Тризны. М., [б.г.]. С. 151.

[3] *Кугель А.Р.* Указ. соч. С. 21.

Но с приходом Билибина в новые «Осколки» (где он стал секретарем редакции) его произведения поднялись на более высокий уровень. Наиболее активный автор лейкинского журнала, он внес существенно новые черты в юмористическую «мелочишку», начав ориентироваться на щедринские образцы.

Принято считать, что «осколочная» юмористика вторична и несамостоятельна, питается крохами со стола «большой» сатиры. Во многом это действительно так.

В первые годы существования «Осколков» Лейкин стремился возродить одну из традиций 60-х годов — выпускать юмористический журнал, который на своем уровне следовал бы за программой главного печатного органа демократии. «Осколки» хотели быть новой «Искрой» при «Отечественных записках» Салтыкова-Щедрина. Это было сразу замечено современниками. 10 февраля 1883 г. Л. Пальмин писал Лейкину: «В "Осколках" живет дух «Искры» прежних лет, хотя, к сожалению, еще многого недостает, что я, разумеется, приписываю не Вашей вине, а во многих отношениях неблагоприятным условиям наших дней»[1].

Оговорки о неполном выполнении «Осколками» задуманной программы здесь не случайны. О задачах и возможностях юмористики в эпоху наступления реакции Билибин пишет в юморесках «Литературная энциклопедия», «Веселые картинки», «Я и околоточный надзиратель». «Я так называемую юмористическую литературу не одобряю. <...> Вы с отрицанием и насмешкою обо всем толкуете... Я, знаете ли, говорю откровенно, я бы юмористическую литературу того, похерил бы... Не время смеяться...», — поучает писателя-юмориста околоточный надзиратель и предлагает такие «рекомендации»: «О доблестях пишите военных и гражданских, внушайте печатным словом страх и повиновение, любовь к отчизне, о необходимости военной службы и об умеренности в спиртных напитках также... Ну, наконец, я понимаю, для более образованных читателей возможны этакие любовные описания, этакие романы...» А затем выкладывает набор собственных «стихотворений»: список всех домовладельцев города Санкт-Петербурга в стихотворной форме, «Мысли дворника, страдающего зубною болью, но принужденного дежурить ночью»,«Ода в честь частного пристава»[2].

И все-таки нельзя недооценивать, что в этих крайне неблагоприятных для сатирического творчества условиях, когда лишь самые невинные темы могли быть затрагиваемы «с дозволения начальства», «Осколки» ориентиром для себя выбрали щедринскую

---

[1] М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII—XX веков. С. 189.

[2] Спутники Чехова С. 105—106.

сатиру. С января 1883 г., когда во главе цензурного ведомства стал Е.М. Феоктистов, и до апреля 1884 г., когда реакционные силы добились закрытия «Отечественных записок», — в эти предгрозовые месяцы «Осколки» не раз находили способ высказаться в поддержку щедринской сатиры.

Щедринские темы, образы, словарь просматриваются в большинстве сатирических произведений Билибина, появившихся в эти месяцы в «Осколках». Со страниц «Убежища Монрепо», «За рубежом» пришли в «мелочишки» и Билибина, и Чехова емкие щедринские формулы-характеристики разгула политического сыска и полицейского произвола: «чтение в сердцах», «сердцеведение» становых и урядников, «торжествующая свинья» и др. Пропавшая совесть в «Дневнике происшествий» Билибина — образ из сказки Щедрина «Пропала совесть». Насмешки Билибина и других «осколковцев» над «патриотической» московской публицистикой или над «Красой Демидрона» — «Новым временем» — перекликаются с выпадами Щедрина против газет Каткова и Аксакова в цикле «За рубежом» и против суворинской газеты — в «Современной идиллии».

Примеров таких, вторичных по отношению к Щедрину, сатирических выпадов в произведениях Билибина (как и молодого Чехова) можно привести немало. Именно под воздействием щедринского творчества, в следовании за Щедриным могла возникнуть «осколочная» сатира.

Жанр юмористической миниатюры, «мелочишки» давал возможность не только копировать достижения «большой» сатиры. Лучшие произведения этого жанра подтверждают, что у юмористики малой прессы была своя область. Ею рассматривались присущие только ей задачи, не решавшиеся большой сатирой. Тут свой читатель, отличный от читателя толстых журналов, своя доходчивость, оперативность, свои жанры и во многом своя поэтика.

Особенно часто Билибин (и Чехов) в «мелочишках» прибегают к своеобразной поэтике абсурда. Очевидно, доведение до нелепости какого-либо утверждения или изложение с невинным видом вопиющей бессмыслицы позволяли наиболее наглядно и кратко представить суть изобличаемого явления.

Таково у Билибина использование абсурдных силлогизмов для доказательства того, почему «чиновники не берут взяток», «русские войска непобедимы», «исправники не совершают растрат казенных денег» и «происходят университетские беспорядки» («Если бы» — «Осколки». 1883. № 24). Сходные «если бы» приходят в голову героя чеховских «Несообразных мыслей». Читатель билибинских «Записок сумасшедшего писателя», которые начинаются заявлением: «Вот глупости говорят, что писать теперь нель-

!.. Сделайте милость, сколько угодно, и в стихах и в прозе!..» Осколки». 1883. № 26), — должен был в конце приходить к прямо ротивоположным умозаключениям.

Такого рода «абсурдизмы» тоже в конечном счете восходят к радициям Щедрина, а также Козьмы Пруткова. Но «осколочая» сатира, сделав поэтику абсурда едва ли не основным своим ружием, расширила тематическое и жанровое ее применение, ногие открытия «большой» сатиры стали достоянием «улицы», овых кругов русских читателей. В этом заключается ее пусть и граниченное, но несомненное общественное и литературное начение.

«Осколочной» сатире был отпущен очень короткий век. Уже в 884 г. фельетонист Вл. Михневич констатировал: «Правление Феоктистова ознаменовалось важными и решительными мерами охранительном духе; известная часть журналистики так называегого «либерального направления» потерпела крушение; контрандная междустрочная словесность, с успехом провозившаяся ежде через цензурную таможню, ныне, подвергнутая тщательному досмотру, пресечена: столь процветавший еще недавно эзоповский язык вовсе изъят из обращения на печатных листах. Вообще, нужно отдать справедливость, никогда еще наша цензура не стояла о такой степени на высоте своего призвания, никогда она не была ак проницательна, так бдительна и строга, как под руководством Феоктистова». Борьба правительства с литературой, в первую очередь с периодической печатью, имела два вида: ограничение круга вопросов, о которых разрешалось писать, и непосредственное преследование тех или иных органов печати.

Наступившая реакция убивала всякую возможность полнокровной сатиры. Лейкин — редактор и автор «Осколков» — или трусит, сознательно избегая всякого заострения, или подвергается «мамаевым нашествиям» цензуры. Окончательно сломлен Лейкин был именно в середине 80-х годов. 10 октября 1885 г. он писал Чехову о «погроме», учиненном цензурой в 40-м номере: «...сам журнал еле уцелел. Наутро я был вызван в цензурный комитет, и председатель объявил мне, что журнал будет запрещен, если я не переменю направление, что цензор вымарывает статьи, но против общего направления, против подбора статей он ничего не может сделать и что тут виноват редактор. Объявил мне также, что начальник Главн<ого> Упр<авления> по делам печати вообще против сатирических журналов и не находит, чтобы они были необходимы для публики. <...> Дамоклов меч висит, и надо хоть на время сократиться. Против рожна не попрешь!»

За год до этого, в 1884 г., были закрыты «Отечественные записки». О наступлении реакции в литературе и журналистике свидетельству-

ют данные о числе не пропущенных цензурой произведений в «Осколках»: 1881 г. — 8; 1882 — 10; 1883 — 20; 1884 — 76; 1885 — 48; 1886 — 50; 1887 — 9; 1888 — 5.

Чехов отвечал на вышеприведенное письмо Лейкина: «Погром на "Осколки" подействовал на меня, как удар обухом... С одной стороны, трудов своих жалко, с другой — как-то душно, жутко... Конечно, Вы правы: лучше сократиться и жевать мочалу, чем с риском для журнала хлестать плетью по обуху. Придется подождать, потерпеть... Но думаю, что придется сокращаться бесконечно. Что дозволено сегодня, из-за того придется съездить в комитет завтра, и близко время, когда даже чин «купец» станет недозволенным фруктом. Да, непрочный кусок хлеба дает литература, и умно Вы сделали, что родились раньше меня, когда легче и дышалось и писалось...»[1]

Здесь интересны и указание на то, что в Лейкине Чехов поначалу видел «шестидесятника», представителя иной литературной эпохи, «когда легче и дышалось и писалось», и предсказание того, что путь, на который обрекал себя Лейкин («сокращаться»), поведет к окончательной утрате всех былых позиций («придется сокращаться бесконечно»). Пути Чехова и Лейкина разойдутся с середины 80-х годов. Лейкин и вместе с ним сотрудники «Осколков» уйдут в дачную, охотничью и т.п. тематику. Юмор журнала будет становиться все благодушнее, беззубее, потакая вкусам обывательского читателя, «полуинтеллигенции» (А. Амфитеатров).

Итак, «осколочная» сатира — сборники Лейкина конца 70-х — начала 80-х годов, его «сценки» и «мелочишки» Билибина — стала опосредующим звеном между Чеховым-юмористом и «большой» русской сатирой. Но вовсе не одна юмористика была колыбелью чеховского творчества. Оказавшись волею судеб в стане «завсегдатаев юмористических журналов (непременных членов по юмористическим делам присутствия)», Чехов одновременно пытался найти себя в далеких от юмористики областях. Да и во многих «осколочных» произведениях Чехова выявились глубина и серьезность, которые юмористической сценке или «мелочишке» не снились. Углублявшееся «в область серьеза» творчество Чехова 80-х годов соотносимо с иными тенденциями в русской литературе этого времени.

Реализм и натурализм. Артель «восьмидесятников». В 80-е годы не только Л. Толстой и Чехов, вся русская литература начинала переход на новые пути, направление которых станет ясным позднее, на рубеже столетий. Поиски новых тем, героев, сюжетов, жанров, новой манеры разговора с читателем, наиболее заметные сейчас в творчестве Толстого и Чехова, в меньшей степени Гаршина,

---

[1] *Чехов А.П.* Указ. соч. Письма. Т. 1. С. 166.

Короленко, велись и массой литературных тружеников, заслуживших снисходительное определение «скромные реалисты», «эти малые», чьи имена возникают, когда ведется разговор о русском *натурализме.*

Кое-что в их заслуженно забытых произведениях открывается в наше время как первые уловленные ими сигналы из будущего.

«"У-у-у"... уныло гудит *фабричный гудок,* призывая на работу. Окутанные серым полумраком осеннего раннего утра, спят улицы, спят мрачные, серые стены громадных каменных домов на главных улицах города, но в домах *фабричных местностей* начинает проглядывать трудовая жизнь: огоньки засветились в окнах и замелькали уже в них силуэты людей. И вот по плохо мощенным, грязным тротуарам спешно зашагали съежившиеся фигуры *рабочего люда.* Мрачно, сонливо выглядят их худые, испитые лица, еще грязные от вчерашней работы; ни одним словом не перемолвятся между собой эти люди. Да и о чем говорить? *Тяжелая фабричная работа,* вечное присутствие между *машинами* успели уже наложить свой характерный отпечаток, преобразить и людей в те же безмолвные машины. <...> "У-у-у"... повторяет гудок свою унылую ноту, и беда теперь тем, кто опоздает на работу. Проспавший рабочий, услышав это "второе предостережение", вскакивает поспешно со своего жесткого ложа и, наскоро набросив на плечи кое-какие отрепья, бежит сломя голову на фабрику»[1] (курсив мой. — *В.К.*).

Так начинается одна из повестей писателя-«восьмидесятника» Казимира Баранцевича, и зачин ее кажется предварительной заготовкой к тому мрачному запеву, которым впоследствии М. Горький откроет свой роман «Мать». «Фабричный гудок», «рабочий люд», «машины», «тяжелая фабричная работа» — эти реалии вошли в русскую литературу задолго до первых произведений «пролетарской» темы: «Молоха» А.И. Куприна, «Тяги» П.Д. Боборыкина и, конечно же, произведений М. Горького.

Другой пример такого предвосхищения в 80-е годы явлений, которые выйдут на передний план в литературе последующих десятилетий, — обращение писателей к миру босяков, обитателей ночлежек (очерки и этюды С. Каронина, А. И. Свирского, В.А. Гиляровского).

В этот период продолжилось сосуществование тех явлений в литературном процессе, которые получили во многом условное обозначение реализма и натурализма[2].

---

[1] *Баранцевич К.* Под гнетом. Повести и рассказы. СПб., 1883. С. 121—122.

[2] См. об этом: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2001. С. 250—251.

Некоторые ученые полагают, что натурализм «не стал даже периферийным явлением в русской литературе»[1]. Но такое утверждение сейчас кажется чересчур суммарным, излишне категоричным, оно не согласуется с конкретным материалом литературы. Русская литература в 80—90-е годы прошла сквозь полосу натурализма, дала добрый десяток имен, сотни произведений, которые иначе чем к натурализму просто некуда отнести.

При этом натурализм не думал противопоставлять себя реализму, разделяя с ним большую часть самых общих признаков. Миметическая установка, критерий «правдивости», «жизненной правды», изображений действительности «как она есть», того, что «чаще всего бывает», — под этими лозунгами подписывались и Л.Н. Толстой, и А.П. Чехов, и Н.А. Лейкин, и И.Н. Потапенко.

Отказ признать русский натурализм как состоявшееся явление связан еще с одним моментом. После шумного успеха в России произведений Э. Золя, особенно его романа «Нана», слово «натурализм» стало широко использоваться в русской критике. При этом одним термином обозначались, по крайней мере, две различные стороны этого явления.

Первая — связанная с интересом к биологическому в человеке. Салтыков-Щедрин, иронизируя, говорил о писателях, полностью сосредоточенных при изображении человека «на его физической правоспособности и на любовных подвигах»[2]. Эта особенность нового направления быстро была окрещена как *нана-турализм*[3]. Нана-турализм, натурализм-биологизм оставил в русской литературе рубежа веков, действительно, немного следов в отдельных, давно забытых произведениях: «Романе в Кисловодске» В. Буренина, «Содоме» Н. Морского-Лебедева, в отдельных описаниях «с преимущественным вниманием к торсу» (опять ироническое определение Щедрина), в некоторых произведениях И. Ясинского, В. Бибикова, И. Потапенко, а в начале следующего века — в романе М. Арцыбашева «Санин».

К «специальным» темам этого направления в натурализме особый интерес проявлял А. Амфитеатров. Несколько изданий выдержала в 90-х годах его повесть «Виктория Павловна (Именины). Из воспоминаний литератора. Летние приключения в довольно странном обществе». Большая часть повести — исповедь героини, «свободно живущей женщины», за видимой порочностью которой стоит целая философия истинного равноправия с мужчинами, в том

---

[1] История русской литературы: В 4 т. Л., 1983. Т. 4. С. 58.

[2] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Указ. соч. Т. 14. С. 153.

[3] См.: *Басардин В.* Новейший «нана-турализм» // Дело. 1880. № 3, 5.

числе в сфере половой жизни. Другая нашумевшая повесть Амфитеатрова «Марья Лусьева» — исследование проблемы «тайной проституции», в которую вовлечены «интеллигентные барышни».

В целом же идея биологического детерминизма—основное положение теории «экспериментального романа» Золя — слабо привилась в русской литературе. Темы наследственности и вырождения, социал-дарвинистские мотивы «борьбы за жизнь» нашли отражение лишь в отдельных произведениях Чехова, Боборыкина, Мамина-Сибиряка. Может быть, это и имеется в виду, когда говорят об отсутствии русского варианта натурализма.

Однако иначе обстоит дело с другой особенностью натурализма, хотя в творчестве многих писателей и связанной с первой. Ее определял в «Парижских письмах» (впервые печатавшихся в петербургском журнале «Вестник Европы») Золя: «Я не хочу, как Бальзак, быть политиком, философом, моралистом. <...> Рисуемая мною картина — простой анализ куска действительности, такой, какова она есть»[1]. Изображение (далеко не всегда анализ) кусков жизни «как она есть», изображение самоцельное и самодостаточное — вот что объединяет несравненно большее число произведений русской беллетристики рубежа веков. Эту разновидность натурализма можно определить как *натурализм-протоколизм, натурализм-фотографизм*. Она-то и представлена целой плеядой писателей, в чьем творчестве черты переходной полосы порой проявлялись раньше, чем в творчестве корифеев, иногда ярче, грубее, нагляднее.

Уже в 80-е годы Чехов не раз говорил, что в его время литература творится коллективно, растет артельно. «Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а «80-е годы» или «конец XIX столетия». Некоторым образом артель»[2]. В других письмах к названному ряду имен добавлялись Н. Лейкин, М. Альбов, И. Потапенко, И. Ясинский; если к перечню добавить имена П. Боборыкина, Вас. Немировича-Данченко, Д.П. Голицына-Муравлина, до известной степени Д. Мамина-Сибиряка, — это и есть представители натурализма в русской литературе 80—90-х годов.

В натурализме-фактографизме, натурализме-протоколизме нередко парадоксально (здесь-то и пролегает черта, отделяющая его от подлинного искусства) сочетаются новизна материала, смелость в затрагивании той или иной темы — и шаблонность, эпигонская вторичность в способах организации этого материала. В

---

[1] *Золя Э.* Собр. соч.: В 26 т. М., 1961—1967. Т. 25. С. 440.

[2] *Чехов А.П.* Указ. соч. Письма. Т. 3. С. 174.

триаде, составляющей глубинную структуру каждого литературного произведения: материал — писатель — читатель, — для натуралиста-фактографа лишь в первом звене видится смысл и содержание творчества. Отыскав новый жизненный материал, натуралист-фактограф организует и подает его, ориентируясь не на обновление художественного языка, не на формирование у читателя новых вкусов и запросов, а на обслуживание уже сформировавшихся читательских ожиданий. Соединение новаторства (разведка новых материалов и тем) и эпигонства (разработка их по готовым образцам) можно найти у самых заметных представителей этого направления.

Русские натуралисты конца века находились под воздействием двух мощных и авторитетных влияний. Одно — идущее с Запада, золаистское. «Биржевые магнаты», «Цари биржи», «Золото», «Хлеб», «Тяга», «Жрецы» — сами заглавия популярных романов 90-х годов (при всем различии талантов их авторов) указывали на такое их построение, при котором в центре оказывается не столько личностная коллизия, сколько запечатление некоторой общественной среды, социума как целого. Автобиографическая тетралогия Н.Г. Гарина-Михайловского («Детство Темы» 1892; «Гимназисты», 1893; «Студенты», 1895; «Инженеры», опубл. в 1907 г.) строилась по естественным периодам жизни, становления человека — так же, как за десятилетия до того строилась автобиографическая трилогия Л. Толстого. Но в самих названиях повестей, составляющих гаринскую тетралогию, отразилось первостепенное внимание автора к переходам героя из «среды» в «среду». В жанре «социологического романа», рисующего не столько человека, сколько детерминирующую его поведение среду, работали и Мамин-Сибиряк, и Станюкович, и Вас. Немирович-Данченко, и Боборыкин, и Потапенко.

Другое воздействие, казалось бы, находящееся в противоречии с первым, шло из самой глубины русской литературной традиции.

Русская литература XIX в. сделала привычным для читателей и критики осознавать себя, открывать смысл действительности через образы литературных героев. Считать критерием значительности произведения образ созданного в нем героя, судить о значимости писателя по масштабности и типичности его персонажей стало аксиомой русской литературной критики начиная еще с 60-х годов. К концу века модель произведения с центральным героем как средоточием его проблематики стала расхожей, доступной эпигонам.

Забавным недоразумением воспринимается сейчас название статьи критика Дм. Струнина «Кумир девяностых годов», посвя-

щенной **Игнатию Николаевичу Потапенко** (1856—1929). Уже в самом начале десятилетия, в 1891 г., его кумиром был провозглашен писатель, стоящий на «твердых устоях реализма», чье творчество «жизненно», а герой его повести «На действительной службе» священник Кирилл Обновленский «настолько запечатлевается в уме читателей, что может смело стать наряду с классическими типами русской литературы». Заглавие наиболее известного романа Потапенко «Не герой» (1891) стало впоследствии не только обозначением основного направления его творчества, но и знамением целой литературной эпохи, и толковалось оно как выражение авторской симпатии к «не героям» как вызов, брошенный им тем, кто чувствовал «нужду в героическом».

Но это недоразумение. В заглавии этого романа заключена не декларация безгеройности, а своего рода ироническая усмешка. Слово «не герой» стоит в кавычках, смысл которых раскрывается всем содержанием романа: тот, кого могут назвать «не героем», кто сам не претендует на название героя, и есть подлинный герой. Иными словами, автор не воспевает безгеройность, а как раз указывает современникам на того, кто, по его мнению, является подлинным героем времени. Потапенко стремился следовать исконной традиции поисков «героя времени», разъясняя суть такой героичности, «передовитости» (словцо из романа «Не герой»).

Другое дело — в чем, по мнению писателя, можно было видеть героизм, «передовитость» в начале 90-х годов. Здесь следует искать причину и взлета, и недолговечности читательских симпатий к Потапенко.

Авторский протагонист помещик Дмитрий Рачеев с уважением отзывается о героях прежнего поколения — очевидно, народовольцах, — но на подвиг он как рядовой, обыкновенный человек не способен. Делать добро, но добро, посильное каждому, — вот, собственно, вся его программа. И хотя он подчеркивает: «...я далеко не герой, а напротив, человек, отдающий дань всем человеческим слабостям», — у читателя не остается сомнений, что в таких, как Рачеев, автор видит «героя современность».

Поиски героя времени — сквозная тема творчества Потапенко, хотя нередко она и выступает в форме исследования фигуры антигероя (так, его роман «Здравые понятия» затрагивал весьма актуальную для 80-х годов тему: выдвижение новой разновидности интеллигента — циничного и расчетливого дельца, махнувшего рукой на «идеалы», завещанные предшествующими десятилетиями). Проблема героя и негероя породила у него наиболее долгий ряд произведений и персонажей. «Трудолюбивые и

энергичные», «практичные и деловитые» персонажи, посвятившие себя «малым делам», — частный случай в этой галерее современников, созданной писателем.

По той же модели — с героем-протагонистом в центре произведения и противопоставляемым ему антигероем — строил свои романы о современности, например, **Василий Иванович Немирович-Данченко** (1844—1936). В романе «Волчья сыть» (1897) Анна Петровна Козельская, вначале фельдшерица, воспитанная на статьях Добролюбова, потом помещица, которая помогает мужикам, раздает все имущество в голодный год, затем, разоренная купцом-хищником, становится заведующей приютом брошенных детей.

«Меня охватывало волнение, — говорит хроникер-повествователь. — Передо мною оказывалась одна из праведниц, над которыми столько времени издевались тупые умы и подлые сердца. <...> До поры, до времени, в смрадном угаре пренебрежения и насмешек, эти «мирские печальницы» покорно несут свою долю; но приходит момент, когда исторический катаклизм или народное горе вызывают их на дело, на труд, на подвиги». А рядом действуют антигерои: Вукол (Акул, как зовут его жители уезда) Безменов и помогающие отцу в наживе и ограблении окружающих его сынки.

Интерес читателей к формам деятельности положительных и идеальных героев Потапенко, Вас. Немировича-Данченко, Станюковича пришел и ушел вместе с определенным историческим отрезком времени. Но сам пафос поисков героя времени был шире тех или иных форм «передовитости», которые писатели находили в свою эпоху. Приемы сюжетосложения, композиции, конфликтности, обрисовки характеров, фона, которые использует Потапенко, принадлежат не одному ему и обладают сильной живучестью...

Следующее громкое обсуждение проблемы героя развернулось после выхода в 1892 г. романа П.Д. Боборыкина «Василий Теркин». «Герой нового типа» — так назвал свою статью об этом произведении Д. Коробчевский; характер главного героя «Василия Теркина» анализировали и другие критики. «Василий Теркин» осознанно направлен против традиционной трактовки образа русского коммерсанта, автор на протяжении всего романа стремится опровергнуть уже сложившуюся традицию и представить сложный, вызывающий интерес и сочувствие образ русского купца из крестьян. Но для решения новой задачи Боборыкин, как и Потапенко, не создал нового художественного языка. Он широко использует уже отработанные его предшественниками и знакомые читателю приемы.

Огромный читательский успех в начале десятилетия романов Потапенко и Боборыкина, давших свои вариации «героя времени», свидетельствовал об инерции традиционных запросов по отношению к литературе. Новые литературные репутации в 90-е годы возникали и закреплялись благодаря разработке писателями той или иной разновидности героя-типа: разновидности профессиональной и социальной, например герои «морских» рассказов К.М. Станюковича, золотоискатели и хлебопромышленники Д.Н. Мамина-Сибиряка, военные из первых очерков А.И. Куприна, гимназисты и студенты Н.Г. Гарина-Михайловского и Н. Тимковского; разновидности этнографической или национальной, например якуты и чукчи в рассказах бывших политических ссыльных Вацлава Серошевского и Владимира Тана-Богораза, евреи в рассказах и повестях Семена Юшкевича... Два мощных возбудителя общественной психологии в 80—90-е годы, ницшеанство и марксизм, были представлены в прозе двумя соответствующими разновидностями героев, российскими ницшеанцами («Перевал» П. Боборыкина) и марксистами («Карьера Струкова» А. Эртеля, «По-другому» того же Боборыкина, «Инвалиды» Е. Чирикова, «Поветрие» В. Вересаева).

Новизна материала при шаблонности и консерватизме в художественной его организации — эта особенность русского натурализма проявилась и в концепции литературного героя, и в сфере поэтики. Натурализм, скорее, обслуживал традиционные ожидания читающей публики, чем пролагал новые пути. Там, где писатель-натуралист ограничивается конструированием персонажа, наделенного актуальными признаками «героя времени», у писателя-реалиста герой — лишь одна из проекций авторского видения мира. Созданная им художественная модель человека — отправная точка разговора с читателем-собеседником; она включается в широкую систему способов выражения авторского познания, отношения, оценки, творческой смелости.

Основная разграничительная линия между старым и новым, значительным и преходящим в эту литературную эпоху, видимо, и пролегала здесь. Л. Толстой и Чехов, раздвигая границы реализма, исследовали новые пути и модели выражения художественного смысла. Писатели-натуралисты абсолютизировали лишь один из возможных — «геройный» компонент в построении литературного произведения, сосредоточивались в первую очередь на миметической стороне своих творений. Ни по-настоящему новых героев, ни обновления художественного языка при столь шаблонном использовании традиции не было найдено.

ПОЭЗИЯ

«В последнее время, — писал один из критиков в 1883 г., — замечается большое оживление в нашей поэтической литературе: стихотворные сборники выходят почти непрерывно один за другим. Значит ли это, что в обществе поднялся вкус к поэзии или это явление просто случайное, решать не беремся, но факт налицо: в сравнительно небольшое время вышли в свет стихотворения гг. Фета, Случевского, князя Цертелева, Пальмина, Якунина и, наконец, Омулевского, посыпавшиеся на читающую публику, словно падающие звезды в августовскую ночь»[1].

Критик «Отечественных записок» не случайно перечень поэтических имен начал с А.А. Фета, хотя этот журнал не особенно жаловал поэта. **Афанасий Афанасьевич Фет** (1820—1892) буквально царил все 80-е годы, осуществляя выпусками издание своих стихотворений под общим названием «Вечерние огни», лирично указывающим на закатный возраст поэта (М., 1883. Вып. 1; 1885. Вып. 2; 1888. Вып. 3; 1891. Вып. 4). А два года спустя после смерти Фета в Петербурге вышли в двух частях его «Лирические стихотворения» (1894). Эти издания порадовали ценителей мастерством интимно-психологического рисунка и общим жизнеутверждающим колоритом поэзии.

Фета по праву называли главой тогдашнего «поэтического триумвирата», в который включали кроме него **Аполлона Николаевича Майкова** (1821—1897) и **Якова Петровича Полонского** (1819—1898). Оба уходили из литературы со званием ее патриархов. У Майкова в 1884 г. вышел трехтомник Полного собрания сочинений, и его лирика, поэмы, прекрасные антологические произведения вновь овладели вниманием читателей. Полонский, как и прежде сторонившийся каких-либо группировок в литературе и в равной степени признававший эстетику «чистого искусства» и эстетику гражданского служения, выпустил в 1885—1886 гг. Полное собрание сочинений в десяти томах, в 1890 г. (с явным подражанием Фету) — сборник стихотворений «Вечерний звон», а в 1896 г. — пятитомник своих стихов. В его лирике с новой силой зазвучали темы детства, первой любви; пейзажная лирика насыщается глубоким психологизмом, мотивы старости и смерти философски осмысливаются как итог честно и творчески прожитой жизни.

С «поэтическим триумвиратом» близко сходились молодые поэты **Алексей Николаевич Апухтин** (1840—1893) и **Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов** (1848—1913). На авансцену русской поэзии Апухтина вывел его поэтический сборник 1886 г. Искренняя взволнованность, мелодичность стиха, настроенного на минорный лад,

[1] Отечественные записки. 1883. № 11. Современное обозрение. С. 119.

но и не отворачивающегося от общественной жизни, вписали его имя в ряд лучших лириков конца XIX в. Голенищев-Кутузов — автор трех поэтических книг, в которых преобладала религиозно-философская тематика. Постоянные для поэта мотивы разочарования находили в его стихах, привлекавших своей музыкальностью, тонкую образность.

Своеобразную «поэзию старости» создает **Алексей Михайлович Жемчужников** (1821—1908), один из создателей (вместе с братьями Владимиром, Александром и поэтом А.К. Толстым) литературной маски Козьмы Пруткова. Его книги — «Стихотворения» (в двух томах, 1892), «Песни старости» (1900), «Прощальные песни» (1908). Широтой тематики отличалось творчество **Константина Константиновича Случевского** (1837—1904), автора лирических стихотворений, драматических поэм, стихотворных повестей, исторических баллад, поэта «глухого» времени. Негромким, но очень искренним, задушевным голосом обладал **К.Р. — Константин Константинович Романов** (1858—1915), поэт-философ, искавший способы художественной передачи трагического аспекта существования. В 1883 г. выходит том произведений поэта-философа **Дмитрия Николаевича Цертелева** (1852—1911), убежденного сторонника «чистого искусства», последователя А. Шопенгауэра, автора довольно удачных переводов «Фауста» Гёте и «Манфреда» Байрона, а также поэтических переложений восточных легенд. Успехом пользовался его сборник 1892 г. Вместе с А.А. Голенищевым-Кутузовым и С.Я. Надсоном он удостоен премии имени Пушкина, учрежденной Академией наук.

Поэзия гражданской направленности представлена творчеством **Алексея Николаевича Плещеева** (1825—1893), выпустившего свой очередной сборник в 1887 г. Его поэзии близки мотивы скорби в связи с политической реакцией, тоски по светлым идеалам. Некоторые стихи навеяны воспоминаниями об ушедших из жизни борцах — Белинском, Добролюбове («Ты жаждал правды, ты жаждал света...»). Традиции некрасовского народолюбия поддерживались **Константином Михайловичем Фофановым** (1862—1911), **Леонидом Николаевичем Трефолевым** (1839—1905), **Спиридоном Дмитриевичем Дрожжиным** (1848—1930). Первый поэтический сборник Дрожжина «Стихотворения 1866—1888 гг. с записками автора о своей жизни» (1889) переиздавался дважды (1894, 1907). В 1900 г. в его родную деревню Низовку Тверской губернии приезжал известный австрийский поэт Райнер Мария Рильке, который увез с собою четыре стихотворения Дрожжина для перевода на немецкий язык. Преобладающие темы поэзии Дрожжина — тяжелый крестьянский труд («В избе», 1882; «Не веселый напев ...», 1887; «В засуху», 1897), кольцовское упоение силой и красотой работника на

земле («Жар весенних лучей», 1880; «Первая борозда», 1884; «Песня пахаря», 1891).

Общественные темы составляли содержание поэзии **Лиодора Ивановича Пальмина** (1841—1891), о котором А.П. Чехов, трудившийся с ним в «Осколках», сказал: «Поэт он оригинальный и, несмотря на однообразие, стоит гораздо выше и читается охотнее, чем десятки поэтиков, жующих злобу дня»[1]. Не был чужд идей гражданственности **Семен Яковлевич Надсон** (1862—1887), один из замечательнейших лириков конца века.

Поэзия народничества в 80-е годы, продолжившая все основные темы второй половины 70-х годов и получившая название «тюремной», «каторжной», — это творчество В. Богораза (1865—1936), Ф.В. Волховского (1846—1914), Г.А. Мачтета (1852—1901), Н.А. Морозова (1854—1946), С.С. Синегуба (1851—1907), В.Н. Фигнер (1852—1942), П.Ф. Якубовича (1860—1911). Их вольнолюбивая гражданская лирика, отразившая все оттенки эволюции народнической идеологии, воспитывала в читателе высокое гражданство и мужество, бескорыстное служение идеалам справедливого общественного устройства.

С конца 80-х годов в поэзии начинает складываться русский декаданс и символизм. Теоретические основы нового направления изложил **Николай Максимович Минский (Виленкин)** (1855—1937) в философско-публицистическом трактате «При свете совести» (1890). В своих стихах он искал формулы поэзии «холодных снов», бесстрастия, миражей (сборник 1887 г.). Ему вторил **Дмитрий Сергеевич Мережковский** (1866—1941), который, тонко улавливая происходившие в прозе процессы уяснения задач искусства в новых условиях, провозгласил отход от реалистических (в его терминологии — позитивистских) принципов изображения действительности и объявил «три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»[2]. Показательно название сборника стихотворений Мережковского — «Символы» (1892).

Религиозно-философскую образность поэзии развивал в своем творчестве **Владимир Сергеевич Соловьев** (1853—1900), сборник стихотворений которого издавался дважды — в 1891 и 1895 гг. С середины 90-х годов набирало силу творчество **Константина Дмитриевича Бальмонта** (1867—1942) — сборники «Под северным небом» (1894), «В безбрежности» (1895), «Тишина» (1898), «Горящие здания» (1900), и **Валерия Яковлевича Брюсова** (1873—1924). В 1894—1895 гг. он выпустил три сборника «Русские символисты»,

[1] *Чехов А.П.* Указ. соч. Письма. Т. 1.

[2] *Мережковокий Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы// Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Хрестоматия. М., 1988. С. 51.

составленные в основном из его же сочинений и отмеченные сильным влиянием западноевропейского декаданса (П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме). Затем выходят сборники Брюсова «Chefs d'Oeuvre» («Шедевры», 1895) и «Me eum esse» («Это — я», 1897), в которых наряду с поэтикой символизма уже слышны мотивы более позднего Брюсова с его «научной» поэзией, вниманием к исторической тематике смены культур.

ДРАМАТУРГИЯ. ТЕАТР

В 1882 г. была отменена монополия дирекции императорских театров на деятельность театров Москвы и Петербурга. Это было весьма замечательное событие, которого давно добивалась творческая интеллигенция, видя, как бюрократическое давление на театр мешает его развитию. Однако на казенной сцене особых перемен не произошло, поскольку она находилась под неусыпным оком министерства императорского двора и по-прежнему театр являлся частью громоздкой бюрократической структуры.

Чтобы поднять авторитет императорских театров, к их управлению стали приглашать литераторов. Так, с 1882 г. управляющим труппой Александринского театра стал писатель А.А. Потехин, с 1893 г. на эту должность был назначен писатель-драматург В.А. Крылов. Определенные улучшения в театре имели место, но серьезных изменений не произошло, поскольку сама система оставалась прежней, а Крылов отдавал предпочтение пьесам развлекательного характера.

О необходимости преобразований в театральной области неустанно говорил А.Н. Островский, болезненно переживавший состояние театра и ратовавший за увеличение времени, отводимого на репетиции, за повышение требований к режиссуре и репертуару. Его беспокоило то, что взгляд на театр оставался чисто «казенным». «Что нужно императорским театрам? Им, *во-первых,* нужны *актеры.* <...> *Во-вторых,* нужно, *чтоб пьесы игрались хорошо. В-третьих,* нужны *хорошие пьесы.* <...>

В-четвертых, императорскому театру нужно *солидное систематическое ведение репертуара.* <...> Императорский театр должен иметь свое направление, свои задачи и неуклонно проводить их; театр в руках правительства — такой же орган, как и журнал. Для императорского театра — одно обязательное направление: он не может быть ничем иным, как *школой нравов.* <...>

...Я задыхаюсь и задохнусь без хорошего театра, как рыба без воды. Ясные дни мои прошли, но уж очень долго тянется ночь; хоть бы под конец жизни зарю увидеть, и то бы радость великая»[1].

---

[1] *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 254—259.

С 1885 г., за полтора года до смерти, А.Н. Островский становится заведующим репертуарной частью Малого театра. Большое внимание он уделяет работе над программой преобразований в театре, которые должны были бы повысить требования к исполнительскому искусству и многое изменить в репертуарной политике, но осуществить намеченное ему уже было не суждено. Драматурга беспокоил низкий художественный уровень многочисленных пьес, игравшихся на сцене. Беспокоило и то, что некоторые драматурги, не лишенные таланта, из-за лени и в погоне за гонораром превращались в драмоделов. Островский серьезно думал над тем, как действительно помочь одаренным начинающим драматургам, каковы должны быть стимулы, побуждающие писать серьезные, качественные произведения.

Сам писатель создает в эти годы свои последние шедевры, отмеченные глубочайшим психологизмом, отражающие сложную картину русской жизни 70—80-х годов: «Бесприданница», «Сердце не камень», «Таланты и поклонники», «Красавец-мужчина», «Без вины виноватые». В период реформирования в области театральной жизни, в которую Островский вкладывал все свои силы, он в своем творчестве ставит проблемы, связанные с театральной эстетикой. Отдавая должное романтической эпохе и романтической манере исполнительского искусства, автор подчеркивает, что настало время, когда требуются новые формы в искусстве, новые характеры, приближенные к рядовому современному зрителю. Он пишет пьесы, предназначенные для актера, владеющего школой реалистической игры, в которых уже есть то, что будет развивать А.П.Чехов, — и полутона, и особая атмосфера, и ощущение текучести жизни.

В последних пьесах Островский обращается к очень сложным проблемам, противоречивым сторонам жизни и характера, к таким особенностям бытия, где наиболее отчетливо проявляются запутанность и драматизм современной автору действительности, тревожность в ожидании неясного будущего и вместе с тем вера в непреходящие духовные ценности, в лучшие качества русского человека, в его доброту и любовь к ближнему.

Писателю удалось воплотить в своих пьесах высокую духовность, реальный практицизм. Его способность к конкретизации явлений российской жизни, воспринимая их через эстетическое и этическое, подняла драматургию на высочайшую ступень отечественной культуры.

Менялись взгляды Островского на жизненные явления, корректировались его художественные установки, но он всегда оставался преданным другом читателя, зрителя и актера. Его заслуга перед

родной культурой, которой он подвижнически служил и в которую внес заметный и ценный вклад, состоит прежде всего в том, что он создал национальный театральный репертуар, способствовал формированию новой, демократической, публики, новой, реалистической, сценической школы. Активно содействуя росту авторитета театра в русском общественном сознании, драматург видел в нем не только средство для развлечения зрителя, но и великую силу эстетического и нравственного воздействия.

Произведения Островского отразили целую эпоху отечественной истории, насыщенную сложнейшими и противоречивыми коллизиями. Вместе с российской жизнью, реалии которой постоянно им осмысливались в живой форме, обогащалась и его художественная манера, совершенствовалось мастерство, направленное на постижение сущностных проблем бытия.

Заметным явлением в русской драматургии стали пьесы, написанные А.Н. Островским совместно с Н.Я. Соловьевым и П.М. Невежиным.

Николай Яковлевич Соловьев (1845—1898) — страстный театрал, драматург, испытавший на себе плодотворное влияние Островского, проявившего внимание и интерес к нему и оценившего его дарование. Совместно с Островским им были написаны пьесы «Счастливый день» (1877), «Женитьба Белугина» (1878), «Дикарка» (1880), «Светит, да не греет» (1881). Писатель помогал Соловьеву советами, оказывал ему действенную поддержку, способствуя публикации его произведений и постановке их на сцене, принимал трогательное участие не только в его творческой судьбе, но и в материальных делах. Островский значительно улучшил текст «Дикарки», освободив ее от налета мелодраматизма, изменив характер Ашметьева (у Соловьева этот персонаж был наделен фамилией Ахметьев), изобличив его никчемность и противопоставив ему молодого предпринимателя Молькова. Для автора «Бесприданницы» важно было показать не идеализированного героя, а реальный характер, отразив в живых образах основные жизненные коллизии.

Когда Соловьев отказался от сотрудничества с Островским, драматург с пониманием отнесся к его решению работать самостоятельно. Однако то, что было написано Соловьевым впоследствии («Медовый месяц», «Ликвидация» и др.), не отличалось подлинной художественностью, хотя в «Ликвидации» ощущается сознательное следование принципам Островского, а его последние пьесы («Три предложения», «Наследники») были настолько далеки от совершенства, что и вовсе не были поставлены на сцене.

Совместно с **Петром Михайловичем Невежиным** (1841—1919) Островский пишет комедии «Блажь» (1880) и «Старое по-новому» (1882).

В них показано измельчание дворянства, на смену которому идет другое поколение. Невежин — автор пьес «Друзья детства» (1886), «Вторая молодость» (1887), «Компаньоны» (1891), «В родном углу» (1892) и др. В самой знаменитой его пьесе — «Вторая молодость» — сложная, запутанная ситуация предстает как отражение запутанности и неясности нравственных критериев современного общества. Драматург раскрывает очень непростые человеческие отношения и чувства. Готовцев, семейный человек, честный и порядочный, любит гувернантку своих детей, ради нее готов расстаться с женой и детьми. Постепенно назревает катастрофа, и в результате сын Готовцева убивает гувернантку как виновницу всех несчастий семьи и прежде всего несчастий матери. В итоге разрушена семья, муж и жена стали чужими людьми, а сын наказан по закону. Позднее раскаяние Готовцева уже ничего не может изменить.

В пьесе «Компаньоны» автор предпринимает попытку показать здоровые начала в современном молодом поколении образованных и честных предпринимателей, которые открывают фабрику не для личной наживы, а стремясь принести пользу обществу и думая о будущем России.

В сложившихся условиях общественной и театральной жизни 80—90-х годов возникла так называемая «репертуарная драматургия», которая тяготела к эффектности, к внешней злободневности, что нравилось определенной части публики. Здесь не приходится говорить о достижениях в области театральной эстетики, но занимательность сюжета, мелодраматизм, сценичность, театральные штампы делали такую драматургию привлекательной для актеров-бенефициантов.

К репертуарным драматургам последних десятилетий XIX столетия относится **Ипполит Васильевич Шпажинский** (1848—1917). Драма «Вопрос жизни» (1876) стала первым драматическим произведением писателя. В дальнейшем им были написаны следующие драмы и комедии: «Майорша», «Легкие средства», «В забытой усадьбе», «Фофан», «Кручина», «Чародейка», «Княгиня Курагина», «Лакомый кусочек», «Упреки прошлого», «Дело житейское», «Прахом пошло», «Питомка», «Предел», «Ложь, да правды стоит», «Жертва», «Простая история», «Вольная волюшка», «Темная сила», «Две судьбы» и др.

За драму «Две судьбы» (1898) Шпажинский был удостоен Грибоедовской премии. Современники отмечали сценичность его пьес, стремление к созданию глубоких в психологическом плане характеров. Драматурга интересовал внутренний мир женщины, испытывавшей глубокие переживания вследствие измены любимого человека, а также состояние мужчины, терзаемого невольными

угрызениями совести. Его пьесы требовали особого мастерства от актеров, которым надлежало передавать мрачное состояние, неуравновешенность героев, различные болезненные явления. Так, в «Простой истории» это смерть героини, сумасшествие и гибель ее любовника; в пьесе «Сам себе враг» — попытка самоубийства героя, разочаровавшегося в прежних идеалах и в самой жизни, неудовлетворенного собой и окружающими. Тяготеющий к изображению кризисных ситуации, драматург передает тревожное ощущение, которое испытывают герои за современное состояние России и ее будущее. В творчестве Шпажинского есть некоторые черты, сближающие его с Чеховым. Однако чеховский взгляд на кризисное состояние общества будет отличаться большей исторической глубиной и перспективой.

При несомненных достоинствах пьесы Шпажинского изобилуют художественными штампами, им недостает убедительной «прорисовки» среды, в результате его герои существуют сами по себе, а жизнь — сама по себе. Это сказалось на содержании и поэтике исторических пьес «Чародейка» и «Вольная волюшка», которые насыщены эффектными сценами мелодраматического характера, натуралистическими деталями, подчеркивающими животное, звериное начало в человеке и усиливающими мысль о страшной и практически непобедимой силе зла.

Шпажинский понимал, что его пьесы не являются высокохудожественными произведениями литературы, они были рассчитаны только на яркое театральное зрелище. Это во многом объясняет причину их успеха при жизни автора.

Александр Иванович Сумбатов (1857—1927) известен как драматург и актер, выступавший под псевдонимом Южин. Он воспринимал жизнь театрально, как актер, что сказалось и на эстетике его пьес, в которых запечатлены необычные ситуации, со скандальным оттенком, подчас неправдоподобные, но эффектные, способствующие созданию на сцене эмоциональной напряженности. Автор уводил зрителя в мир сценической условности, которая сочеталась у него с проблемами подлинной жизни.

Одна из важнейших тем драматургии писателя — распад, разложение, нравственное и материальное оскудение дворянских гнезд. Для таких пьес, как «Листья шелестят» (1881), «Муж знаменитости», (1884), «Цепи» (1888), характерны сцены семейных ссор, кутежей с действующими в них прожигателями жизни, циничными развратниками. Чистые, светлые люди не могут жить в такой атмосфере: гибнет Варя в пьесе «Листья шелестят», страдает Незлобин, женившийся на актрисе, надругавшейся над его благородством («Муж знаменитости»).

Мир сложных человеческих отношений раскрывается в пьесе «Цепи». Жена Волынцева, порядочного и благородного человека, пренебрегая обязанностями супруги и матери, оставляет мужа и маленькую дочь Нюту. По прошествии многих лет она пытается вернуться в свой дом. Но муж полюбил другую женщину — Ольгу Гаранину, ставшую ему гражданской женой и воспитавшую Нюту. Автор вводит в драму любовную интригу, основанную на раскрытии низменных страстей, коварства и цинизма. Так, любовник Волынцевой Пропорьев, воспылав чувством к Нюте, разрабатывает план, как соблазнить девушку. При этом он шантажирует Нину Александровну Волынцеву. Понимая опасность, которая грозит ее дочери, и не видя иного выхода, она принимает яд, раскаявшись и перед смертью рассказав обо всем мужу и дочери.

Малоудачной оказалась попытка Сумбатова создать историческую хронику «Царь Иоанн IV» (1889) в традициях романтической драмы.

Проблема современной деревни, деградация крестьянства, темного, невежественного, спивающегося, раскрывается в «Сергее Сатилове» (1883). Жестокому миру автор противопоставляет здесь благородного, образованного, умного, внутренне сильного и свободного человека, которого предают не только мужики (за ведро водки), но и любимая жена.

Сумбатов стремился создавать остросюжетные пьесы, с героями, движимыми глубокими чувствами (в определенной степени на творчество драматурга в этом плане оказал влияние А.Ф. Писемский), с налетом мелодраматизма. По определению одного из исследователей, драматург изображал «жизнь в динамике, но вне процесса, со страстями и борьбой, но часто вне реальной психологии»[1].

Атмосфера кризиса, разлада в обществе передается в пьесах **Виктора Александровича Крылова** «Надя Муранова» (1882), «Около денег» (1883), «Разлад» (1887). В драме «Около денег», созданной по роману А.А. Потехина, изображена жизнь деревни, находящейся «около денег» — источника зла, несчастий, нравственного падения народа. Страшные события, происходящие в ней (надругательство над Степанидой как следствие циничного заговора Капитона и Алены с целью завладеть деньгами, сцена подстрекательства Аленой Ивана из-за тех же денег, поджог избы Капитона и пожар в деревне, превращение в финале обманутой и потрясенной Степаниды из молодой женщины в седую старуху), трактуются автором в нравственно-социальном аспекте как борьба Бога и дьявола. Дья-

[1] История русского драматического театра: В 7 т. М., 1982. Т. 6. С. 101.

вол завладевает душами людей, сделав их корыстолюбивыми, отступившими от христианских заповедей. Грех, в котором они погрязли, расценивается писателем как падение «народной души», осквернение национального идеала вследствие капитализации русской деревни.

Но всегда стремящийся к занимательности, Крылов все чаще использует готовые штампы, подгоняя пьесы под театральные амплуа, ориентируясь на вкусы невзыскательного зрителя, превратившись в сценического ремесленника. Все больше пишет он комедий развлекательного характера, среди которых огромным успехом пользовались «Баловень» (1885) и «Сорванец» (1888).

Занимательностью, традиционностью, своеобразием внешнего действия отмечены и некоторые пьесы **Петра Петровича Гнедича** (1855—1925). В историю русской культуры он вошел как театральный деятель, критик, драматург, прозаик, переводчик, редактор журнала «Север» и «Ежегодника императорских театров». Весьма популярной была одноактная комедия Гнедича «Горящие письма» (1887), постановкой которой в Обществе искусства и литературы дебютировал как режиссер К.С. Станиславский (1889). Эта же комедия стала началом актерской карьеры для В.Ф. Комиссаржевской. Пьеса «Перекати-поле» (1889) была удостоена Грибоедовской премии. Комедии и драмы Гнедича 90-х годов («Завещание», «Старая сказка», «Зима», «Декабрист») вызывали неподдельный интерес у публики и у актеров. Литературные и театральные критики отмечали их сценичность, литературные достоинства, но в то же время говорили и о вторичности сюжетов.

В последнее десятилетие русская драматургия обогатилась произведениями **Владимира Ивановича Немировича-Данченко** (1858—1943) — театрального деятеля, прозаика, критика и драматурга, одного из основателей Московского Художественного общедоступного театра. Как драматург он впервые попробовал свои силы в комедии «Шиповник» (1881), поставленной на сцене Малого театра, но настоящую известность принесла ему комедия «Новое дело» (1889), за которую автору была присуждена Грибоедовская премия. В этой пьесе в своеобразной драматургической форме Немирович-Данченко отразил попытки отдельных, ни к какому делу не пригодных дворян стать промышленниками, дельцами новой формации, активно участвуя в процессе капитализации России. Таков дворянин Василий Евдокимович Столбцов — «здоровая мясистая фигура с широкой дланью и бегающими глазами»[1]. Живущий прожектами и не обладающий какими бы то ни было способ-

[1] *Немирович-Данченко В.И.* Повести и пьесы. М., 1958. С. 329.

ностями к практической деятельности, он разорил семью, потерял всякое доверие у кредиторов и не брезгует брать деньги даже у прислуги. Столбцов затеял «новое дело» и думает обеспечить успех объявлением в газетах: «Ищу солидного капитала для коммерческой операции, в высшей степени выгодной». «Чтоб заметнее было, публикацию велю напечатать вверх ногами»[1], — решает хронический прожектер. До этого «нового дела» ему удавалось брать взаймы деньги, которыми он бездумно разбрасывался и в результате оказывался ни с чем. Теперь он склоняет мужиков продать ему землю, чтобы построить шахты для добычи угля. Но тем же мужикам гораздо более выгодные условия предлагает Бельгийская компания. Презирая купцов, которые, по его мнению, сидят на сундуках с деньгами («Если б ты знал, Егор, как я ненавижу русского купца! <...> Дикий, невежественный, нервы заплыли жиром... Кажется, всех бы перевешал»)[2], Столбцов, однако, едет за финансовой поддержкой к своему зятю, купцу Андрею Калгуеву.

Миллионер Калгуев испытывает тяжесть от давящих на него миллионов. Он мечтает об уединении и хочет жить в соответствии с запросами души. Его жена Людмила, дочь дворянина Столбцова, напротив, отличается активной жизненной позицией и хваткой, прозорливостью и практичностью. По-настоящему деловыми качествами обладает Орский, пока еще малообеспеченный, но уверенный в своем будущем. Новизна комедии выразилась в стремлении автора передать переливы чувств героев, раскрыть сложные характеры в гармоничном соотношении любовной интриги и общественной коллизии.

В пьесе «Золото» (1895) самим ходом развития действия автор выражает мысль о том, что деньги являются злом, разрушающим человеческие отношения и гибельно действующим на души людей. В некотором роде героиня пьесы, миллионерша Валентина Кочевникова, продолжает характер, разработанный в образе Андрея Калгуева. Ей также присущи некая странность, тонкая душевная организация, презрительное отношение к деньгам, которые, как она считает, необходимо отдать людям.

Другие творческое задачи стояли перед Немировичем-Данченко в драме «Цена жизни» (1896). Здесь автор отразил сложную атмосферу русской жизни 90-х годов, когда в обществе нарастали настроения неуверенности, сомнения относительно смысла жизни, когда у людей появлялся страх от пустоты, одиночества, бездухов-

---

[1] Там же. С. 339.

[2] Там же.

ности вследствие социальных противоречий, вызывающих состояние кризиса.

Центральная героиня пьесы, Анна Демурина, глубоко и серьезно переживает этот кризис. Она живет в доме фабрикантов, где ее воспринимают как странную, непонятную женщину. Испытывая одиночество и никого здесь не любя, Анна поддается влиянию техника Морского, который восстал против «сильных», угнетающих «слабых». Он убивает себя, тем самым бросая им вызов. Вслед за Морским покончить с собой должна была и Анна. Данило Демурин проявляет по отношению к жене подлинную человечность и участливость, простив ей неверность и поняв ее душевную боль. Он делает все, чтобы она полюбила жизнь и поверила ближнему. И впервые за долгое время Анна почувствовала, что должна жить, что у нее есть ответственность перед Варей, дочерью мужа от первого брака, поняла, что забота о девочке наполняет ее жизнь новым смыслом. Демурин доверит ей участвовать в делах фабрики, в проведении реформ, в издании журнала, она будет заботиться об улучшении условий жизни рабочих. «Жить! Жить! Зачем, для кого, не знаю, не знаю, но надо узнать! <...> узнать, для чего лучше жить. <...> Хочется жить. Хотя бы для того, чтобы мечтать... хоть бы для того, чтоб тосковать. <...> И хочется надеяться»[1].

Поиск новых форм в драматургии, перемещение конфликта во внутренний мир героев, стремление придать действию психологический характер сближают Немировича-Данченко с Чеховым. Убеждение в необходимости фабулы в пьесе, элемента занимательности — основного стержня в драматургическом действии — шло от достижений театра предшествующей эпохи, от драматургии А.Н. Островского.

Характерно, что в 80-е годы обращается к театру Л.Н. Толстой, выразив в драматургии и свои эстетические принципы, и нравственные убеждения. Как драматург Толстой четко определяет конфликт и развивает его (если говорить о самых известных пьесах писателя) в комедийном («Плоды просвещения) и трагедийном («Власть тьмы») ключе. В театре он видел возможность нравственного единения людей, одновременно испытывающих сильное эмоциональное чувство и переживающих катарсис.

Конец 80-х годов ознаменовался приходом в драматургию и театр **А.П. Чехова,** чутко уловившего и в своеобразной форме передавшего особенности времени, русского исторического процесса на переломе эпох, тех изменений, которые происходили в сознании человека, в человеческих отношениях и стремлении людей ос-

[1] Там же. С. 459.

мыслить себя в этом мире. С чеховской драматургией связаны новые тенденции в области театральной эстетики, открытой для символических обобщений, психологических откровений, для расширения временных планов произведения.

ПУБЛИЦИСТИКА

Иван Сергеевич Аксаков[1] (1823—1886). Юридически образованный, унаследовавший литературный талант от своего отца, Сергея Тимофеевича Аксакова, Иван Сергеевич был увлечен художественным творчеством, в котором с самого начала обозначилась публицистическая струя — и в гражданственной лирике, и в драматургии. Но все больше определялся он в сфере литературной деятельности именно как публицист, выступающий в периодической печати; сам был издателем газет, оставивших заметный след в русской общественной жизни и влиявших на литературный процесс.

В 1850-х годах Аксаков выпускал «Московские сборники», был фактическим редактором журнала «Русская беседа», сделал попытку издавать газету «Парус», с конца 1861 до конца 1865 г. печатал еженедельную газету «День», в которой обсуждались злободневные вопросы — крестьянский, дворянский, национальный, судебный, земский, а с января по октябрь 1867 г. — газету «Москва». В 1870-х годах наступил вынужденный перерыв в его издательской деятельности в связи с осложнениями отношений с Цензурным комитетом. В высших кругах администрации были недовольны смелыми выступлениями публициста против внешней политики России, недостаточно отстаивающей, по его мнению, национальные интересы. Дар публициста проявился и в эти годы в его страстных речах, произнесенных в Славянском комитете в 1876, 1877 и 1878 гг. По содержанию в основном они совпадают с тем материалом, который был представлен в ранее издаваемых газетах и в последней, завершающей его творческий путь в публицистике — «Русь»; под редакцией Аксакова и с его постоянным авторским участием эта газета выходила еженедельно по субботам в 1880—1886 гг., отражая повседневные общественные умонастроения, разностороннюю социальную жизнь, внутреннюю и внешнюю политику России и активно влияя на все это многообразие бытия.

Современники Аксакова, его единомышленники, отзывались о его публицистической деятельности не просто положительно, а ча-

---

[1] О литературной деятельности И.С. Аксакова см.: История русской литературы XIX в.: 40—60-е годы. Учеб. пособие/ Под ред. В.Н. Аношкиной и Л.Д. Громовой. 2-е изд. М., 2001. С. 107—111.

сто восторженно, выделяя главные достоинства: постоянное возвышенное духовное настроение, с которым были написаны его статьи, серьезнейшее, благоговейное отношение к служению публициста, непреклонную честность, гражданское мужество, свободу, искренность, независимость убеждений, горячность и воодушевление, с которыми он раскрывал сокровенные идеи и осмысливал дорогие ему народные интересы[1] Аксаков органичен для русской литературной классики последней трети XIX в.; и в нравственном, и в интеллектуальном отношении, и как творческая личность он достойнейший ее представитель, свидетель, заинтересованный летописец жизни России той поры.

Публицистическая деятельность Аксакова освещает проблематику литературы, ее нравственные искания и общий пафос. В газете «Русь» публиковалось много откликов на творчество Ф.М. Достоевского и на его кончину, на позднее творчество А.Ф. Писемского, на смерть П.И. Мельникова-Печерского; в ней печатались произведения Н.С. Лескова, Ю.Ф. Самарина и Д.Ф. Самарина, сочинения К.С. Аксакова, письма В.Г. Белинского к К.С. Аксакову; здесь были опубликованы некоторые стихотворения Ф.И. Тютчева, а многие из его творений процитированы частично; на ее страницах появлялись выразительные стихотворения и других поэтов, часто второстепенных. Ее издатель обращался и к наследию — творчеству А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, А.С. Грибоедова, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова. Особо следует отметить горячую полемику Ивана Аксакова с Владимиром Соловьевым, развернувшуюся на страницах «Руси». Этот перечень приоткрывает интеллектуальные ориентиры газеты, круг литераторов, причастных к ее деятельности.

Главные проблемы публицистики Аксакова, выделенные в дореволюционном Полном собраний его сочинений (в 7 т.), это: славянский вопрос, славянофильство и западничество, польский вопрос и западнорусское дело, общественные вопросы по церковным делам, свобода слова, судебный вопрос, общественное воспитание, государственный и земский вопросы, прибалтийский, внутренние дела России, общеевропейская политика. Уже перечень проблем, формулировка тематики статей говорят о жгучей актуальности размышлений писателя-публициста.

---

[1] См.: *Аксаков И.С.* Соч.: В 7 т. Т. 2. Славянофильство и западничество. М., 1886. С. VI (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы; соответственно в примечаниях дается ссылка на газету «Русь» как первоисточник). См. также: Сборник статей, напечатанных в разных периодических изданиях по случаю кончины И.С. Аксакова (27 января 1886 года). М., 1886. С. 37—39, 42—46.

Здесь будут освещены далеко не все социально-политические проблемы, волновавшие Аксакова, а лишь те, которые имеют прямое отношение к литературе и общественно-литературной жизни.

Весьма интересно и поучительно (хотя и не бесспорно) и для нашего времени аксаковское подведение итогов тысячелетнего существования России. В конце XIX столетия, которое было воспринято как последнее столетие второго тысячелетия христианства, ощущалась необходимость исторических выводов и прогнозов. Аксаков-публицист решился на это. В его статьях, которыми обычно открывалась газета, обсуждались проблемы, звучавшие и в художественной литературе той поры: история России и роль в ней Петровской эпохи, общественное, сословное государство, современная ситуация 1880-х годов («что делать?»), патриотизм и славянское единение, «русская идея», христианская вера и ее отношение с наукой и общественным прогрессом, вопросы нигилизма и революционности.

В 1880-х годах споры вокруг славянофильства и западничества не затихали, и они прежде всего питали эмоциональный настрой публициста, всегда присутствуя или непосредственно, или в подтексте его сочинений. Он приходил к выводу о победе славянофильства; как идейное направление к концу XIX в. оно восторжествовало в умах современников: «Не как учение, воспринимаемое в полном объеме послушными адептами, а как направление, освобождающее русскую мысль из духовного рабства перед Западом и призывающее русскую народность стать на степень самостоятельного просветительного органа в человечестве, славянофильство, можно сказать, уже одержало победу, т.е. заставило даже и врагов своих признать себя весьма важным моментом в ходе Русской общественной мысли»[1].

Издатель газеты «Русь», выстраивая историю России, выделяет в ней в качестве границы, отделившей два важнейших этапа развития государства, Петровскую эпоху. Он не отрицает заслуг Петра I, они «не подлежат сомнению»; не является Аксаков и противником культурных связей с Западной Европой. Петр, «разбив ограду тесной, замкнутой в себе национальности, в которой пребывала старая Русь, вывел ее в семью европейских народов, на путь общеевропейского просвещения, пробудил нас к сознанию и т.д. и т.д. Все это известно, в этом отношении дело его бессмертно и погибнуть не может»[2]. Аксаков дает высокую оценку делу Петра — именно России Петровских времен — прежде всего в связи с тем, что с той

---

[1] *Аксаков И.С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 62; см. также репринтное переиздание 1997 г.

[2] Русь. 1880. 15 нояб. С.1.

поры рядом с миром католическим и протестантским, романо-германским, воздвигся мир православно-русский, славянский. Россия стала осознаваться как несомненная духовная сила, а не «какое-то грозное пугало» с точки зрения Запада (1, 567).

Однако Петр пренебрег историческими традициями Руси, исконным укладом социальной жизни русских людей, соответствующим их национальному характеру, своеобразию их духовности. Беда была в том, как полагает публицист, что в народонаселение России насильственно «вдалбивались» чуждые ему обычаи, формы жизни и государственного управления.

«Обритый насильно, чуть не на дыбе, под кнутом выучившийся "комплиментам", дубиной выветренный боярин, под страхом казни воспринявший в себя, как в сосуд, чуждое содержание», сжился с ним и стал перерождаться и «благоустраивать» Русь по западноевропейскому образцу. И публицист образно рассказывает о нелепостях подражаний: заставляли «из самых добрых пожеланий» сажать картофель там, где и пшеницы было достаточно; сеять кукурузу в местах, где растет лишь морошка; строить дома и церкви с фасадом по иностранным образцам; «сочинять» города, в то время как люди хотели жить в русской деревне. Все это были «мертворожденные и мертвящие» псевдопредприятия. Продолжается это и теперь, насмешливо заявляет Аксаков и, смеясь, рассказывает об уличных вывесках на иностранный манер. Реальным историческим результатом петровских преобразований стало «перерождение и вырождение» народонаселения России. В то же время, по мысли автора, испытание веков выдержали две основы России — народ и единоличная верховная власть, которые существуют в органическом союзе. Нужно учитывать, замечает он, что русские — «молодой народ», несмотря на тысячелетний возраст, и «процесс нашей исторической формации еще не закончился»[1].

В статьях Аксакова воссоздается славянофильская концепция государственного управления России, основанного на русских исторических традициях. Он понимал, что эта огромная задача решается трудно и медленно. 1880 год и весь последующий период издатель «Руси» называет временем «великой исторической важности». Россия стоит на распутье в тяжком раздумье: «...от выбора дороги зависит теперь вся наша будущая участь <...> Мы также ищем себя, своей русской, утраченной нашим сознанием правды. Мы исследуем, допрашиваем, неотступно пытаем ответа: "Как быть? Что делать? Куда идти?"»[2].

---

[1] Там же.

[2] Там же. С. 1.

Отвечая на жгучие вопросы о путях развития России, он как бы взвешивает два возможных варианта исторического движения страны: один путь — тот, который навязывает России Западная Европа, другой — исконный, обусловленный историческим прошлым России и ее народными традициями.

Аксаков подвергает насмешливой критике западноевропейский парламентаризм и либерализм, отказывая им в демократизме. В парламентаризме он усматривал власть «класса доктринеров и теоретиков», а это «меньшинство» выдает себя за «представителей нации» и пренебрегает мнениями «истинного народного большинства» (1, 406)[1] Такой парламентаризм приравнивается к деспотизму. Западноевропейский «либерализм», очень относительный и неопределенный, также способен лишь ввести в заблуждение управляющих и управляемых и принести вред. Аксаков противопоставляет западноевропейским способам организации общественной жизни «истинный» демократизм. В «низших слоях народных» должна власть искать свою опору, «в них, а не в буржуазии, не в городском населении и не в классах, так называемых культурных, должно искать правительство свой истинный центр тяготения»[2].

Писатель в большей степени говорит о должном, нежели сущем, он, скорее, предлагает свою «программу» государственного строительства, которая основана 1) на отказе от западноевропейских советчиков, двулично, как он утверждает, рекомендующих то, что непригодно для России; 2) на использовании допетровского опыта организации власти. Народ не хочет присваивать себе верховную власть, он лишь хочет «такого правительства, которое бы внушало ему доверие своею энергиею, силою, бескорыстием и национальным характером» (1, 407).

Отношение царя с народом Аксаков мыслит как их единение: с точки зрения народа, царь — как бы олицетворение его самого, он «вне партий и сословий». Царь должен созывать «уполномоченных» от «всех классов общества» для совещания с ними, как это было в Древней Руси. Аксаков говорит лишь о совещательных функциях собравшихся, не ограничивающих власти правителя, но доводящих до его сведения «мысль всей страны» и оказывающих нравственное влияние на него.

Размышляя об организации социальной жизни, писатель во многом надеется на земство, в нем видя противоядие против государственного насилия и антагонизма между властью и страной в целом. Земское самоуправление под державой верховной власти

---

[1] Русь. 1880. Окт. № 3.

[2] Там же.

обеспечит единение сословий. «Земская стихия — это наша родная стихия, — вне ее нет отныне никакого бытия для России» (6, 362)[1]. Однако публицист полагал, что земские учреждения страдают от чуждых бюрократических форм и «интеллигентных своих деятелей», находящихся под влиянием «европейского либеральничанья». Он снова и снова повторял свою мысль о том, что оздоровления социальной жизни нужно ждать «не сверху, а снизу», в таком оздоровлении очень нуждаются и верхние общественные слои. Аксаков как бы вразумлял русскую интеллигенцию: «...наше спасение, наше исцеление, наша крепость и слава, наша свобода — лишь в искреннем единении мысли и сердца с народом. Не рознить с народом, идти вместе с ним, хотя бы и впереди его — вот завет, которого должна держаться русская интеллигенция и без соблюдения которого она роковым образом осуждена на безвыходное, гибельное блуждание...»[2] В письме того же 1881 г. к болгарскому князю Александру он обобщил свои выводы об истинных и желанных основах общественного устройства. Демократия должна лежать в основании; необходимо признание самостоятельности общин; опора власти и государства — народ; его интересы должны быть защищены прежде всего; в его среде нужно завоевывать популярность; требуются частые совещания со страной, уважение к религии и духовенству[3].

Однако когда Аксаков переходил от желаемого к действительному, он выражал свое неудовлетворение. В 1883 г. писатель констатировал: Россия все еще обретается в «переходном состоянии», стоит на зыбкой, колеблющейся почве, и публицист критикует водворившееся со времен Петра I государство, которое препятствует самобытному развитию страны на началах земского самоуправления. Все «глушат» бюрократизм и казенщина, дух русской жизни закован в чужие формы. Критик возмущается: «И выходит, будто мы у себя дома не дома, — не хозяева, а гости, щеголяем неумело в платьях, с чужой мерки сшитых, и путаемся мы в них, и неловко нам, и тоскливо, и движения наши несвободны» (6, 476)[4]. И спрашивает, «не настала ли пора для обратного хода просвещения или педагогической деятельности в России» — движения не сверху, а снизу, от народа (6, 476—477)[5].

---

[1] Русь. 1881. 20 февр.

[2] Там же.

[3] См.: *Аксаков И.С.* Письмо редактора «Руси» к его высочеству князю болгарскому // Соч. Т. 1. С. 408.

[4] Русь. 1883. 1 февр.

[5] Там же.

Русское общество отнюдь не является идейно-этически однородным, отмечает Аксаков в статьях 1883 г. и др. Русское общество, говорит он, состоит из разнородных элементов («сословий», «классов», «партий»), это: «народ», «публика» (особенно широкое наименование),«интеллигенция» (обычно в критическом смысле, так как она «отравлена» канцелярски-полицейским началом), «либералы», «псевдолибералы», «чиновники-бюрократы», «экономисты» (они проливают «дешевые слезы» по поводу экономической немощи России, думая, что в политической экономии, в цифрах — разгадка всех «задач» немощи России), «западники», «славянофилы», «революционеры», «народники», дающие формулы социалистические, анархические, предлагающие конституционные доктрины. Так вырисовывается достаточно пестрый состав русского общества, отраженный и в литературе той поры. Аксаков не сосредоточен на купечестве, на русской буржуазии, усматривая русские идейные проблемы в других сферах жизни.

Публицист сформулировал понимание русской исторической идеи — еще одна актуальная проблема его статей. Поставив вопрос: что же такое «русская идея»? — Аксаков прежде всего определяет ее истоки и исконное вместилище. Русская идея существует как духовный народный инстинкт, она живет в носителях Православия, в художественных откровениях некоторых писателей и других деятелей искусства. Она начинает переходить из сферы инстинктивно-бессознательного в сферу сознания, особенно благодаря усилиям многих мыслителей.

Высказав подобную благоприятную оценку русского философствования той поры (Аксаков не назвал имен, их можно воссоздать по тем сочинениям, которые он печатал в газете), публицист замечает, что народное самосознание еще слабо. Заметен страх даже перед идеей вообще и славянской, в особенности: «Нет, уж лучше без всякой особой идеи, а так, из простого расчета выгод, да под общим европейским знаменем "прогресса и цивилизации"...» (1, 675)[1]. А это и есть западноевропейская идея. Отыскивая ответ на вопрос о сущности русской идеи, он предупреждает против крайностей славянофильских мнений: думать, что назначение России — явить культурный контраст Западной Европе, — неточная мысль. Задача более сложна: Россия призвана явить новый культурный исторический тип, примирив в себе Восток и Запад на основе православно-славянской, — и Аксаков ссылается на утверждения Хомякова, К.Аксакова, И. Киреевского, Н. Данилевского. Русская идея в своей основе — православная идея; христианство бесконечно шире всякой националь-

[1] Русь. 1885. 19 окт.

ности, утверждает мыслитель и цитирует высказывание своего брата: «...национальное самоопределение совпало с высшим определением общечеловеческим» (К.С. Аксаков), т.е. христианским. Русская идея включает особое понимание государства: для русского народа государственность не есть высшее и конечное выражение истины, русский народ ставит выше юридических правил («правового порядка») христианством просвещенную совесть. В русскую народную идею входит требование — жить по совести. Народ — враг условностей, всего внешнего, он дорожит внутренней, духовной, свободой, веруя в Бога. Россия призвана следовать нравственному закону — эта мысль также стала составной частью русской идеи. Она есть и «идея славянская», славянского братства во имя просвещения и культуры. Аксаков процитировал стихи Тютчева о дружеском единении славян во главе с Россией:

Славян родные поколенья
Под знамя русское собрать
И весть на *подвиг просвещенья*
Единомысленных, как рать... (1, 680)

Автор статьи сразу же уточняет свою мысль о единении славян, указывая на то, что Россия не посягает ни на земли, ни на внутреннюю свободу единоверных славян, желая лишь «уважения к ее советам и руководству» (1, 681). Но все же не по принципу племенного родства объединяются православные, а по принципу религиозному. Аксаков высказывает свое понимание панславизма, который рассматривает как присущее различным ветвям славянства сознание «их славянской общности или единоплеменности, родства духа».

В «Биографии Федора Ивановича Тютчева» он более обстоятельно раскрыл понятие «панславизма», воссоздавая идею поэта и не расходясь с ним. Из этого важного для них самосознания исключались попытки использовать насилие. В указанном труде, тоже во многом публицистическом, биограф Тютчева объяснял его мысль о «вселенской империи славян»: имеются в виду, утверждает автор, не завоевания, не порабощение, а добровольное объединение, основанное на «православном предании»; Аксаков цитирует здесь стихотворение поэта — возражение Бисмарку: единение народов может быть спаяно не железом и кровью, «...мы попробуем спаять его любовью,/ Тогда увидим, что сильней»[1].

Мысль публициста такова: Россия — носительница идеи славянства, ей умирающая Восточная империя передала свое неисполненное призвание. Русско-славянский мир не стал ни Востоком, ни Византией, а расположился между ними, восприняв в себя

[1] Цит. по: *Аксаков И.С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. С. 142, 230.

«все сокровища знания и мысли западного человечества» (1, 556), а как совершится это «сочетание», покажут грядущие времена.

Свое отношение к патриотизму Аксаков выразил в связи с официальным «предупреждением» газете «Русь», которую упрекнули за отсутствие «истинного патриотизма», так как на ее страницах была развернута резкая критика внешней политики России на Балканах, а также критика русской дипломатии за недостаточно последовательную защиту интересов славян. Аксаков так разъяснил свое понимание «истинного патриотизма»: «С нашей точки зрения, например, истинный патриотизм для публициста заключается в том, чтобы мужественно, по крайнему разумению высказывать правительству правду — как бы она горька и жестка ни была, а для правительства — в том, чтоб выслушивать даже и горькую, жесткую правду» (1, 732)[1]. Публицист критикует тех, кто искажает важное понятие, отделяя идею отечества от идеи русской национальности, кто готов сразиться за честь государства, ухитряясь при этом чуждаться русской народности, русской истории с ее заветами, порою даже доходя до презрения по отношению к ним. Такой «пустопорожний» патриотизм находится в противоречии с народной жизнью и неприемлем для Аксакова.

Большое место в публицистике писателя заняли вопросы, связанные с осмыслением роли христианства в современном мире.

Еще в 60-х годах, когда в русской литературе обсуждалась проблема «нигилизма» и безверия, издаваемая Аксаковым газета «День» откликнулась на проблему, занимавшую общество. Публицист обратил особое внимание (в основном дав положительную оценку) на труд Гизо «Размышления о сущности христианской религии» (4, 25—34)[2]. В этой работе французский мыслитель писал о тех нападках, которые выдерживает христианство в настоящий момент, о чем свидетельствуют и сама жизнь, и «положительные науки», и отвлеченное мышление. Он говорил об «опустошении» в умах и душах, производимом успехами материализма, «духа отрицания». Гизо неодобрительно отзывался о религиозной свободе, которая якобы привела к тому, что светская власть не защищает христианство. Аксаков возражал, полагая, что духовная свобода не опасна, а желанна.

В 1880-х годах он продолжил свои размышления о положении христианства в новых исторических условиях и повторил свою мысль о трудных временах, переживаемых церковью, более трудных, чем когда-либо раньше. Русский идеолог старается разобрать-

---

[1] Русь. 1885. 6 дек.

[2] День. 1864. 15 авг.

ся: кто же оказывается ее истинным идейным противником? Как правило, его видят в «современном прогрессе», «культуре», «цивилизации», во «всяческой свободе», «общественных благах». Аксаков не отрицает того, что подобные идеи, противостоящие религиозности, увлекают даже великодушных и благородных молодых людей. От них можно слышать утверждение того, что церковь якобы не справилась с заветом «вера без дел мертва», а социальный прогресс справляется и без веры, творя добрые дела. Поскольку первоначально речь шла о французской общественно-политической мысли, писатель обратился к французской истории — лозунгам революции конца XVIII в. и высказал на первый взгляд парадоксальную мысль: «Нет никакого сомнения, что девиз первой французской революции "свобода, равенство, братство" — евангельского происхождения» (4, 194)[1]. Но великие принципы были «пообчищены» от Божественной сущности (добрые дела без веры) и на деле обернулись кровавым террором, анархией и тиранией. Идея «братства» немыслима без идеи сыновства, признания единого Бога Отца, который есть Любовь, напоминает автор газетной статьи. «Не во имя же общего родоначальника орангутанга, как учит нас современный научный прогресс, величаться нам братьями...» (4, 194)[2]. Самые начала «свободы» и «равенства», принятые вне христианства, рассуждает далее Аксаков, логически ведут: первое — к разнузданности и своеволию, второе — к безумному, вооруженному насилием протесту против самой природы, неравенству полов, возраста, даров духа. В конечном итоге это приводит к принижению человечества и тиранической нивелировке людей. Прогресс, отрицающий Бога, в конце концов становится регрессом, в цивилизации проявляются признаки одичания, в свободе — деспотизм и рабство. Но в основе большей части требований прогресса лежат начала истинно христианские, только искаженные отрицанием Божественной сущности. Причина искажения, по этой логике, в революционном, насильственном пути достижения требуемого. Рассуждение Аксакова, таким образом, направлено не на отрицание прогресса и самой его идеи, а на новое его обоснование.

То же можно сказать и о его понимании соотношения научных знаний с религией. Аксаков утверждает, что христианская истина не боится мысли и знания, деятельности ума. Деятельность ума и вера не противостоят друг другу. Можно сочетать христианскую религию со свободной философской мыслью, а откровения Божественной истины с открытиями человеческого знания (4, 127)[3]. Сам

---

[1] Русь. 1881. 5 дек.

[2] Там же.

[3] Русь. 1884. 15 марта.

Аксаков продемонстрировал свободную мысль и в религиозных вопросах. Он выступил за глубинный союз христианской веры, науки и общественного прогресса с его лозунгами свободы, братства и равенства, имея в виду духовную жизнь человека. Публицист упрекнул церковь за то, что она недостаточно громко порицает те идеи «прогресса» и «либерализма», которые разлагают нравственность. Свободомыслие Аксакова проявилось и в его отношении к старообрядцам. Надеясь на их возвращение в лоно Православной Церкви, он хочет, чтобы они внесли в нее свои достоинства: крепость духа, уважение к родной старине, верность отеческим преданиям, ревность о благочестии общественных нравов — и отказались бы от прежних взглядов (заблуждений).

Острая полемика с Владимиром Соловьевым, развернувшаяся в 1884 г. на страницах газеты «Русь», была связана с осознанием роли Православия и его соотношения с национальной идеей. У Аксакова сначала сложилось положительное мнение о выступлениях молодого философа: «Мы с искренним радостным сочувствием встретили первое выступление В.С. Соловьева на учено-литературном поприще и следили за его дальнейшею деятельностью» (4, 222—223)[1]. Аксаков одобрял сам факт появления религиозного философа в эпоху нигилизма. Он усматривал православный смысл в его размышлениях, его любовь к церкви, да и первая статья философа, опубликованная в газете, была отмечена стремлением утвердить «чистоту идеала» церковного. Аксаков с похвалой писал о том, что соловьевская «проповедь эта выступила во всеоружии знания, строгой философской подготовки, блестящего диалектического таланта» (4, 223)[2]. Отнюдь не отрицая талант философа, Аксаков расходился с ним в решении национального вопроса. Католические симпатии Соловьева он связывал с недооценкой русского народа, с недостаточной любовью к нему. Публицист обвинил молодого философа, порицающего «национальный эгоизм», в раболепии перед чуждыми авторитетами, ориентированными на западноевропейскую «высшую культуру». Он усматривает сходство Соловьева с Чаадаевым в их симпатиях к западной церкви, или католицизму. Сурово и резко насмешливо писал Аксаков о «национальном отречении» философа якобы во имя «братства всечеловеческого», на деле же это означало отречение от родного народа, желание облечься в «чуждую» национальную оболочку.

В целом Аксаков оценивал позицию Соловьева как западническую в худшем ее варианте, так как симпатии к папизму наносили

---

[1] Там же.

[2] Там же.

ущерб Православию, а идея «национального отречения» оказывалась, по существу, направленной против интересов русского народа.

Логику Соловьева Аксаков воспроизвел таким образом: испытывая симпатии к римско-католической церкви, философ почувствовал, что эти его идеи чужды русскому народу, и тогда он заговорил о «национальном эгоизме» и необходимости «национального отречения» во имя западной церкви. Сурово критикуя Соловьева, Аксаков говорил о том, что христианский идеал не отрицает ни личной, ни семейной, ни национальной индивидуальности, но «признает все эти три конкретные формы, ими только и обусловливается и чрез них только может достигнуть своего осуществления» (4, 233)[1]

Вслед за художественной литературой, антинигилистическими произведениями Лескова, Писемского, Достоевского, Гончарова и других писателей, Аксаков изучает природу нигилизма, видя в нем опору революционного духа. В истории европейской культуры настоящий период, заявлял он в 1883 г., получит название «динамитного периода» (2, 1)[2], «динамитная» эпидемия охватила цивилизованное человечество. Он критикует революционеров, ум которых только в словах «nihil» и «долой», да в динамите, а в положительной программе они повторяют чужие речи, путая «крестьянский мир» и «парламент», «сельскую общину» и «электоральную агитацию» (2, 5)[3]. Русская духовно беззащитная молодежь восприняла с Запада «дух вражды», она причислила себя к разряду революционеров-социалистов, федералистов, коллективистов, анархистов. Революционный нигилизм в России — явление наносное, по мнению публициста.

Вообще уже в 1880-х годах Аксаков оперирует понятиями и занят проблемами, которые войдут в социально-политическую мысль нового, XX столетия. Публицист изучает «революционный социализм», который проповедуют «передовые мыслители», как иронически пишет он, но которые ведут к культурному одичанию. Он определяет роль новых идей в жизни общества, отнюдь не умаляя их привлекательности, называет возвышенными идеи свободы, гуманности, справедливости, равномерного распределения всех материальных благ — «ничего, по-видимому, нет выше и нравственнее» (2, 5)[4]. Но в революционной деятельности, основанной на нигилизме и безбожии, результаты оказываются противоположными: просвещение наводит тьму, свобода обращается в тиранию, ра-

---

[1] Там же.

[2] Русь. 1883. 15 марта.

[3] Там же. С. 5.

[4] Там же.

венство — в попрание святейших прав человеческой личности, справедливость — в злую неправду, знание — в невежество, ум — в глупость. Все эти парадоксальные антитезы приведены публицистом, встревоженным идеологическими искривлениями. Причину он усматривает в отсутствии любви к человеку и в отсутствии нравственности в революционных теориях, основанных на идеях насилия. А ведь еще в газете «День» он утверждал, что нужно противополагать «мысли — мысль, знанию — знание, нравственному началу — нравственное же начало, самобытно выработанное и крепкое всею ясностью сознания...»; пушки не помогут, где нужно воздействовать идеями и словами. Это была общая принципиальная позиция публициста.

Материалистическая философия (Аксаков всегда ссылается на западноевропейский источник) приводит к «обездушиванию» человека, порабощению его плотью, к поклонению материи, превознесению логического разума; возникает горделивое осознание человека как Бога. Сняв с себя образ Божий, человек облекает себя в образ звериный. «Не в науке зло, конечно, и не в цивилизации, но в гордом самомнении науки и цивилизации, в той их вере в себя, которая отметает веру в Бога и в Божественный нравственный закон» (2, 9)[1]. Так осуществляется процесс одичания.

Конечно, подобному мыслителю были особенно близки творения Ф.М. Достоевского. Еще в рецензии И. Павлова на роман «Братья Карамазовы» (2, 491), напечатанной в газете «Русь»[2], была выведена главная идея произведения: болезнь современного общества — безверие. А в некрологе Достоевскому выделена идея творчества писателя, близкая публицисту: униженные и оскорбленные в его романах — это те же евангельские мытари и блудницы, к которым шел Христос. Выступивший в качестве литературного критика Аксаков говорил о цельности и единстве всего наследия Достоевского и соглашался с писателем в том, что без «личного самоусовершенствования в духе христианской любви» невозможно «истинное разрешение ни для каких социальных и гражданских задач». Проблемы воспитания и образования — это также один из аспектов, занимающих большое место в его деятельности.

* * *

Газета «Русь» стала последним изданием Аксакова, его лебединой песней. Она была его личным изданием. Он выразил себя на ее страницах и в собственных публикациях, и в материалах своих сотрудников. Газету активно читали и в высших сферах общества, пе-

[1] Там же.

[2] Русь. 1880. 29 нояб.

репечатывали и комментировали в русских газетах, а также в западнославянской и западноевропейской прессе. К Аксакову не подходят такие определения, как «консерватор», «реакционер» или «прогрессист», «провидец», не был он и «охранителем» существующего режима. Он был оригинальным мыслителем, смелым и честным публицистом, хорошо знавшим русскую жизнь и достаточно осведомленным в делах Западной Европы. Он всегда чувствовал пульс времени, приближение рубежа столетий, и его крайне волновали наболевшие социальные проблемы, которые он стремился решать в интересах русского народа и опираясь на исторические традиции России. Это были здоровые принципы его социальных умозаключений. Вместе с тем понимание значения роли традиций, как это видно из напечатанных статей, не заставило его отрицать социальный прогресс и новые принципы жизни. Он был сторонником свободы слова, свободы печати, свободы совести. Но его пугало нашествие бездуховности, обезбоживания человека и общества в целом, что приводило к утрате нравственности, к утрате Божественной Любви. Он страстно встал на их защиту.

И.С. Аксаков — человек своей эпохи, но он видел те зерна социального зла, которые прорастали в историческом будущем России. Ему были свойственны крайности в суждениях, а иногда и заблуждения. Историческая жизнь, которая со всеми ее противоречиями развертывалась перед его глазами, с трудом поддавалась осознанию; Аксаков как смелый и честный человек хотел служить в меру своих сил Отечеству и русскому народу, не разделяя их и горячо любя.

Константин Николаевич Леонтьев (1831—1891). Константин Леонтьев вошел в историю русской художественно-философской мысли как выдающийся публицист, религиозный мыслитель, талантливый прозаик и незаурядный литературный критик. Леонтьев был современником и оппонентом И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, с последним он неоднократно встречался в Оптиной пустыни и вел с ним длительные споры. Свои публицистические статьи печатал в газетах и журналах консервативного направления («Русский вестник», «Московские ведомости», «Гражданин», «Варшавский дневник» и др.).

По словам Н. Бердяева, он был человек необыкновенно сильного и острого ума, причем совершенно независимого: «У него была латинская ясность и четкость мысли, не было никакой расплывчатости и безгранности»[1].

---

[1] Цит по: К.Н. Леонтьев: Pro et contra. Личность и творчество (К. Леонтьев в оценке русских мыслителей и исследователей после 1917 г.). СПб., 1995. Кн. 2. С. 30.

Называя Леонтьева глубоким выразителем славянофильской идеи, страстным мечтателем и философом-реалистом, В. Розанов утверждал: «Не порицая Ницше, хочется сказать: до чего Леонтьев, умерший в 1892 году, когда имя Ницше было вовсе неизвестно в России, на самом деле поднялся головою выше Ницше. Но пустая толпа прошла мимо него»[1]. Леонтьев, по словам Розанова, был неутомимым борцом против XIX века: «Большего проклинания, чем у Леонтьева, Европа XIX века, Европа революции, конституции и пиджака, ни от кого не слыхала, — ни от французов, Жозефа де Местра и Бональда, ни от разной немецкой мелочи, ни от русских славянофилов старой фразы. Те "отрицали" Европу. Леонтьев проклинал и презирал, и до того сознательно, до того идейно, как именно "некий демон"»[2].

Говоря о том, что время Леонтьева еще не пришло, а когда придет, он будет в сфере мысли «заглавною главою» всего XIX века, тот же Розанов определял пафос его сочинений как красоту действительности: «Не в литературе, не в живописи или скульптуре красота, не на выставках и в музеях, а в самой жизни. В быте, в событиях, в характерах, положениях... «Прекрасный человек» — вот цель, «прекрасная жизнь» — вот задача... Наиболее прекрасная жизнь есть наиболее сильная жизнь, т.е. далее всего отстоящая от смерти, от конца; красивейший человек бывает в цветущий возраст (биографически), в цветущую эпоху (исторически), наиболее далекое от конца, от смерти...

> Расцвет — это сила и красота.
> А старость и смерть всегда безобразны.
> Идеал эстетический совпал с биологическим»[3].

В этом отношении Леонтьев был своеобразным романтиком (как Шатобриан или Новалис), влюбленным в экзотику Ближнего Востока, в средневековую рыцарскую и католическую Европу. Его духовную эволюцию можно определить как движение от эстетической упоенности жизнью к религиозному ощущению ужаса смерти, возмездия и наказания в том, ином мире за совершенные грехи на земле.

Высоко оценивал личность Леонтьева и о. С. Булгаков: «Он обладал, наряду с умом, еще каким-то особым внутренним историческим чувством. Он явственно слышал приближение европейской катастрофы, предвидел неизбежное самовозгорание мещанской цивилизации... Лучше и беспощаднее Герцена умел он увидеть на

---

[1] *Розанов В.В.* О писательстве и писателях. М., 1995. С. 518.

[2] Там же. С. 653.

[3] Там же. С. 517.

лице Европы черты торжествующего мещанства. Он был историческим буревестником, зловещим и страшным. Он не только увидел на лице Европы признаки тления, но и сам есть живой симптом надвинувшейся духовной катастрофы»[1].

Константин Леонтьев, подчеркивал П. Струве, огромное явление русской духовной культуры, и знать о нем и его должен всякий, кто желает блюсти и ценить культуру[2]. Однако в течение длительного времени как при жизни, так и после это огромное явление отечественной культуры не было признано и оставалось в забвении. Голос Леонтьева не был услышан обществом. О нем не говорили, и, как выразился Бердяев, его «казнили молчанием», а он воспринимал это как Промысел Божий.

В чем же причина его одиночества, игнорирования, забвения? Не в том ли, что он был одним из первых русских эстетов, чей эстетизм был чужд в России всем направлениям. Он пронизывал не только все творчество Леонтьева, но и саму его жизнь. Красота его матери, изысканная атмосфера поместья, где он провел детство, — все это запечатлелось в его памяти как образ прекрасного. И он жил всю свою жизнь под этим обаянием и возненавидел все, что убивало поэзию и красоту. Любое жизненное явление Леонтьев рассматривал с точки зрения эстетической и даже построил свою теорию прекрасного, которое, по его мнению, представляет единство в разнообразии.

«Но эстетическое упоение жизнью и эстетическая ее оценка, — замечает Бердяев, — имеют обратной стороной своей разочарование, меланхолию и пессимизм, ибо в жизни преобладает уродство и красота оскорбляется на каждом шагу»[3]. Эти разочарования и меланхолия начали терзать Леонтьева в юности. Он рано увидел, что красота в современной действительности идет на убыль и то, что люди называют «прогрессом», несет ей смерть. Ненависть к мещанской демократии и материальному комфорту порождала в его душе романтическую тоску по прошлым историческим эпохам: «...не ужасно ли и не обидно ли было бы думать, что Моисей всходил на Синай, что эллины строили свои изящные акрополи, римляне вели Пунические войны, что гениальный красавец Александр в пернатом каком-нибудь шлеме переходил Граник и бился под Арабеллами, что апостолы проповедовали, мученики страдали, поэты пели, живописцы писали и рыцари блистали на турнирах для того только, чтобы французский, немецкий или русский буржуа в безобразной комической своей одежде благодушествовал бы “ин-

---

[1] *Булгаков С.Н.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 547—548.

[2] Цит по: К.Н. Леонтьев: Pro et contra... С. 186.

[3] Там же. С. 35—36.

дивидуально" и "коллективно" на развалинах всего этого прошлого величия?»[1].

«Идеал всемирного равенства и покоя? — восклицает Леонтьев устами своего героя Милькеева в романе «В своем краю». — Избави Боже!<...> Нам есть указание в природе, которая обожает разнообразие и пышность форм; наша жизнь по ее примеру должна быть сложна, богата. Главный элемент разнообразия есть личность, она выше своих произведений<...> Многосторонняя сила личности или односторонняя доблесть ее — вот более других ясная цель истории; будут истинные люди, будут и произведения! Что лучше — кровавая, но пышная духовная эпоха Возрождения или какая-нибудь нынешняя Дания, Голландия, Швейцария, смирная, зажиточная, умеренная? Прекрасное — вот цель жизни<...> Чем больше развивается человек, тем больше он верит в прекрасное<...> Не в том дело, чтобы не было нарушения закона, чтобы не было страданий, но в том, чтобы страдания были высшего разбора, чтобы нарушение закона происходило не от вялости или грязного подкупа, а от страстных требований лица!<...> Поэзия та велика, в которой добро и зло велики<...> Если для того, чтобы на одном конце существовала Корделия, необходима леди Макбет, давайте ее сюда, но избавьте нас от бессилия, равнодушия, пошлости и лавочной осторожности... Одно столетнее величественное дерево дороже двух десятков безличных людей, и я не срублю его, чтобы купить мужикам лекарство от холеры»[2].

Неповторим и самобытен Леонтьев и в своих религиозных исканиях. Размышляя о христианстве, он приходил к выводу, что христианство имеет много общего с другими религиями мира: «...с одной стороны, оно сходно единобожием (еврейство и мусульманство), с другой — воплощением Бога (брахманизм), с третьей — строгим аскетизмом (брахманизм и буддизм), с четвертой — допущением изображений (буддизм, брахманизм) или верой в вечную индивидуальную загробную жизнь (мусульманизм), но совокупность во всех этих религиях совсем иная»[3].

Христианский страх, по Леонтьеву, это «страх от избытка земного благоденствия»[4]. Истинный христианин должен прежде всего «внимать о своем загробном спасении, а все остальное приложится»[5].

---

[1] *Леонтьев К.Н.* Восток, Россия и славянство. М., 1996. С. 373.

[2] *Леонтьев К.Н.* Собр.соч.: В 9 т. СПб., 1912. Т. 1. С. 282, 305, 414.

[3] Там же. С. 235.

[4] Там же. С. 262.

[5] Там же. С. 264—265.

Подлинное христианство, по словам мыслителя, есть «сильнейший противник того рационалистического (но ничуть не рационального, не умного) мещанского индивидуализма, который, всех в одинаковой мере освобождая и всякого всем подчиняя, желает всех сделать одинаково достойными и одинаково счастливыми»[1].

Истинное христианство, приходит Леонтьев к мысли, «признает одно только равенство — равенство всех перед судом Божиим, одну только свободу — свободу воли личной в избрании добра и зла»[2].

Глубоко скорбит он по поводу того, что христианская религия «везде почти в презрении или открыто гонима», что «силы разрушительные, идеалы космополитической пошлости ничуть еще не хотят сдаваться»[3]. Вот почему для задержания народов на пути антихристианского прогресса, для удаления срока пришествия антихриста (т.е. того могущественного человека, который возьмет в свои руки все противохристианское, противоцерковное движение), необходима сильная царская власть.

В своих работах «Византизм и славянство», «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения», «Национальная политика как орудие всемирной революции» и др. Леонтьев изложил оригинальную теорию развития человечества, согласно которой в целом и частях оно проходит через три последовательных периода: 1. Первичной простоты (подобно организму в зачаточном и незрелом младенческом возрасте); 2. Цветущей сложности (подобно развитому цветущему возрасту организма); 3. Смесительного упрощения, уравнения или вторичной простоты (дряхлость, умирание и разложение организма).

Всякая нация, государство, по Леонтьеву, возникает, переживает период расцвета, а затем разлагается и умирает. При этом он рассчитал, что национальные государства существовали не дольше двенадцати веков: Македония прожила 1170 лет, Византия — 1128, Римская империя — 1229. И распад, разложение начинается тогда, когда возникает «смесительное упрощение», когда либерально-эгалитарный «прогресс» разрушает неравенство и разнообразие.

По его мнению, период «цветущей сложности» Европа пережила в эпоху Возрождения. Стадии ренессансного расцвета, по его словам, переживают все государства и все культуры. Эпоха Возрождения предполагает сложное, дифференцированное, разнообразное устроение общества, неравенство классов и сословий, суще-

---

[1] Там же. С. 264—265.

[2] Антихрист (Антология). М., 1995. С. 93.

[3] Там же. С. 99.

ствование аристократии, сильной государственности, великих людей, возвышающихся над массой, гениев и святых.

Современная европейская культура с торжеством свободы и равенства представляет «вторичное смесительное упрощение», т.е. разложение и упадок. У Европы, считал Леонтьев, нет надежды кроме надежды на Россию, и здесь он сходился со славянофилами.

Сам Леонтьев неоднократно признавался в своей духовной и интеллектуальной близости к славянофилам, которые, по его словам, всегда хотели, чтобы Россия жила своим умом, чтобы она была самобытна не только как сильное государство, но и как своеобразная государственность. «Не просто продолжать надо дело старых славянофилов, — утверждал он, — а надо развивать их учение, оставаясь верным главной мысли их, — о том, что нам по мере возможности необходимо остерегаться сходства с Западом; надо видоизменять учение там, где оно было ни с чем несообразно. Надо уметь жертвовать частностями этого учения — для достижения главных целей — умственной и бытовой самобытности и государственной крепости»[1].

Крепостное право, по его мнению, было в свое время «великим и спасительным для России учреждением. Только с утверждением этого особого рода феодализма, вызванного необходимостью стянуть, расслоить и этим дисциплинировать слишком широкую и слишком однообразную Россию, государство наше начало расти. Но и это столь полезное учреждение имело, как известно, свои невыгоды»[2].

Говоря о пагубности разрушения традиционной русской крестьянской общины, Леонтьев категорически утверждал, что люди, желающие из личных (капиталистических) и агрономических соображений уничтожить поземельную общину, «при всей своей возможно искренней благонамеренности, могут стать, если их послушают, более вредными, чем самые отъявленные бунтовщики. <...> Разрушители общины поземельной, наивно воображая, что все дело в обогащении лиц, разрушают последние опоры, последние остатки прежней группировки, прежнего расслоения и прежнего закрепощения<...> т.е. уничтожают одно из главных условий и государственного единства нашего, и нашего национально-культурного обособления, т.е. одним ударом лишают нас и своеобразия, и разнообразия, и единства»[3].

Раскрывая утопическую сущность иллюзорных представлений либералов и демократов о прогрессе как всеобщем материальном

---

[1] *Леонтьев К.* Избранное. М., 1993. С. 297.

[2] Там же. С. 185.

[3] Там же. С. 149.

благоденствии, Леонтьев подчеркивал: «С точки зрения умственной непозволительно мечтать<...> о всеобщем благоденствии<...> Эти всеобщие блага не имеют даже и нравственного, морального правдоподобия: ибо высшая нравственность познается только в лишениях, борьбе и опасностях. Лишая человека возможности высокой личной нравственной борьбы — вы лишаете все человечество морали, лишаете его нравственного элемента жизни<...> Высшая степень общественного благоденствия материального и высшая степень общей политической справедливости была бы высшая степень *без-нравственности*»[1].

Не о всеобщем материальном благоденствии необходимо сейчас мечтать, но о сильной монархической власти в России, ибо без внешних ограничений, при меньшей свободе, при меньших порывах к равенству прав будет гораздо больше истинного достоинства и смирения в русском человеке. «"Иначе через какие-нибудь полвека не более, он из народа-богоносца мало-помалу, и сам того не замечая, станет народом-богоборцем", и даже скорее всякого другого народа, быть может. Ибо действительно он способен во всем доходить до крайностей... Евреи были гораздо более нас в свое время избранным народом, ибо они тогда были одни во всем мире, веровавшие в Единого Бога, однако и они же распяли Христа, сына Божия, когда он сошел к ним на землю»[2].

Спасение России Леонтьев видел не только в сильной монархической власти, но и в крепкой государственности, независимой церкви, которая должна смягчать государственность, а также в разнообразии и самобытности национальной бытовой жизни, обособленной от Запада.

В целом же концепция исторического развития Леонтьева проникнута глубочайшим пессимизмом, своеобразным апокалипсическим духом. В отличие от Достоевского он не верил в будущую мировую гармонию и всеобщее благоденствие. «Когда-нибудь погибнуть нужно, — писал он, — от гибели и разрушения не уйдет никакой земной общественный организм — ни государственный, ни культурный, ни религиозный. Самому христианству Спаситель предрек на земле разрушение, и те, которые пророчат нам на этой земле некое небывалое и полнейшее торжество "воинствующей" (т.е. земной) церкви, проповедуют нечто вроде ереси, противной не только учению православного духовенства, но и евангелическому учению»[3]

---

[1] Там же. С. 161—162.

[2] Антихрист (Антология). С. 102.

[3] Там же. С. 260.

Пессимизмом проникнуты и размышления Леонтьева о будущем России: «Погибнет и Россия когда-нибудь. И даже когда, окидывая умственным взором весь земной шар и весь состав его населения, видишь, что новых и неизвестных, сильных духом племен ждать неоткуда, ибо их уже нет в среде несомненно устаревшего человечества, то можно почти наверное предсказать, что Россия может погибнуть только двояким путем: или с Востока от меча пробужденных китайцев, или путем добровольного слияния с общеевропейской республиканской федерацией. Последнему исходу чрезвычайно может пособить образование либерального, бессословного, всесословного союза»[1]

Главным злом современной действительности Леонтьев считал европейский демократический «прогресс», обезличивающий человека и самобытные национальные культуры, лишая их «первичной простоты» и «цветущей сложности». По его мысли, расцвет — это всегда сложность, потому наиболее сложный человек есть наиболее красивый человек и наиболее сильный. В свою очередь наиболее «сложная цивилизация», «сложная культура» есть в то же самое время и наивысшая, ибо всякая культура с неизбежностью проходит через кульминационную точку своего существования.

Вслед за этим культура начинает падать, и падение ее выражается в упрощении, которое бывает двух видов — старческое и младенческое. Последнее представляет собой неразвитость, когда культура и цивилизация не достигли своего высшего развития. После достижения высшей точки развития происходит процесс упрощения и вырождения.

Вот почему, утверждает Леонтьев, необходима борьба, борьба с теми силами, которые ведут человечество к унитаризму, единообразности, с тем чтобы отстоять свою неповторимость, культурную уникальность и свою «цветущую сложность».

В сущности, здесь он открывает один из законов подлинной красоты, который представляет «разнообразие в единстве» и который лег в основу его концепции эстетического понимания действительности. Важно, что закон этот выражает истинный дух соборности, соборного мироощущения, свойственного русскому человеку. В этом смысле неправ Бердяев, когда утверждает, что Леонтьев ничего не говорит о соборности[2].

Восставая против таких духовно-нравственных ценностей, как любовь, милосердие, жалость, способствующих, по мнению Леонтьева, уравнительности и обезличиванию, он восстал, в сущно-

---

[1] Там же. Л., 1984. С. 51.

[2] К.Леонтьев: Pro et contra... С. 155.

сти, против «всего движения европейской цивилизации, христианской культуры. Конечно, это был титан, в сравнении с которым Ницше был просто немецким профессором, ибо Ницше и в голову не приходило остановить цивилизацию или повернуть цивилизацию: он писал просто книги, занимательные немецкие книги»[1].

Не случайна также и яростная ненависть Леонтьева к идеалу среднего типа, выработанному европейской буржуазно-демократической культурой и цивилизацией. «Всегда и везде, — утверждал он, — именно этот средний тип менее эстетичен, менее выразителен, менее прекрасен, менее героичен, чем типы более сложные или более односторонние, крайние <...> Стремление к среднему типу есть, с одной стороны, стремление к прозе, с другой — к расстройству общественному <...>

Это идеал буржуазной простоты и социального однообразия и смешение сословий, наций, религий, даже полов <...>»[2].

Становится понятной неприязнь Леонтьева ко всем видам европейского либерализма: «Умеренный либерализм для ума есть прежде всего смута, гораздо большая смута, чем анархизм или коммунизм. Анархизм и революционный коммунизм — враги открытые и знающие сами, чего хотят; одни хотят только крайнего разрушения, ищут дела ясного и даже осуществимого (на время); другие имеют идеал тоже очень ясный, хотя и неосуществимый, полнейшее равенство и счастье всех»[3].

Леонтьев был яростным противником европейской буржуазной, или, как он сам выражался, мещанской демократии, которая обезличивает духовно человека и целые нации, лишая их культурной самобытности и неповторимости. «Демократия повела человечество не вперед, а назад, — писал он в письме к Вл. Соловьеву, — обезличила духовного человека, превратила его в дельца, в труженика для достижения материальных благ» [4]. Размышляя о будущем России в работе «Византизм и славянство», Леонтьев категорически заявляет: «Никакое польское восстание и никакая пугачевщина не могут повредить России так, как могла бы повредить ей мирная, очень законная демократическая конституция»[5].

Соглашаясь с мнением о. И. Фуделя, видевшего в движении современного политического национализма видоизмененное распространение космополитической демократизации, Леонтьев призна-

---

1 *Розанов В.В.* Указ. соч. С. 519.

2 *Леонтьев К.Н.* Избранное. С. 159.

3 Там же. С. 247.

4 Там же. С. 344.

5 Там же. С. 37.

вался, что «результат всех национальных движений XIX века при всех их стремлениях к культурному своеобразию и самобытности был один — космополитический»[1].

Резко негативным было отношение Леонтьева и к идее панславизма, и здесь он расходился со своим современником Достоевским. Панславизм, по его словам, это просто подражание и больше ничего: «Это идеал современно-европейский, унитарно-либеральный, это стремление быть как все. Нужно теперь не славянолюбие, не славянопотворство, не славяноволие; нужно славяномыслие, славянотворчество, славяноособие...

Русским в наше время надо, ввиду всего перечисленного мною, прежде стремиться со страстью к самобытности духовной, умственной и бытовой... И тогда славяне остальные пойдут со временем по нашим стопам»[2].

В сущности, социально-политический идеал Леонтьева был не славянский, но византийский. Он утверждал, что сам термин «славянство» не имеет определенного культурного содержания, что славянские народы жили и живут чужими началами. «Языки славян родственные, но культура разная. Например, чехи ненавидят немцев, словаки — мадьяр, болгары — греков, но по воспитанию, по быту они очень похожи на своих угнетателей. Сербия не единая нация: хорваты-католики испытали влияния итальянские, немецкие и венгерские; сербы-мусульмане немногим отличаются от турок, а православные сербы живут в двух княжествах, сербском и черногорском, и имеют мало общего со своими собратьями по языку». По мнению Леонтьева, единой организующей идеи славяне не выработали. Византийская религия могла бы объединить только православных славян, а не католиков. Одно у них общее: они легко европеизируются.

И далее он замечает: «Общее им всем в наше время — это крайне демократическое устройство общества и очень значительная привычка к конституционной дипломатии»[3]. Именно поэтому слияние славян с Россией, к которому стремится панславизм, не только не может быть целью здравой политики, но было бы прямо опасным, так как усилило бы влияние уравнительного прогресса на русские демократические умы и ослабило бы консервативные, т.е. византийские, начала отечественной нашей жизни.

Панславизм, по Леонтьеву, препятствует разнообразию и противоположности множественных частей, способствуя их обезличиванию и уравнительности. Он представляет опасность для России

---

[1] Там же. С. 309.

[2] Там же. С. 349.

[3] *Леонтьев К.Н.* Восток, Россия и славянство. С. 123.

ввиду того, что западные славяне, кроме западной буржуазной пошлости, ничего не могут ей дать.

Леонтьев оставил после себя хотя и небольшое, но внушительное литературно-критическое наследие, которое свидетельствует о незаурядности и оригинальности его критического дарования. Это статья «Письмо провинциала к г. Тургеневу» (1860), посвященная анализу романа «Накануне», статьи «По поводу рассказов Марко Вовчка (1861), «О всемирной любви. Речь Ф.М. Достоевского на Пушкинском празднике» (1980), «Наши новые христиане» (1882), «Два графа: А. Вронский и Л. Толстой» (1888) и, наконец, самый обширный его труд «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н. Толстого» (1911).

Любопытно, что заняться литературной критикой Леонтьеву посоветовал Тургенев, который ранее других оценил его писательское дарование, его склонность к критическому анализу. Позднее сам Леонтьев, соглашаясь с Тургеневым, признавал: «У меня критический вкус давно опередил творчество»[1].

Не менее любопытен и леонтьевский анализ романа Тургенева «Накануне», который он осуждал за схематичность и эстетическое несовершенство. «Что за математическая ясность плана! Разве такова жизнь? Жизнь проста, но где ее концы, где удовлетворяющий предел красоты и безобразия, страдания и блаженства, прогресса и падения?»

Через всю статью Леонтьева проходит противопоставление: с точки зрения нравственности «Накануне» определеннее и яснее «Рудина», «Затишья» и «Дворянского гнезда»; с точки зрения художественной — безжизненнее. Болгарин Инсаров как нравственный тип имеет полное право на уважение, подобно Елене, но он не живет. Герои других произведений Тургенева «как нравственные типы несравненно ниже Инсарова и Елены, но они "живы"». «Живое, — утверждает Леонтьев, — всегда не слишком ясно и не слишком темно; и оно угадывается не путем умствований»[2].

И Леонтьев советует Тургеневу сделать Инсарова менее безукоризненным, более грубым, даже развратным, и тем самым убедительным в плане художественном: «...изобразите нам его дела, его теплоту, его Болгарию и отпустите тогда с ним Елену... душа наша стеснилась бы завистью и наслаждением. Но где же турки, ножи, мать, которая его нянчила, отец, который кормил его? Где слабости, привычки?»

---

[1] *Леонтьев К.Н.* Моя литературная судьба.N.Y.; London, 1965. С. 71.

[2] *Леонтьев К.Н.* Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1912. Т. 8. С. 3—4,12.

Анализируя образ Инсарова, он замечает, что такой герой не может трогать сердца именно из-за своей неестественности, чрезмерной правильности. И здесь же критик противопоставляет ему Обломова: «Взгляните на Обломова: кто мог ожидать появления такого забытого типа? Казалось, вопрос о лени исчерпан до дна. Кто видит теперь чистых Обломовых? Однако многие нашли его в себе, по крайней мере в прошедшем своем, и обрадовались ему, как старому знакомцу».

Заканчивается статья обращением к Тургеневу: «Вы знаете лучше всякого из нас, что творения истинно поэтические всплывают все более и более с течением времени из окружающей мелочи, огонь исторических, временных стремлений гаснет, а красота не только вечна, но и растет по мере отдаления во времени, прибавляя к самобытной силе своей еще обаятельную мысль о погибших формах иной, горячей и полной жизни».

Этой самой вечной красоты Леонтьев и не нашел при чтении «Накануне». По его мнению, Тургенев в этом романе не перешел «за ту черту, за которой живет красота, или идея жизни, для которой мир явлений служит только смутным символом. А какая цена поэтическому произведению, не переходящему за эту волшебную черту?» И критик категорически отвечает: «Она невелика»[1].

Статья Леонтьева о романе «Накануне» заинтересовала Достоевского, который в своем первом номере журнала «Время» за 1861 г. отметил, что статья «провинциала» «написана была с достоинством. В ней прямо говорилось, что худо, что хорошо в повести г-на Тургенева. Г-н Тургенев сам прислал эту критику в редакцию, сам захотел не скрыть от публики не совсем благосклонных отзывов остроумного критика»[2].

Говоря о русских классиках XIX столетия, Леонтьев замечал: «В частностях все эти романисты правы, *во всецелом отражении* русской жизни — они не правы. А прав был тот немецкий критик, который сказал про героев Тургенева, кажется, так: «Не думаю, чтобы все русские мужчины были бы таковы», — одна одиннадцатимесячная осада Севастополя доказывает противное!<...> Только у Толстого действительность русская во всей полноте своей возвращает свои права, утраченные со времен *серых* «Мертвых душ» и *серого* «Ревизора"»[3].

Эпитет «серый» здесь не случаен и кажется парадоксальным по отношению к этим двум шедеврам Гоголя, которого Леонтьев на-

---

[1] Там же. С. 13—14.

[2] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 132.

[3] *Леонтьев К.Н.* Избранное. С. 196.

зывал «гениальным уродом». По мнению критика, он слишком поздно осознал тот вред, который «причинил русской литературе своим комическим огромным дарованием»[1]. Лишь в конце своей жизни Гоголь пришел к пониманию истинной цели подлинного искусства, чье назначение — «быть незримой ступенью к христианству», «высветлять» душу человека, пробуждать в ней стремление к духовно-нравственному совершенству. И не случайно, что сам Гоголь стал считать «Мертвые души» карикатурой и собственной выдумкой, далекой от реальной действительности.

В чем же заключался вред, который писатель причинил отечественной литературе? Отвечая на этот вопрос, Леонтьев заявляет: «Гоголь разрешил также писать о жалких чиновниках, о смешных помещиках, и о чиновниках вредных. Потом прибавился еще к этому так называемый "солдатик" и в особенности "заскорузлый" солдатик. Еще купец-деспот — по образцу Островского, — и наконец, бесхарактерный, вечно недовольный собою "расстроенный", "лишний человек" Тургенева».

Гоголь, по словам критика, дышит из каждой строки Г. Успенского, Н. Помяловского и других писателей. Даже в «Анне Карениной» можно найти следы этой «гоголевщины» [2].

Но кое-что в Гоголе Леонтьеву все же нравилось: лирические отступления в «Мертвых душах», «Вечера на хуторе близ Диканьки» — в общем, ему «нравился Гоголь — романтический сказочник, а не Гоголь — родоначальник натуральной школы»[3]. (От себя добавим, что Леонтьев как бы не замечает, что Гоголь был и автором «Тараса Бульбы», повести, в которой ему удалось создать образ поистине героической личности, яркой и колоритной, той самой, которой так жаждала душа критика.)

Вину Гоголя Леонтьев видит и в том, что именно от него пошли в русской литературе натуралистические подробности вроде: «Маня зашагала в раздумье по комнатам, или "Тпрру"! — сказал кучер, с видом знатока глядя на зад широко расставляющей ноги лошади <...> что ни в "Житиях", ни у Вольтера, ни в "Чайльд-Гарольде", ни в "Лукреции Флориани", ни у Гёте, ни у Корнеля, ни даже у Марко Вовчка и старца Аксакова таких подробностей не найдем. Но так уж воспитали русского читателя, что ему "мало того реализма, который говорит: тот слаб, а тот коварен" и т.д., при бородавке он больше поверит благородству, при сопении больше будет чувствовать любви и т.д., а если при нем кто-нибудь "нервным

---

[1] Там же. С. 188.

[2] Там же. С. 199.

[3] К.Н. Леонтьев: Pro et contra... С. 285.

движением налил себе рюмку водки", а потом не улыбнулся, а "осклабился", то доверие будет полное»[1].

Гоголя Леонтьев считал родоначальником натурального направления в русской литературе, которое ведет к истреблению и уничтожению красоты. «Мертвые души» отталкивают критика изображением только «пошлой стороны жизни»; это, по его словам, «гениально написанная, односторонняя, преувеличенная карикатура». Не умел, с точки зрения Леонтьева, Гоголь изображать и женщин: они у него или уродливы, как Коробочка, или же бездушные красавицы вроде Оксаны или Аннунциаты[2].

Любопытно, что у Леонтьева-эстета, обожающего все прекрасное, была и личная антипатия к Гоголю. Осенью 1851 г., когда Тургенев вводил Леонтьева в литературные круги и у него была возможность познакомиться с Гоголем, он не выразил ни малейшего желания видеть его или быть представленным ему. Гоголь, по его мнению, «лицом на какого-то неприятного полового похож»[3]. Это было в леонтьевском духе — судить сначала по внешности, а только потом — по способностям. Так он относился почти ко всем людям — как к обычным, так и к гениальным.

Вообще чрезмерный психологический анализ с постоянными «придирками» и «подглядыванием» Леонтьеву никогда не нравился. «До смерти надоело это наше всероссийское "ковыряние" какое-то!» — восклицал он и делал вывод, что чрезмерный психологический анализ — это «дурные привычки русской школы»[4].

Леонтьева отталкивает пристрастие русских писателей к изображению некрасивого: «У нас просто боятся касаться тех сторон действительности, которые идеальны, изящны, красивы. Это, говорят, не по-русски, это не русское! Живописцы выбирают всегда что-нибудь пьяное, больное, дурнолицее, бедное и грубое из нашей русской жизни. Русский художник боится изобразить красивого священника, почтенного монаха: нет, ему как-то легче, когда он изберет пьяного попа, грубого монаха-изувера. Мальчики и девочки должны быть все курносые, гадкие, золотушные; баба — забитая; чиновник — стрекулист; генерал — болван и т.д. Это, значит, русский тип»[5].

Все эти мысли Леонтьев развивает более подробно в своих критических работах о Толстом. В статье «Два графа: А. Вронский и Л. Тол-

---

1 *Леонтьев К.Н.* Собр.соч. Т. 8. С. 230—237.

2 К.Н. Леонтьев: Pro et contra... С. 284.

3 Там же. С. 284.

4 *Леонтьев К.Н.* Собр.соч. Т. 8. С. 311.

5 Там же. С. 72.

стой» (1888) он с присущей ему парадоксальностью заявляет, что отдает предпочтение не Льву Толстому, а его герою графу Вронскому как жизненному типу, взятому вне художественных условий романа, более нужному государству, чем его создатель: «Вронский гораздо нужнее и дороже самого Льва Толстого. Без этих Толстых (т.е. без великих писателей) можно и великому народу долго жить, а без Вронских мы не проживем и полувека. Без них и писателей национальных не станет, ибо не будет и самобытной нации»[1].

Эти парадоксальные высказывания становятся понятными, если учесть, что Леонтьев интересовался более эстетикой жизни, чем эстетикой искусства: «Эстетика жизни (не искусства! <...>) Черт его возьми искусство — без жизни <...> поэзия действительности невозможны без того разнообразия — положений и чувств, которое развивается благодаря неравенству и борьбе», и тут же: «уничтожение повсюду монархии, дворянства, религий, войн — привело бы к такой ужасающей прозе, что и вообразить страшно... поэтому я стал любить монархию, полюбил войска и военных и верю, что благо тому государству, где преобладают "жрецы и воины" (епископы, духовные старцы и генералы меча)»[2].

Любопытен и такой эпизод. В начале 1890 г. Л. Толстой был в Оптиной пустыни и посетил живущего там Леонтьева, с которым несколько часов спорил о вере. Прощаясь, Леонтьев сказал Толстому: «Жаль, Лев Николаевич, что у меня мало фанатизма. А надо бы написать в Петербург, где у меня есть связи, чтобы вас сослали в Томск и чтобы не позволили ни графине, ни дочерям вашим даже и посещать вас и чтобы денег вам высылали мало. А то вы положительно вредны!»[3]. Можно верить или не верить воспоминаниям А. Коноплянцева, который приводит эти слова, но на Леонтьева это похоже.

После работы «Два графа: А. Вронский и Л. Толстой» критик задумывает публицистическое сочинение о героях русской литературы от Онегина до Вронского как о «живых, действительных людях», намереваясь рассмотреть их со стороны «житейской, а не художественной». Но уже сопоставление Вронского и А. Болконского, по словам Леонтьева, навело его на совершенно новый путь: «Я решился оставить неоконченным рассуждение мое о социальной ценности и личном психическом значении разных русских героев XIX века и заняться общей чисто эстетической задачей»[4].

---

[1] *Леонтьев К.Н.* Избранное. С. 193.

[2] Там же. С. 188—189.

[3] Цит по: *Коноплянцев А.* Памяти К. Леонтьева. СПб., 1911. С. 136.

[4] *Леонтьев К.Н.* Собр.соч. Т. 8. С. 222.

Так возникла его главная работа «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н. Толстого», которая была написана осенью 1889 г. в Оптиной и напечатана в 1890 г. в «Русском вестнике» (№ 6—8) за год до смерти автора. В ней Леонтьев окончательно сформулировал основные принципы своей формально-эстетической критики.

Эстетическую критику Леонтьев понимал как нечто исходящее из «живого личного чувства», которое необходимо «лишь оправдать и утвердить логически»: «субъективный вкус сначала — разъяснения после». Не случайно, подчеркивает критик, что «самая этимология термина "эстетика" говорит нам, что есть учение о чувстве прекрасного, о законах этого чувства ("Эстаноме" (греч.) — "чувствую", "ощущаю"; "Эстисис" — "чувство"»[1].

С этой позиции «личного чувства» Леонтьев анализирует романы Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина». Анализ этот, по словам критика, будет представлять «нечто вроде личной исповеди эстетического содержания». И он выдвигает три основных своих принципа анализа:

веяние (исторический тип);
стиль (эстетический тип);
анализ психологический.

Говоря о том, что в каждом настоящем художественном произведении существует «нечто почти бессознательное или совсем бессознательное и глубокое», Леонтьев называет это «нечто» «духом» или «веянием» (термин «веяние» он заимствовал у Ап. Григорьева). «Чутье этого "духа" и этого "веяния", — пишет критик, — одно из самых сильных наших чувств. Факты, главные события могут быть переданы вполне верно и точно; люди этой эпохи и этой местности будут в книге поступать в большинстве случаев именно так, как поступали они в жизни, но воздух, так сказать, общий будет у одного писателя вполне верный времени и месту, а у другого — неверный или менее верный <...> Разница эта происходит иногда от того, каким языком рассказываются события, приключения действующих лиц, от того, какими выражениями передаются чувства героев, и т.д. Мне даже иногда кажется, что именно от этого, по-видимому, только внешнего приема и зависит весь тот неуловимый, но поражающий «колорит» или «запах» времени, места и среды, о котором я говорю, та общая всему произведению психическая музыка, на которую я указываю»[2].

По мнению Леонтьева, современной сложностью душевной жизни веет одинаково и от «Войны и мира» и от «Анны Карени-

[1] Там же. С. 225.

[2] Там же. С. 244—245.

ной». Именно этот вопрос оказывается в центре внимания критика. Изображаемой в эпопее Толстого уже отдаленной эпохи и связанному с ней «великому содержанию» не соответствует, по мысли автора, «слишком современная форма» как «совокупность тех мелочей и оттенков, которые составляют этот стиль, это веяние». Несоответствие это определяется «излишеством психологического анализа», представляющим собою «веяние» не простой и монументальной эпохи 1812 г., но умственно взволнованной эпохи 60-х годов, когда писалась эпопея.

Критикуя излишний психологический анализ в романе «Война и мир», Леонтьев признает, что выше всякой критики эпизоды, связанные со смертью, они «превосходны и верны действительности»: такова мгновенная смерть Пети Ростова, православная, почтенная и кроткая кончина старика графа Ростова, смерть старого князя Болконского и княгини Лизы в родовой горячке и т.д. Вершиной поэтической простоты изображения и верности действительности является тихая смерть князя Андрея. В ней, считает Леонтьев, «множество правды и психологической и медицинской: он умирает тихо, на руках двух любимых и любящих его женщин, умирает медленно от глубокой и обширной раны, полученной в мировой битве под великим и славным Бородино»[1].

В «Анне Карениной» критик замечает ненужные натуралистические подробности, но уже в меньшей степени. В этом произведении большая часть натуралистических подробностей оказывается «к месту». Например: «Сидит новобрачная Кити Левина и глядит на "затылок и красную шею мужа", который занят у стола. Глядит "с чувством собственности"». Понятно, остроумно, целомудренно и нужно — такими словами характеризует эту сцену Леонтьев.

Важнейшим этапом в творчестве Толстого он считал его поздние народные рассказы, которые свидетельствовали о благодатной, по его убеждению, эволюции писателя от «чрезмерностей» психологического анализа к художественному аскетизму. Особое внимание уделяет Леонтьев рассказу «Чем люди живы», анализу которого и посвящена статья «Страх Божий и любовь к человечеству» (1882).

В этой статье Леонтьев выражает удовлетворение, что в своих народных рассказах, и в этом в особенности, Толстой достигает богатства содержания «при высокой простоте и сжатости формы». Нет в этом рассказе тех «натуралистических мух» («грязных деталей»), которые раздражали его в «Войне и мире». Он написан простым и легким языком.

---

[1] Там же. С. 269.

Однако критик не совсем удовлетворен главной мыслью рассказа, тем, что любовь к ближнему — это есть высшее проявление христианской веры. Такое одностороннее понимание христианства он считал вредной ересью и называл его «сентиментальным» или «розовым»[1]. Для истинной веры человеческой любви к ближнему недостаточно. А где же смирение и страх Божий? «Такая любовь, без смирения и страха перед положительным вероучением, горячая, искренняя, но в высшей степени своевольная, либо тихо и скрытно гордая, либо шумно тщеславная, исходит не прямо из учения Церкви; она пришла к нам не так давно с Запада; она есть самовольный плод антрополатрии, новой веры в земного человека и в земное человечество — в идеальное, самостоятельное, автономическое достоинство лица и в высокое практическое назначение "всего человечества" здесь на земле»[2].

«Розовому» христианству Толстого (к которому, по мнению Леонтьева, близки и славянофилы, и Достоевский, и Вл. Соловьев) он противопоставляет «истинное» Православие, стоящее на «страхе Божием», на заботе не об исправлении посюстороннего земного мира, а о спасении души верующего. Именно поэтому выполнение всех церковных обрядов выше каких бы то ни было нравственных заповедей. Леонтьев был убежден, что такого рода православие ближе к типу религиозности русского человека.

Это была вера именно леонтьевская. Почувствовав однажды ужас смерти и страх наказания за грехи молодости, Леонтьев в конце концов пришел к мысли, что только «страх Божий» может укрепить веру. «Высшие плоды веры — например, постоянное, почти ежеминутное расположение любить ближнего — или никому недоступны, или доступны очень немногим: одним — по особого рода благодати прекрасной натуры, другим — вследствие многолетней борьбы с дурными наклонностями. Страх же доступен всякому: и сильному и слабому, — страх греха, страх наказания и здесь, и там за могилой»[3].

В этих словах Леонтьева чувствуется его непонимание благодати, того, что Бог есть любовь, что истинно православное мировосприятие связано с милосердием и состраданием.

Другим «розовым» христианином Леонтьев считал Достоевского, которому он посвятил две свои работы: «О всемирной любви. Речь Ф.М. Достоевского на пушкинском празднике» (1880) и «Достоевский о русском дворянстве» (1891), о Достоевском у него есть также высказывания во многих статьях и письмах.

---

[1] *Леонтьев К.Н.* Восток, Россия и славянство. С. 330.

[2] Там же. С. 332.

[3] Там же.

Творчество Достоевского казалось Леонтьеву субъективным и болезненно лиричным. Ю.П. Иваск в связи с этим замечал, что «силы Достоевского Леонтьев не ощущал. Ему нравились очень немногие книги писателя: "объективные" "Записки из Мертвого дома" и "Дневник писателя" (за имперский монархизм и правильное понимание балканского вопроса)»[1] Особенно Леонтьев ценил «Дневник писателя», который был для него драгоценней всех романов Достоевского. Идеальной казалась критику и литературная форма «Дневника», которую он сам постоянно искал. И статьи Леонтьева в «Варшавском дневнике», и «Записки отшельника», опубликованные в «Гражданине», были попыткой создать подобную форму.

В отличие от «протестанта» Толстого Леонтьев считает Достоевского более близким к истине, более христианином. Его радуют в его романах «частые напоминания о христианстве», «искренность, порывистый пафос», полный доброты, целомудрия и честности самого автора, что «может в высшей степени благотворно действовать (и действует) на читателя, особенно на молодых русских читателей»[2].

Достоевский — христианин, утверждает Леонтьев и тут же добавляет, что христианство его недостаточно православное. Так, Соня Мармеладова в «Преступлении и наказании», будто какая-то англичанка, читает только Евангелие — «в этом еще мало православного, ей бы, если она православная, следовало бы также читать жития святых (св. Феодоры, св. Марии Египетской и т.д.), служить молебны, прикладываться к святым мощам, иконам и искать совета у духовников <...> Монахи в "Братьях Карамазовых" мало походят на настоящих, афонских или оптинских старцев и говорят совсем не то, что в действительности говорят очень хорошие монахи и у нас, и на Афонской горе <...> Отшельник и строгий постник, Ферапонт, мало до людей касающийся, почему-то изображен неблагоприятно и насмешливо <...> От тела скончавшегося старца Зосимы для чего-то исходит тлетворный дух, и это смущает иноков, считавших его святым»[3].

«Однако, сравнивая "Братьев Карамазовых" с прежними произведениями Достоевского, — продолжает Леонтьев, — нельзя было не радоваться, что такой русский человек, столь даровитый и столь искренний, все больше и больше пытается выйти на настоящий церковный путь <...> Еще шаг, еще два, и он мог бы подарить нас

---

[1] Там же. С. 317.

[2] Там же. С. 317.

[3] Там же. С. 321.

творением истинно великим в своей поучительности»[1]. И вдруг — речь Достоевского на празднике Пушкина: «Опять это «последнее слово всеобщего примирения»! <...> Из этой речи <...> для меня, по крайней мере (признаюсь), совсем неожиданно оказалось, что г. Достоевский, подобно великому множеству европейцев и русских всечеловеков, все еще верит в мирную и кроткую будущность Европы и радуется тому, что нам, русским, быть может и скоро, придется утонуть и расплыться бесследно в безличном океане космополитизма»[2].

Леонтьев протестует против этой «космополитической любви» Достоевского к Европе, которая впала в безбожие, но может быть спасена русским христианством. Нужно различать, продолжает он, любовь-милосердие и любовь-восхищение. Современные европейцы не заслуживают ни той, ни другой любви: очень уж они стали буржуазно-самодовольны, и поэтому их незачем жалеть, они уничтожают все прекрасное на Западе: католическую церковь, дворянские привилегии, народные обычаи — и развращают всех славян.

Леонтьев говорит о невозможности примирения и единения людей на земле вообще — об этой «вселенской гармонии», само стремление к которой пагубно.

Пагубность в том, что все это может привести к катастрофе: «и под конец не только не настанет всемирного братства, но именно тогда оскудеет любовь, когда будет проповедано Евангелие во всех концах земли. И когда эта проповедь достигнет, так сказать, до предначертанной ей свыше точки насыщения, когда, при оскудении даже и той любви, неполной, люди станут верить безумно в "мир и спокойствие", — тогда-то и постигнет их пагуба... "и не избегнут!"»[3].

Концепцию вселенской гармонии Достоевского Леонтьев опровергает, как видим, пророчествами из Апокалипсиса. По его убеждению, если и возможна на земле какая-либо гармония, то это вечная гармония света и тьмы, своего рода «сопряжение вражды с любовью». Эта своеобразная «гармония» представляет «в высшей степени цельную, полутрагическую, полуясную оперу, в которой грозные и печальные звуки чередуются с нежными и трогательными, — и ничего больше! "Блаженны миротворцы", ибо неизбежны распри. "Блаженны алчущие и жаждущие правды"... ибо правды всеобщей не будет здесь... Иначе зачем алкать и жаждать? Сытый не алчет. Упоенный не жаждет»[4].

---

[1] Там же. С. 322.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 320.

[4] Там же.

Достоевский, познакомившись со статьями Леонтьева, посвященными ему, в письме к К. Победоносцеву сообщает, что в суждениях их автора есть «много любопытного» и «немного еретического». Особенно задела его леонтьевская фраза «Не стоит добра желать миру, ибо сказано, что он погибнет». В свою записную книжку Достоевский заносит следующие слова: «В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое. Сверх того, чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коли все обречены, так чего же стараться, чего любить добро делать? Живи в свое пузо». И далее: кроме несогласия «в идеях было нечто ко мне завистливое. Да едва ли не единое это и было. Разумеется, нельзя требовать, чтобы г. Леонтьев сознался в этом печатно. Но пусть этот публицист спросит самого себя наедине со своей совестью и сознается сам себе; и сего довольно»[1].

Леонтьев, со своей стороны, был потрясен упреками в зависти. Если бы он завидовал Достоевскому, разве мог бы он назвать «Дневник писателя» гениальным? И разве мог бы он написать о Достоевском следующие строки: «Как верно понимал он (давным-давно), что без веры, без веры православной, именно народ русский, да и вся Россия станут никуда не годными. Он не только умом и любовью понимал эту истину, но и особенного рода художественным чувством... Мужика он любил, не потому только, что он мужик, не потому, что он человек рабочий и небогатый, нет, — он любил его за то, что он русский мужик, за то, что он религиозен»[2].

Но, несмотря на разногласия и взаимные обвинения в ереси, Достоевский и Леонтьев были близки духовно и душевно, были близки в понимании русской идеи. Да и между героями Достоевского и самим Леонтьевым было много общего. Об этом справедливо писала Н.Ф. Буданова: «Несмотря на нелюбовь Леонтьева к героям Достоевского, он им сродни, и его духовный максимализм — русская национальная черта. Леонтьев напоминает тех героев Достоевского, которых "съела идея", и они "корчатся под ней", как под камнем. В нем так же билась "мысль великая и неразрешенная", и смысл жизни он видел в том, чтобы прежде всего "мысль разрешить". Подобной мыслью для Леонтьева была идея Бога и бессмертия...»[3]

Петр Лаврович Лавров (1823—1900) — безусловно, одна из ключевых фигур в литературном процессе 60-х и особенно 70-х годов. Его влияние на духовную жизнь эпохи, прежде всего на второе по-

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 51.

[2] *Леонтьев К.Н.* Избранное. С. 304.

[3] *Буданова Н.* Ф. Достоевский и К. Леонтьев // Достоевский: материалы и исследования: Сб. Л., 1991. Т. 9. С. 222.

коление молодых радикалов, литераторов-народников, огромно, сопоставимо с влиянием Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова и Д.И. Писарева.

Поначалу ему ничто не предвещало такой роли. Родился Лавров в семье помещика, артиллерийского офицера. Получил хорошее домашнее образование. В 1837 г. поступил, согласно семейной традиции, в Петербургское артиллерийское училище. Показав отличные способности к математике, был оставлен там сначала в качестве репетитора по математике, а затем становится профессором, постепенно повышается в чине, дослуживается до звания полковника, будучи вполне штатским человеком.

Однако в середине 50-х годов Лавров увлекается философией, прежде всего трудами Гегеля и позитивистов. Под влиянием их идей и атмосферы эпохи начинает создавать свою собственную оригинальную философию. Именно как к философу к нему приходит известность. В ноября 1860 г. в Пассаже Лавров прочел цикл лекций «Три беседы о современном значении философии». Лекции имели успех у публики, но со стороны радикальных критиков (Д.И. Писарева и М. Антоновича) они вызвали, скорее, негативную реакцию как чрезмерно отвлеченные и «идеалистические». В начале 60-х годов он публикует ряд статей, наиболее значительной среди них является «Что такое антропология» (1860). Несмотря на некоторое расхождение во взглядах с Чернышевским, Лавров твердо занимает место в ряду наиболее радикальных, «красных» публицистов.

При этом среди единомышленников за ним утверждается репутация чрезмерно «академичного», кабинетного мыслителя, склонного к усложненным языку и способу аргументации: «Многие, однако, жаловались на тяжеловесность изложения Петра Лавровича, а в некоторых статьях — особенно ранних — и темноту. Так, например, указывали на целые страницы в статье о гегелизме» <...> и говорили: «Не угодно ли добраться — что он тут говорит?"»[1]. Продолжал он вызывать подозрение и иронию отвлеченностью и «метафизичностью» своей философии у «практиков», нетерпеливо ждущих активного, реального действия. По этой причине члены первой «Земли и воли» не привлекли его к своей деятельности: «Особенно резко выступил против Пет. Лав. господин а-la Вирхов. "Чего можно ждать от метафизика, — говорил он, — нам надо держаться подальше от таких людей"»[2].

---

[1] *Пантелеев Л.Ф.* Воспоминания. М., 1958. С. 547.

[2] Там же. С. 341.

У оппонентов в среде либералов и консерваторов Лавров приобретает репутацию «опасного» радикала. Таким его, например, постоянно называет профессор и цензор А.В. Никитенко, в чьем дневнике он фигурирует в качестве почти демонической фигуры одного из вожаков нигилистов и всякого рода отрицателей: «Лавров способен не просвещать, а помрачать умы»[1]. Политический оппонент характеризуется здесь как «человек не без ума и дарований, но с головы до ног матерьялист, необузданный гонитель всего, что было, есть и даже будет»[2]. «Это слишком ярый коновод нигилистов и пропагандист всяких эмансипаций»[3].

В результате Лавров не получает кафедры в Петербургском университете, несмотря на поддержку К.Д. Кавелина. Хотя он реально не принимал сколько-нибудь значительного участия в революционной заговорщицкой деятельности и в издании прокламаций, в период репрессий, вызванных покушением Каракозова на Александра II, в 1866 г. он был арестован и сослан в Вологодскую губернию. Причиной послужил его материалистический «образ мыслей», близкое знакомство с рядом деятелей радикального толка (Чернышевским, Н. Утиным и др.). В ссылке Лавров и создал свой самый знаменитый труд «Исторические письма» (опубликован под псевдонимом П. Миртов в газете «Неделя», 1868—1869), ставший одним из фундаментальных изложений народнической доктрины. Впечатление, произведенное этим трудом, было огромно. Даже один из главных оппонентов Лаврова в среде народничества, П.Н. Ткачев, так характеризовал автора и его работу: «...его тенденции всегда честны... его намерения благородны и прекрасны... давно уже в нашей бедной литературе не высказывалось зараз столько честных и хороших мыслей»[4].

В 1870 г. Лавров бежит из ссылки и тайно уезжает за границу, где включается в активную организаторскую деятельность. Он находится в Париже во время Парижской Коммуны, становится ее посланцем за границей. Издает в Лондоне журнал «Вперед!» (1873—1876) и газету с таким же названием (1875—1876). На страницах этих изданий он не только ведет революционную пропаганду, но и проявляет себя как публицист, склонный к компромиссам. Лавров всегда стремится к объединению всех социалистических

---

[1] *Никитенко А.В.* Дневник: В 3 т. Л., 1956. Т. 2. С. 164.

[2] Там же. С. 166.

[3] Там же. С. 28.

[4] *Ткачев П.Н.* Что такое партия прогресса // Ткачев П.Н. Кладези мудрости российских философов. М., 1990. С. 41.

сил и партий независимо от их теоретической ориентации. В частности, с интересом и симпатией относится к марксизму (с К. Марксом он поддерживает близкие дружеские отношения). Не раз выступает противником политического экстремизма, ратуя за постепенное развитие сознания масс и самих революционеров. Тем самым Лавров вызывает недовольство наиболее «нетерпеливой» части политической эмиграции, вынужденно вступает в полемику с Ткачевым и Бакуниным (называвшим его теории «доктринерною, бездушною, бессмысленною... ученою болтовней»[1]) — идеологами, призывавшими молодое поколение к немедленному действию. Но в начале 80-х годов, захваченный общим настроением, Лавров поддерживает практику «Народной воли», издает за границей «Вестник "Народной воли"» (1883—1886).

Несмотря на репутацию «метафизика», «доктринера», Лавров всегда оставался одной из наиболее авторитетных фигур в революционных кругах, выступая как своего рода преемник А.И. Герцена (в воспоминаниях современников о Лаврове имя Герцена встречается часто). Для многих, однако, такое сопоставление было не в пользу Лаврова: «...он и тогда не играл такой роли, как Герцен в годы "Колокола", и его "платформа" не была такой, чтобы объединять в одно целое массу революционной молодежи. К марксизму он относился самостоятельно, анархии не проповедовал; а главное, в нем самом не было чего-то, что дает агитаторам и вероучителям особую силу и привлекательность, не было даже и того, чем брал хотя бы Бакунин... Его умственный склад был слишком идейный»[2].

Так же двойственным было отношение современников к научному качеству философских построений Лаврова. Ф. Энгельс, выражая точку зрения Маркса, называл его «эклектиком». У Л.Ф. Пантелеева есть иная оценка, более характерная для русского поклонника: «...кажется, не будет большой смелостью сказать, что за весь XIX век русское общество не имело более научно-всеобъемлющего ума, как Петр Лаврович»[3].

Вероятно, все-таки значительным мыслителем Лавров не был и его вклад в философию невелик. Но именно Лавров в ряду других публицистов оказал решающее влияние на формирование нового типа человека — народника, и не только на его ценностную систему, но и на его поведение и самоощущение, сферу интересов.

---

[1] *Бакунин М.А.* Философия. Социология. Политика. М., 1989. С. 508.

[2] *Боборыкин П.Д.* Воспоминания: В 2 т. М., 1965. Т. 2. С. 525—526.

[3] *Пантелеев Л.Ф.* Указ.соч. С. 551.

Именно как философ и публицист он повлиял и на литературу. Во многом под влиянием идей Лаврова формируется герой народнической прозы, его внешний облик, его характер, ощущение долга и специфический героизм, направленный на служение народу.

Центральное место в философии Лаврова занимает идея прогресса. При этом сам прогресс понимается им прежде всего как развитие мысли, представлений об идеале человеческой жизни, разумных, гармоничных отношений между людьми. Другая сторона прогресса — постепенное приближение жизни к формулируемому в каждую новую эпоху идеалу: «Это приближение исторических фактов к реальному или идеальному лучшему, нами сознанному, это развитие нравственного идеала в минувшей жизни человечества составляет для каждого единственный смысл истории, единственный закон исторической группировки событий, закон прогресса, считаем ли мы этот прогресс фактически непрерывным или подверженным колебаниям»[1].

Главным героем истории становится «критически мыслящая личность», судящая общественные отношения своего времени, выносящая им приговор и проектирующая новые социальные институты, трудящаяся для преобразования общественного устройства согласно потребностям человека и законам разума: «...теория общественных форм как они должны быть на основании ясно понятых человеческих потребностей — есть продукт истинной и научной идеализации соответствующей потребности»[2]. Примером такой формы является институт «идеального», «разумного» и гармоничного брака: «Половое влечение как неизбежный источник; личная симпатия как интимная связь, свободно определяющая выбор: взаимное развитие двух равноправных существ для участия в прогрессивной деятельности общества как социальная цель — вот одна сторона семейного идеала современности». Это идеал, «охраняющий в высшей мере ее прочность, так как он опирается на научные данные, на требования справедливости, на достоинство человеческой личности»[3].

Личность, способная «критически» мыслить, неизбежно должна перерасти свой эгоизм, осознать общественные интересы: «Истинная общественная теория требует не подчинения общественного элемента личным и не поглощения личности обществом, а слития общественных и частных интересов. Личность должна развить в себе понимание общественных интересов, которые суть ее интере-

---

[1] *Лавров П.Л.* Исторические письма. СПб., 1906. С. 30.

[2] Там же. С. 183.

[3] Там же. С. 192.

сы»[1]. Поэтому критически мыслящая личность — это не только мыслящий человек, но и человек деятельный, активно относящийся к действительности, стремящийся перестроить жизнь на основании выработанных наукой идеалов.

В истории такие люди, как правило, встречают сопротивление. Во все времена носители, проповедники высоких истин подвергались гонениям. И всегда находились люди, готовые идти до конца в служении идее. Самопожертвование, мученичество ради прогресса — это дело добровольного выбора. Но само существование подвижников, героев, готовых пойти на костер и мучения, — необходимое условие существования и конечного осуществления идеала на земле.

Что касается самих «потребностей» человека, то определить их, разделить на полезные и вредные должна наука: биология, физиология, химия. Естественные науки объявляются основой мировоззрения современного прогрессивного, культурного человека: «Естествознание есть основание разумной жизни — это бесспорно. Без ясного понимания его требований и основных законов человек слеп и глух к самым обыденным своим потребностям и к самым высоким своим целям. Строго говоря, человек, совершенно чуждый естествознанию, не имеет ни малейшего права на звание современного образованного человека»[2]. Чего же хочет человек на самом деле? Лавров легко берется, опираясь на популярный в то время «антропологический принцип в философии» и «данные естественных наук», это определить: главная человеческая потребность — «потребность лучшего, стремление к истине и справедливости».

Понимание естественных наук как основы мировоззрения, предпочтение «научного» познания мира всякому другому — интуитивному, символическому и т.д. — черта, присущая практически всем публицистам, принадлежащим к радикальному лагерю. В этом смысле лавровские высказывания в таком духе вполне типичны для его времени. Однако его эстетические воззрения начала 60-х годов должны были казаться «реакционными», «метафизическими» по сравнению со взглядами Чернышевского, высказанными в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», и Писарева, выдвинувшего лозунг «разрушения эстетики». Творчество, художественное отражение действительности для Лаврова не противостоит научному познанию мира и не отменяется им.

Скорее наоборот: научное познание и творчество объединяются общими понятиями «идеала» и «критики», стремятся к одной и той

---

[1] Там же. С. 110.

[2] Там же. С. 7.

же цели преобразования мира — бессмысленного хаоса в мир разумный и гармоничный: *«Знание уменьшает бытие предмета,* уменьшает число признаков в том, что узнается, переходит от реального к отвлеченному, от формы единичного предмета к существенным признакам представления предмета; *творчество увеличивает бытие того, на что оно обращено:* оно прибавляет реальный признак к представлению, в нас существующему, к состоянию духа, которым мы проникнуты; оно вводит в мир реальный то, что принадлежало только нашему внутреннему миру; оно дает единичное обособляющее бытие тому, что было обще; *оно облекает все,* проходящее через наше сознание, в *формы.*

Творчество есть процесс образования форм. Форма является его существенной принадлежностью. Там, где наша мысль, чувство, решимость находит себе форму, там присутствует творчество»[1].

Творчество и знание по-разному относятся к бытию, но преследуют одну и ту же задачу создания идеалов: «...мы перейдем к высшей ступени художественного творчества — к созданию *идеалов.* Они должны быть *стройны* во всех своих проявлениях; стройность есть их существенное и отличительное свойство».

И как в основу разума кладется способность к критике существующего положения вещей и сложившихся традиций, так и в основе творчества оказывается критическая способность: «Истинный художник вносит смело свое патетическое состояние в форму, пред ним носящуюся; литератор создает новое слово для новой мысли; мыслитель создает, если нужно, новую космогонию, новую метафизику; ученый создает новую систематику. Заметьте: *если нужно.* Тут дело лишь в том, что человек относится к существующим формам искусства или научного творчества не как идолопоклонник к своему кумиру, но как свободно развивающаяся личность к продуктам и средствам своего развития. Он их обсуждает и подвергает *критике* во имя знания. Эта критика не есть творчество, но она дополняет творчество, доставляя ему жизнь и развитие; она есть философия в творчестве. *Постоянное внесение всего своего знания, всего своего бытия в свои создания — это есть условие философии в творчестве.* Без нее всюду рутина и неподвижность; она представляет вечную борьбу с созданным во имя создающегося. Все *заслуживает* уважения лишь настолько, насколько сознано *после критики как достойное* уважения»[2]. Критика обусловливает свободу художника, его способность преобразовывать действительность.

Однако форма — это не все, чем определяется достоинство художественного произведения. Творцом, художником является че-

---

[1] *Лавров П.Л.* Философия и социология. М., 1965. С. 536.

[2] Там же. С. 549.

ловек, который в литературной форме воплощает свои мысли, верования, надежды. Именно они составляют содержание художественного произведения и также подлежат рассмотрению с точки зрения «стройности».

Таким образом, «критически мыслящая личность», проектируемая Лавровым в качестве главного героя исторического процесса, — это не только человек, основывающий на научных исследованиях свою деятельность по реальному преобразованию мира, но и человек творящий, преобразовывающий бытие в своей фантазии. Создание художественных произведений оказывается практически равноценным научному или революционному подвигу.

Такая эстетическая программа, казалось бы, подготавливала основу деятельности Лаврова как критика, придающего сущностное значение анализу не только содержания, но и формы литературного произведения. Несмотря на это, как критик-практик он не создал ничего значительного и оригинального. Среди его критических работ выделяются статьи, посвященные прозе И.С. Тургенева, по отношению к которому Лавров занял довольно благожелательную позицию как к художнику и мыслителю (с Тургеневым у него были приятельские отношения за границей, писатель оказывал материальную поддержку лавровским изданиям). Вместе с тем творчество таких современных ему писателей, как Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, И.А. Гончаров, не получило у Лаврова серьезного отклика. Это связано с тем, что его эстетические взгляды претерпели серьезные изменения. Прежний гармонический союз между творчеством и наукой в его философии быстро разрушился. Он делает вывод, что расцвет литературы часто приходится на те эпохи, когда человеческая мысль и жизнь находятся в наибольшем рабстве. Следовательно, иногда литераторы воплощают в совершенные формы «реакционное», абсолютно «ложное» содержание. Так идеал литературной формы перестал быть подобием идеальных социальных институтов и отношений.

Поэтому в таких более ранних работах Лаврова, как «Письмо провинциала о задачах современной критики» («Отечественные записки», 1868, № 3), «Шекспир в наше время» («Устои», 1882, № 9—10) приоритет в литературном произведении отдается его «пафосу», правильности, прогрессивности или устарелости, реакционности мировоззрения писателя. Более того, Лавров полагает, что с прогрессом человечества роль искусства в жизни и мировоззрении будет убывать, уступая место науке. Встречаются в его критическом наследии нападки на «эстетическую критику», которую он обвиняет за преимущественный интерес к форме художественного произведения (статья «Турист-эстетик», посвященная П.В. Анненко-

ву. — «Дело», 1877, № 8; 1879, № 10). От критика уже не требуется не только разбирать эстетические достоинства художественного произведения, но и подробно анализировать авторские концепции, мировоззрение. Ему достаточно представить свои взгляды, заявить, говоря о литературном произведении, свою позицию (см. «Письмо в редакцию». — «Библиограф». 1869. № 1. С. 3).

Практическая деятельность по преобразованию мира, опирающаяся на естественнонаучные знания, бесконечно выше отражения жизни в искусстве. Эту позицию с Лавровым разделяли многие поэты и писатели-народники. Если революционный подвиг в это время приобретает качество красоты, то литература в глазах критика и читателя теряет свое эстетическое предназначение, «стройность» художественного произведения становится для него второстепенным качеством. Такое понимание губительно для литературы. Лучше всего это иллюстрируют стихотворения Лаврова. Преобладание «пафоса» над «формой» делает их декларативными и малооригинальными. Его творения, подобные стихотворению «К русскому царю» (1854):

Но помни, русский царь, ты нашей силой крепок,
Величьем нашим ты велик:
Без русской доблести престол твой — груда щепок!
Народов мощь — есть мощь владык!

или «Новому царю (26 августа)» (1856):

Скажи ты пахарям святое слово: *Воля,*
Сними с них барщины несправедливый гнет;
Свободной общине отдай родное поле —
Тебя тогда народ *великим* назовет —

Некрасов справедливо охарактеризовал как «рифмованные газетные реляции или передовые статьи»[1].

Единственная удача Лаврова-поэта — гимн, марш, прямо призывающий к действию, к подвигу. Это «Новая песня» (1875), получившая впоследствии название «Рабочая марсельеза», которую Александр Блок назвал среди «прескверных стихов, корнями вросших в русское сердце... не вырвешь иначе, как с кровью»[2].

Николай Константинович Михайловский (1842—1904) — в 1870—80-х годах один из самых влиятельных левых публицистов, человек, указавший на радикальный перелом в русской культуре словами «разночинец пришел»[3]. Сотрудник «Отечественных запи-

---

[1] *Володин А., Итенберг Б.* Лавров. М., 1981. С. 27.

[2] Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 267.

[3] Из литературных и журнальных заметок 1874 года // Михайловский Н.К. Литературная критика и воспоминания. М., 1995. С. 96. (Далее ссылки на это издание (ЛКиВ) даются в тексте с указанием страниц.)

сок» (с 1868 г.), после смерти Н.А. Некрасова он стал соредактором знаменитого журнала (вместе с М.Е. Салтыковым-Щедриным и Г.З. Елисеевым). 1882—1886 гг. провел в ссылке (Выборг, затем Новгородская губерния); ее причиной были связи Михайловского с народовольцами и его публичные выступления. С 1892 г. и до конца жизни — фактический редактор «Русского богатства», радикальнейшего среди «толстых» журналов (одним из членов редакции был В.Г. Короленко).

В свое время Михайловский был знаменит почти так же, как легендарные деятели 60-х годов Н.А. Добролюбов и Д.И. Писарев. В.В. Розанов, весьма враждебно относившийся к леворадикальной идеологии, утверждал, что «у ног» Михайловского «была вся Россия...»[1]

Мы привыкли к тому, что столь значительной духовной властью в России могут обладать писатели. Михайловский не был писателем в нашем понимании этого слова: его беллетристические опыты немногочисленны, они почти не печатались при жизни и невысоко оценивались самим автором. Но в XIX в. значение слова «литература» было более широким, чем сейчас. Так, Писарев в 1864 г. утверждал: «...беллетристика начала утрачивать свое исключительное положение в литературе; первый удар нанес этому господству Белинский; глядя на него, Русь православная начала понимать, что можно быть знаменитым писателем, не сочинивши ни поэмы, ни романа, ни драмы» («Цветы невинного юмора»).

Такое словоупотребление связано с определенной системой ценностей. Михайловский всегда был готов признать, что талант художника выше аналитических способностей (см., например, в его статье о Г. Успенском[2]). Но все-таки в понимании Михайловского «настоящая деятельность» — это «такая, плоды которой очевидны для самого деятеля... Мысль, слово, дело — такова тройственная формула полной жизни писателя...» (ЛКиВ, 234). Такая непосредственная связь между словом и делом возможна, скорее, для публициста, чем для писателя. Авторитет Михайловского-литератора — это авторитет не только пишущего человека, но и *организатора литературного дела* — редактора «толстого» журнала (вспомним других редакторов — Некрасова, Щедрина).

Для современного читателя Михайловский — прежде всего литературный критик (в XX в. переиздавались только те его статьи, кото-

[1] Письмо В.В. Розанова А.М. Горькому, март 1912 г.// Вопр. литературы. 1989. № 10. С. 164.

[2] *Михайловский Н.К.* Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 322—323. (Далее ссылки на это издание (ЛКС) даются в тексте с указанием страниц.)

рые были посвящены литературе). Эта репутация объясняется как известной литературоцентричностью сознания исследователей, так и тем, что печатать собственно публицистические статьи Михайловского, активно полемизировавшего, например, с марксистами, было в советское время практически невозможно. Между тем если предшественники Михайловского — Бѣлинский, Добролюбов и Писарев — по политическим причинам были вынуждены заключать свою публицистическую проповедь в форму литературной критики, то журналист 1870—1890-х годов уже вполне непосредственно и прямо говорил о занимавших его идеологических и даже политических проблемах. К тому же Михайловский, как правило, писал не отдельные статьи, а циклы, ежемесячные наблюдения над пестрой современной жизнью, в которую художественная литература входила лишь как одна из составляющих. Эти пестрые циклы объединял не столько материал, сколько общая публицистическая задача[1]. (Подобные циклы находим у постоянного оппонента Михайловского — Достоевского-публициста («Дневник писателя») или у коллег Михайловского по «Отечественным запискам» — Щедрина и Глеба Успенского.)

Созданный Михайловским в его публицистике «образ автора» — это образ не узкого специалиста (например, литературного критика), «объективного» ученого, а образ личности, современника (см. характерные названия циклов: «Записки современника», «Письма постороннего», «Записки профана»). Для Михайловского всякая специализация — это ущербность, нарушение гармонического, т.е. всестороннего, развития личности. Это отрицательное отношение к специализации определено распространенной в XIX в. историософской концепцией, согласно которой специализация — прежде всего главная черта современного буржуазного общества, а потому порочна. (Например, в статье «Десница и шуйца Льва Толстого» Михайловский писал о том, что основной причиной возникновения общественных сословий была профессиональная специализация, о том, что такая специализация делала членов сословия духовно ограниченными; крестьянство народник Михайловский считал единственной духовно гармоничной частью русского общества именно потому, что «народ никогда не был сословием». — ЛКС, 154.)

В историю русской общественной мысли Михайловский вошел как народник, хотя сам он слова «народник» не любил, считая, что модную тему народа часто эксплуатировали недобросо-

---

[1] Подробнее см.: *Егоров Б.* О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Стиль. Л., 1980. Гл. «Жанры и композиция у критиков-народников».

вестные люди, начинавшие, например, под предлогом этой любви гонение на интеллигенцию (см.: «...мы не можем принять кличку народников... потому, что слово это слишком захватано» — ЛКиВ, 366).

Публицистика Михайловского — постоянная и достаточно открытая пропаганда социалистических идей. Он говорит о необходимости «перехода к лучшему, высшему порядку» (ЛКиВ, 190), объясняя, что этот порядок — не достижение политических свобод, а установление новых экономических отношений: «...политическая свобода бессильна изменить взаимные отношения наличных сил в среде самого общества, она может только обнаружить их, вывести на всеобщее позорище... обострить эти отношения... так называемая полная экономическая свобода есть... только разнузданность крупных экономических сил и фактическое рабство сил малых» (ЛКиВ, 188). При этом Михайловский, лично близкий к деятелям «Народной воли», не одобрял террористический метод «перехода к высшему порядку»: «Став на этот скользкий путь, легко докатиться до грабежа и разбоев»[1]. Известно крайне отрицательное отношение к большевистской революции В.К. Короленко — ближайшего сотрудника Михайловского в «Русском богатстве».

Михайловский оказался свидетелем того, как марксизм в России приобретал все большее влияние и наконец стал чуть ли не наиболее авторитетным для русской интеллигенции учением. Напомним, что марксисты и народники спорили в первую очередь о пути России к социализму (сам Маркс в отличие от русских марксистов в публичном письме к Михайловскому соглашался с адресатом в том, что Россия якобы может избежать капиталистического этапа развития). Народ для народников — прежде всего крестьянство; натуральное хозяйство крестьянина, по Михайловскому, несмотря на всю тяжесть жизненных условий, — это основа гармонической, самодостаточной культуры (см., например, работы Михайловского о Л.Толстом и Г.Успенском). Маркс видит в «деревенской жизни» не духовную гармонию, а «идиотизм» (эти знаменитые слова Михайловский неоднократно цитировал с большим раздражением); для русских марксистов, как известно, крестьянство — «мелкобуржуазное» (этим эпитетом характеризовали и самого Михайловского сначала Ленин, а потом историография советского времени). Михайловский защищает от нападок марксистской критики Г. Успенского (ЛКС, 424), сразу замечает «модное» «унижение мужика» в творчестве Чехова и Горького (ЛКС, 615).

---

[1] Русские писатели. 1800—1917. М., 1999. Т. 4. С. 102.

Главная особенность и заслуга Михайловского как мыслителя — это его критика исторического детерминизма, по-новому поставленный вопрос о свободе и исторической ответственности личности. Как известно, историософия Гегеля подействовала на русскую мысль, определив ее направление на многие десятилетия. Уже в первой половине 60-х годов заговорили о нравственной сомнительности исторического детерминизма, который сплошь и рядом оборачивался этическим релятивизмом (см., например, статью Ап. Григорьева «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства», философский эпилог «Войны и мира»; нежелание оправдывать что бы то ни было исторической необходимостью находим в статье Писарева «Пушкин и Белинский»). Очевидно опасный вид детерминизм приобрел в своем позитивистском изводе, особенно у социал-дарвинистов. Михайловский был первым, кто выступил со столь последовательной и развернутой его критикой (в статьях о Спенсере, Дарвине и Конте). Мера вещей для Михайловского — свободное развитие личности, и с этой точки зрения он подверг сомнению пользу многих результатов так называемого прогресса (ст. «Что такое прогресс?», 1869). История, по убеждению Михайловского, может быть свободно творима людьми; в общественных науках нет места объективизму, человек судит исторические события нравственным судом, с точки зрения вневременного, безусловного «идеала» (любимое слово Михайловского). Исторические условия не могут служить для этого суда «смягчающими обстоятельствами»: с обескураживающей простотой Михайловский заявляет, что Печорин, например, — «негодный человек» (ЛКиВ, 94).

Естественное следствие этой общефилософской позиции Михайловского — его литературно-критический метод. Критика прежде всего интересуют система ценностей автора и личность писателя, но не конкретно-биографическая, а личность творца, которая предстает перед читателем художественных произведений. В статьях о писателях он стремится создать портрет человека, в наиболее удачных своих работах выстраивает интеллектуальную и духовную биографию своего героя (например, «Г.И. Успенский как писатель и человек»).

Говоря об Успенском, Михайловский ярко и подробно описывает его особую шизофреническую манию: Успенский в своем сознании распался на «Глеба» (лучшая часть души, собственно Я, неповторимая индивидуальность) и «Ивановича» (все унаследованное, связанное со средой, предками, прошлым). Бред Успенского очень характерен, он помогает понять, как переживали современ-

ники Михайловского противостояние исторических условий и свободы воли (для иных времен абстрактное).

Любимые писатели Михайловского — те, у кого он находит свою любимую мысль о необходимости сопротивляться нивелирующему воздействию среды, государства. Таков В.М. Гаршин: «...везде вы найдете... лучи... скорби о том специальном и высшем оскорблении, которое наносится человеческому достоинству превращением человека в те или другие клапаны, в "палец от ноги"[1]» (ЛКС, 311).

«Субъективизм» Михайловского был, однако, связан с традиционной, по сути христианской, альтруистической этикой. Защищая само понятие личности от панисторических теорий, одновременно он критиковал и новый индивидуализм — ницшеанство, очень популярное в России на рубеже веков (см.: «И еще о Ницше», 1894 — ЛКиВ; суждения критика о Горьком).

Идеологию русских революционеров их оппоненты часто называли своего рода квазирелигией, эмоциональным суррогатом религии (см., например, в сборнике «Вехи»). К такой оценке подталкивали некоторые высказывания самих левых радикалов, и прежде всего Михайловского, который прямо говорил о своих убеждениях как о религии: «Религия начинается там, где вера или *знание* (курсив мой. — *Г.З),* согласованные с нравственными идеалами человека, властно побуждают человека к действию в известном направлении» (ЛКиВ, 532; 360—361). Мистическое, по Михайловскому, отнюдь не является необходимым элементом религии, и за «смешение религии... с мистикой» (там же) Михайловский упрекает деятелей так называемого «религиозного возрождения». Не случайно критик защищает от Мережковского Л. Толстого с попытками последнего построить «новое» христианство — без чуда.

С религиозными идеологами Михайловский пытается спорить как бы «на их поле», отсюда недоумение Достоевского: «...писать и доказывать, что социализм вовсе не формула атеизма, а атеизм вовсе не главная, не основная сущность его, — это чрезвычайно поразило меня в писателе, который, по-видимому, так много занимается этими темами»[2]. Разумеется, на самом деле система взглядов Михайловского, сочувственно говорившего о христианстве, весьма далека от религии в собственном смысле слова: устраняя из религии мистическое начало, мы превращаем ее в нечто принципиально иное — в этику. Взаимное непонимание между Михайловским и

[1] Слова из «Кориолана» Шекспира, процитированные В.М. Гаршиным в рассказе «Трус».

[2] *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. Т. 14. С. 213. Достоевский имеет в виду статью Михайловского о «Бесах».

Достоевским объясняется тем, что последний, как известно, не признавал самой возможности существования внерелигиозной этики.

Формулируя свою этическую историософию («субъективный метод») и максималистскую этику, Михайловский говорил от лица поколения 70-х годов. Не случайно такую известность получили его слова «как мне жить свято?» — вопрос, который, по мнению Михайловского, ставил перед собою любой порядочный интеллигент того времени. Этой эпохе была свойственна жажда проповеди (нравственной, религиозной, социальной): вспомним хотя бы народовольцев, Пушкинскую речь Достоевского и перемены, происходившие тогда с Л. Толстым.

Сформировавшись в 70-е годы, философские убеждения и эстетические вкусы Михайловского дальше практически не претерпевали изменений. У него появлялись не новые взгляды, но новые оппоненты (например, Ницше), которых он оспаривал со своих неизменных позиций. Это, с одной стороны, придавало фигуре публициста большую цельность и у очень многих вызывало уважение к нему. С другой стороны, сталкиваясь с новой реальностью, и прежде всего с новым искусством рубежа веков, Михайловский оказался не в состоянии адекватно воспринять это новое.

Поколение 1880-х годов отказывалось от напряженного идеологизма «отцов», и Михайловский возмущается демонстративной «безыдейностью» самого одаренного из «молодых» — Чехова: «При всей своей талантливости г. Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат» («Об отцах и детях и о г. Чехове» — ЛКС, 606). За отсутствие «идеи» у Чехова критик принимает, между прочим, отсутствие явной иерархичности в художественном мире писателя: «...Чехову все едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца»[1] (ЛКС, 598).

Михайловский не признавал нового искусства (от Чехова и Горького до Врубеля), формирование которого он успел застать в последние годы своей жизни: нетрадиционный художественный язык был для него непонятен[2], а сам дух этого искусства казался аморальным.

Своего единомышленника в борьбе с этическим релятивизмом детерминистов Михайловский увидел в Л. Толстом-публицисте.

---

[1] Несмотря на столь резкие и не вполне справедливые суждения, Чехов относился к Михайловскому с уважением и симпатией, они лично общались.

[2] Возмущаясь новым и непонятным, Михайловский даже рискнул выступить в необычном для него амплуа художественного критика (см. ст. «О Л.Н. Толстом и художественных выставках», 1898, — ЛКиВ).

Знаменитая статья Михайловского «Десница и шуйца Льва Толстого» (1875) — реплика члена редакции «Отечественных записок» в споре, вызванном статьей Толстого «О народном образовании» (опубликована в 1874 г. именно в «Отечественных записках»)[1]. Как известно, для организатора яснополянской школы современная научная педагогика — лишь часть дворянской культуры; эту паразитическую культуру Толстой отвергает, народу она якобы не нужна[2]. При этом выводы, которые делает Толстой (учитель не вправе «развивать» крестьянских детей, он должен учить их только тому, что практически необходимо крестьянину: грамоте и счету), парадоксальным образом совпали с призывами крайне правых. Разумеется, внутренний смысл педагогической политики консерваторов, стремившихся сохранить нерушимость межсословных границ, был прямо противоположен позиции писателя. Но литературная общественность обратила внимание только на внешнее сходство: левые (например, Ткачев) резко критиковали Толстого, правые восприняли его как союзника. При этом самый факт сотрудничества Толстого с «Отечественными записками» вызывал общее недоумение. Михайловский, объясняя максималистский демократизм Толстого, защищал не только писателя, но и свой журнал, в котором была опубликована скандальная статья.

Важнейший порок научной педагогики Толстой видел в том, что ее методы постоянно меняются в зависимости от «направления», т.е. духа времени, идеологической моды; сам же Толстой ищет незыблемый критерий. В поисках вневременной истины Толстой расходится с современниками, в большинстве своем прогрессистами гегельянского типа, зато оказывается естественным союзником Михайловского. Хотя «исторические условия» — неотменяемая данность, человек должен «подняться выше существующего порядка вещей» (ЛКС, 66), «я... имею полное право восставать против этих потребностей времени... желать их изменения, делать соответственные усилия... » (ЛКС, 69).

Михайловскому близка личностная позиция Толстого, который испытывает ответственность за ход истории и прежде всего считает «незанятые классы» ответственными за судьбы «занятых» (именно это заставило Льва Николаевича организовать яснополянскую школу). Кстати, учение Достоевского о «народе-богоносце», с точки зрения Михайловского, «легкомысленно» и не заслуживает уважения потому, в частности, что Достоевский от личной ответствен-

---

[1] Подробнее см.: *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой: Семидесятые годы. Л., 1960. С. 53—74.

[2] См. особенно ст. Толстого «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» (1862).

ности якобы отказывается: «Он знает, что народ, и только народ, скажет последнее слово, значит, ему... и соваться нечего... Не значит ли это броситься со скалы в море (имеется в виду финал «Бесов» — *Г.З.*)?» (ЛКиВ, 78).

Толстой, учитель в народной школе, не только чувствует, что обязан учить, но и осознает, насколько велика бездна между здоровой народной культурой и культурой пресыщенных «незанятых классов». Михайловский полностью солидарен с толстовской критикой современной цивилизации, прогрессистов, исторического «оптимизма», даже с тотальным отрицанием европейского искусства как барского (ср.: «Прогресс благосостояния... не только не вытекает из прогресса цивилизации, но большею частию противоположен ей» (Толстой) — «процесс цивилизации, разумеемой в виде общих и отвлеченных категорий, совершается за счет народа» (ЛКиВ, 113). Подводя итоги, Михайловский утверждает, что «политическая программа» Толстого якобы та же, что и у «европейских социалистов» (ЛКиВ, 81). Но идеи Толстого для Михайловского — это не просто истина, общее достояние, которое можно позаимствовать из книг (у тех же социалистов); важно, *кто* думает *так,* как эта общая истина связана с положением и судьбой личности, к каким действиям она побуждает человека. Отрицающий искусство Толстой— великий художник, осознавший зависимость существования культуры от труда других, но продолжающий творить, и его положение Михайловский называет «трагическим» (ЛКиВ, 177).

Находясь в безвыходно противоречивой ситуации, Толстой, по мнению Михайловского, разрешает «теоретический вопрос высочайшей важности» (ЛКС, 69). «Признавая противоречие между свободой и необходимостью непримиримым по существу» (ЛКС, 73)[1], он требует от исторически и социально ограниченного человека забыть о своей ограниченности.

Все это для Михайловского — сильная сторона Толстого, его «десница». В изложении Михайловского философская позиция писателя выглядит очень похожей на позицию самого критика. Но Михайловскому приходится признать, что на самом деле Толстой часто отклоняется от этой ясной схемы. Эти отклонения критик называет противоречиями Толстого, его «шуйцей».

Считается, что статья Михайловского положила «начало популярной теории о “двойственности” Толстого»[2]; так, с Михайловским полемизирует Ленин в статье «Лев Толстой, как зеркало рус-

---

[1] Михайловский отсылает читателя также ко многим другим статьям Толстого и к философскому эпилогу «Войны и мира».

[2] *Эйхенбаум Б.* Указ. соч. С. 69.

ской революции» (Ленин истолковывает Толстого как мыслителя последовательного и цельного, и такое понимание представляется более адекватным масштабу творческой личности писателя). Заметим, однако, что к 1875 г. представление о «двойственности» Толстого стало общим местом в критике, правда, понималась эта двойственность очень упрощенно. В начале своей работы Михайловский констатирует: «Репутация гр. Толстого двойственна: как из ряду вон выходящего беллетриста и как плохого мыслителя. Эта репутация обратилась уже в какую-то аксиому, не требующую никаких доказательств... как и большинство ходячих репутаций, далеко не вполне основательна» (ЛКС, 62).

Не соглашаясь с «ходячей репутацией» Толстого, Михайловский и сам находится под ее влиянием, только воспроизводит ее в своей статье в, так сказать, «вывороченном наизнанку» виде. Защищая Толстого как мыслителя, он парадоксально заостряет свою мысль и объявляет том педагогических статей едва ли не самой ценной частью собрания сочинений писателя. К художественному творчеству критик гораздо более строг и видит «шуйцу» уже в том, что Толстой в своих романах обращается к жизни высшего света. Здесь Михайловский не оригинален: упреки в снобизме были обычными уже после «Войны и мира», тем более после «Анны Карениной». «Как человек известного слоя общества, Толстой слишком близко принимает к сердцу мелкие, узкие радости и тревоги этого слоя, слишком ими занят, чтобы отказаться от поэтического их воспроизведения» (ЛКС, 120); «В самом деле, что значит предавать тиснению тончайший и подробнейший анализ различных перипетий взаимной любви Анны Карениной и флигель-адъютанта графа Вронского или истории Наташи Ростовой, née графини Ростовой, и т.п.?» (ЛКС, 121).

Позицию Михайловского — литературного критика помогают прояснить его эпизодические, но принципиальные суждения о прекрасном как философской категории. Споря с Мережковским[1], который вслед за Достоевским отождествлял красоту и добро, Михайловский заявлял: «...прекрасное есть естественная... категория требований человеческой природы, но мерить ею другие столь же законные, столь же настоятельные требования — то же самое, что измерять пространство пудами... » (ЛКиВ, 355).

Если искусство внеморально (и в этом смысле художественная одаренность ничем не отличается от, например, технического навыка), то оно может быть и аморальным. Это мнение было очень распространенным, по крайней мере среди левых. Михайловский

[1] В рецензии на его книгу-манифест «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893).

приводит слова самого Щедрина о том, что талант не более чем «пустая бутылка» (см. также известный спор во второй половине 1850-х годов о «чистом искусстве»). Наиболее последовательно такое отношение к искусству проявляется в скандально знаменитой статье Михайловского о Достоевском «Жестокий талант».

На протяжении многих лет Михайловский убедительно возражал Достоевскому — своему идеологическому противнику, автору «Дневника писателя» и «Бесов». Здесь, как и в случае с Л. Толстым, эксплицитно сформулированные писателем-публицистом идеологические принципы занимают внимание Михайловского в большей степени, чем более сложный смысл художественного творчества. Но если почитаемый критиком Л. Толстой для Михайловского прежде всего мыслитель, в статьях которого можно найти «ключ» (ЛКС, 117) к художественному творчеству, то философствующий автор «Дневника писателя» остается всего лишь «почтенным романистом» (ЛКиВ, 177 и далее), и эти слова превращаются в презрительную кличку.

Статья «Жестокий талант» написана Михайловским в 1882 г. Ее резкость во многом объясняется тем, что после Пушкинской речи Достоевского и в особенности после смерти писателя его литературная репутация очень изменилась: из романиста, не оцененного при жизни по достоинству, Достоевский в глазах русского читателя стремительно превращался (прежде всего усилиями Владимира Соловьева) в пророка. Этого «облыжно созданного вождя» (ЛКС, 183) критик прежде всего и компрометирует. В сюжетах, героях, приемах психологического анализа Достоевского критик видит одно: болезненное любование мучительством, и только. При этом его не интересует психология Достоевского как частного человека, речь почти не идет о биографии писателя. Единственный материал критика — свидетельство самих художественных произведений, а Достоевский для Михайловского — не столько особая индивидуальность, сколько человек своего времени, его жертва.

«Отличительным свойством нашего жестокого таланта будет ненужность причиняемого им страдания, беспричинность его и бесцельность» (ЛКС, 208). Почему критик отказывается видеть в произведениях Достоевского психологическую правду? Дело в том, что антропологическая концепция русских левых от Чернышевского до Михайловского была слишком непохожа на то, как понимал человека Достоевский. Михайловский уверен в том, что изначально благая природа человека может быть испорчена только неправильными социальными условиями; для Достоевского же человек гораздо более свободен в добре и зле, чем для Михайловского, несмотря на весь «субъективизм» последнего. Достоевского интересу-

ет «существо в беспредельности», а для Михайловского страдающий человек — всегда конкретно-исторический человек. Не случайно именно в «Жестоком таланте» так часто встречаются ключевые для антропологии левых слова «нужное/ненужное», «потребности»: Михайловский может представить себе только рациональные мотивировки человеческого поведения. Поэтому художественный мир Достоевского и кажется критику фантастическим и бессмысленным: «Точно вся эта гнусность каким-то самозарождением должна объясниться или даже никакого объяснения не требует» (ЛКС, 191)[1]

Михайловского возмущает, таким образом, не само внимание Достоевского к человеческим страданиям, но отношение его к страданию как к чему-то вечному, неотменяемому, возмущает апология страдания как нравственно необходимого для человека.

Мировоззренческие разногласия критика и писателя имеют, помимо всего прочего, еще и политический смысл, и он более всего занимает Михайловского: «...общий порядок вещей, создающий мучителей и мучеников, представляет собою нечто священное и неприкосновенное, и Достоевский на разнообразные манеры преследовал всех, кто словом, делом или помышлением посягал на этот неприкосновенный общий порядок» (ЛКС, 218).

Ложное направление таланта Достоевского и увлечение читающей публики этим бессмысленно жестоким талантом — это симптом безвременья, глубокого общественного упадка, когда рождаются ложные потребности и «взбудораженная энергия, не находя себе правильного выхода, обращается к разным низменным ненужностям наркотического свойства» (ЛКС, 210).

Репутация Михайловского как литературного критика оказалась определена двумя разобранными выше статьями о великих современниках. И в этом смысле Михайловскому, пожалуй, не повезло. Работы о Толстом и Достоевском характерны для его метода, резки и последовательны, но провоцируют прежде всего на полемику с ними. К Достоевскому он относился открыто враждебно, романы Толстого были для него, по всей вероятности, эстетически «закрыты», неинтересны. Между тем такая партийная пристрастность, несправедливость — отнюдь не личный недостаток Михайловского, а черта, которую он разделяет вместе со всей публицистической литературной критикой классического периода. Аполлон Григорьев, например, был не менее несправедлив к Гончарову, но о Григорье-

---

[1] Подробный разбор «Жестокого таланта» см.: *Штейнгольд А.М.* Ф.М. Достоевский — гуманист или "жестокий талант"? (Актуализация художественного мира произведения в критической статье) // Учен. зап. ТГУ. 1987. Вып. 748.

ве судят в отличие от Михайловского по его высшим достижениям — статьям об Островском.

Михайловский хорошо говорил об авторах, близких ему и по убеждениям, и по самому складу писательской личности, о писателях-журналистах: Щедрине, Г. Успенском. Как и в статье о Достоевском, он стремится создать психологический портрет писателя, но опирается уже прежде всего на собственные воспоминания о живом общении с этими людьми — его друзьями (как и в случае с Достоевским, работы о Щедрине и Успенском — тоже итоговые, написанные после смерти героев).

Утилитарное отношение к искусству Михайловский демонстрирует тогда, когда говорит об искусстве, которое ему не нравится. В книге о Щедрине, напротив, критику удается сделать много очень тонких наблюдений над тем, что мы назвали бы *поэтикой* (хотя глава «Художник» в книге последняя). См., например: «Салтыков утилизировал все эти роды и виды, но тасовал их, как колоду карт, то, например, в "Современной идиллии", перебивая комический рассказ страстным стихотворением в прозе "Властитель дум", то иллюстрируя публицистику диалогом "Свиньи с Правдой", то, наоборот, обрывая художественный рассказ публицистической экскурсией, то неожиданно вводя струю сказочной фантастики в реальнейшее из реальных описаний. ...Молчалин, возвратившись с обагренными бессознательным преступлением руками домой, этими самыми руками спокойно режет пирог с капустой; автор указывает ему на руки; "я вымыл-с", — отвечает Молчалин. Это смелое до дерзости сочетание аллегорической и страшной крови на руках Молчалина с реальным и будничным пирогом с капустой...» (ЛКС, 574). Подобные суждения Михайловского — живое свидетельство того, как одаренный читатель воспринимал новое в литературе его времени, выходящее за рамки уже канонического реалистического романа. Это существенная и малоизученная часть наследия критика.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ШКОЛЫ

Культурно-историческая школа. В литературоведении понятием «культурно-историческая школа» покрывается многочисленная, разветвленная, продолжительная во времени совокупность общественно-литературных явлений, включающая в себя большое количество имен и трудов.

Терминологию, принятую в литературоведении для характеристики своеобразия форм академической науки (в том числе и культурно-исторической школы), нельзя считать устоявшейся. Термин

«школа» характеризует как систему, так и группу ученых, ее разрабатывавших. Наряду с термином «школа» содержание академических научных систем определяется понятиями «метод», «направление», «течение», «способ», «теория». Такое обилие взаимозаменяемых терминов свидетельствует о широте содержания, вкладываемого в эти понятия самими представителями академической науки.

Возникновение культурно-исторической школы в России как системы взглядов относится к середине 40-х годов XIX в. и обусловлено целым рядом факторов, характеризовавших особенности развития общественной мысли в Европе и в России. При этом следует разграничить факторы, относящиеся к общим *предпосылкам*, тенденциям в историческом развитии, истокам системы, и факторы, непосредственно обусловившие ее появление. Важно учесть и то, как сами представители культурно-исторической школы в России представляют свою родословную. Они рассматривают исторический процесс в рамках просветительской демократии и, принимая в расчет национальные, социальные, исторические, культурные и литературные традиции, обозначают свою систему как «народознание», «народоведение». Русским ученым были близки идеи Руссо и Гердера, не избежали они и влияния немецкой классической философии, а также философского позитивизма, особенно трудов И. Тэна.

К началу четвертого десятилетия XIX в. в трудах русских ученых были подготовлены условия и заложены основы культурно-исторической школы. В их работах намечается процесс соединения общекультурного принципа изучения с общеисторическим. Русская наука выходила на оригинальные творческие решения. В 1844 г. была опубликована работа **Ф.И. Буслаева** «О преподавании отечественного языка», в которой автор, учитывая труды Я. Гримма, заложил основы сравнительно-исторического языкознания и сравнительной мифологии. Он обратился к восстановлению посредством исторической реконструкции памятников фольклора и древнерусской литературы. Работу Буслаева следует считать уже непосредственной предпосылкой культурно-исторической школы в России. Исторический принцип изучения был в ней основополагающим.

Первым представителем культурно-исторической школы ученики и последователи назвали профессора словесности Московского университета **С.П. Шевырева** (1806—1864) с его «Историей русской словесности, преимущественно древней» (1846), представлявшей собой цикл университетских лекций ученого. В ней Шевырев первым из литературоведов обратился к рассмотрению русской литературы в историческом аспекте. Принцип историзма, поло-

ценный им в основу работы, явился несомненной заслугой Шевырева, хотя при этом он идеализировал некоторые формы жизни древней Руси, сближаясь в этом отношении с официальной идеологией и славянофильством.

Одним из классических выразителей идей культурно-исторической школы, ее московской ветви, явился ученик и последователь Шевырева, затем ректор Московского университета академик **Н.С. Тихонравов** (1832—1893). Его работы «Задачи истории литературы и методы ее изучения», «Памятники отечественной литературы», «Русские драматические сочинения (1672—1725 гг.)», о житиях, «Слове о полку Игореве», протопопе Аввакуме, Гоголе, Ростопчине, «Летописи русской литературы и древности» и другие оставили трехтомное собрание его сочинений. В этих трудах Тихонравова представлены основные *принципы* культурно-исторического метода: изучение творчества *всех* писателей, а не отдельных представителей того или иного периода развития литературы; *всех*, не только выдающихся в художественном отношении произведений; исторический анализ литературы вместо (а не в дополнение) эстетического анализа; изучение исторических взаимосвязей литературных фактов в процессе непрерывного эволюционного пути развития («без скачков»); уяснение роли и значения литературного явления в умственном и нравственном развитии общества; конечная цель всякого исследования — определение вклада в развитие народного самосознания, внесенного тем или иным литературным явлением.

В связи с этими принципами Тихонравовым выдвигаются и соответствующие *приемы*, сгруппированные им в два цикла: начальный, *малый цикл* научного изучения литературного явления, который можно было бы назвать техническим уровнем, и *второй* цикл, собственно исторический, включавший исследование отношений литературного факта к действительности, различные отражения его в последующие периоды; своеобразие стиля и языка. В результате такого всестороннего изучения литературного произведения должен был определиться не только его «состав», но и особенности эпохи его возникновения. Тихонравов проявляет большой интерес к древней русской литературе, связывая ее развитие с историей народа.

Виднейшим представителем культурно-исторической школы был профессор Петербургского университета, затем академик **А.Н. Пыпин** (1833—1904). Будучи просветителем, он видел в изучении национальной истории важнейший путь развития общественного *самосознания*. Пыпин всегда был горячим противником крепостного права. Он объяснял исторический прогресс «требо-

ваниями времени», «нравственными потребностями человеческой природы», «инстинктом цивилизации» народа. Признавая возможность переворотов и кризисов в истории человечества, ученый не считал эти «перевороты» закономерными: основной формой исторического развития являлся для него эволюционный процесс постепенного накопления человечеством и народами запасов знания. Жизнь народов в «эпохах», «веках», «периодах» определялась, по его мнению, не только климатом, географической средой, но и биологическими причинами — сменой поколений. Ведущими политическими средствами социального развития являлись не революции, а реформы и распространение научных знаний во всех слоях народа. Он понимал, что в основе возникновения государств лежит насилие, но не принимал его как средство разрешения противоречий: отсюда восторженная оценка им реформы 1861 г. Пыпин категорически отвергал официальную формулу «Православия, самодержавия, народности», резко отрицательно относился к религиозно-мистическим утопиям славянофилов. «Народное благо — высшая цель и критериум государственной и общественной деятельности»[1], — утверждал он. Различая три сословия в современном ему обществе (крестьянство, буржуазия, дворянство), ученый считал возможным разрешение социальных проблем в общенациональных рамках: народ был для него надклассовым, «четвертым» сословием.

Пыпин выравнивал исторические условия по *культурному уровню,* а роль классов — по *культурному вкладу.* Определенная модель научного миросозерцания получает у него название «школы». «Старые» научные школы также сменялись сначала «новыми», а затем — «новейшими». Показатель образованности важен для ученого и в литературе.

Философские основы науки для него остаются как бы вне времени — неизменными: совершенствовались лишь способы и приемы частнонаучного анализа.

Не отрицая специфики литературы, Пыпин вместе с тем видит в ней область культурной истории, для него литература (как и ее изучение) — не самоцель (и в этом он решительно противостоит сторонникам «чистого искусства»), а средство для познания многогранной истории народной культуры. Изучая литературные явления в одном ряду с историей быта, нравов, археологией, правом, Пыпин считал эти факторы одинаково важными в научном исследовании. Суммируя задачи литературного изучения, он формулирует их следующим образом: 1) «изложить» судьбы национального

[1] *Пыпин А.Н.* История русской этнографии. СПб., 1890. Т. 1. С. 49.

труда в области художественного творчества»; 2) изучить «сопредельные проявления народной и общественной мысли и чувства»; 3) изучить литературу «сравнительно в международном взаимодействии». Таким образом, история литературы ставится им в непосредственную связь с историей народа.

Жанрово-стилевое своеобразие литературы Пыпин определял ее историческим содержанием. Проблемы, формы также выступали у него в категориях «исторической поэтики». Критерием же оценки содержания и формы являлась степень их народности: «народное» («русское») содержание требовало адекватных форм. Наиболее глубокое воплощение, по справедливому мнению Пыпина, *народность* получила в произведениях писателей *реалистического направления*, начиная с Пушкина и Гоголя, изображавших жизнь народа в типических характерах.

Каких-либо коренных изменений в миросозерцании ученого на протяжении второй половины XIX в. *не обнаруживается*. В предисловиях к переизданиям собственных работ на неизменность своих позиций указывает и сам автор. Этот вывод распространяется на принципы его мировоззрения: он оставался ученым академического склада с ярко выраженными просветительско-демократическими взглядами.

Вместе с тем можно отметить определенные различия в глубине оппозиции, степени демократизма взглядов Пыпина от 60-х к первой половине 70-х годов. *Более радикальными* как по существу, так и по форме изложения являются его выступления 60-х — начала 70-х годов. Эти два крупных периода определяют эволюцию и его мировоззрения: 60-е — первая половина 70-х годов — первый период; конец 70-х — начало 90-х годов — второй. Рассматривая вопрос об эволюции мировоззрения Пыпина, следует иметь в виду, что такие крупные его работы, как «Характеристики литературных мнений от 20-х до 50-х годов», «Белинский, его жизнь и переписка», опубликованные первоначально в «Вестнике Европы» в первой половине 70-х годов, были задуманы гораздо раньше. Материалы для них собирались и обобщались в течение ряда лет и отражали его радикальные настроения 60-х годов. Это подтверждается также резкими выпадами против указанных работ критики без достаточных оснований, воспринимавшей Пыпина как продолжателя идей Белинского и Чернышевского.

Нельзя не отметить постоянства интереса Пыпина к концепции, обозначенной им как *народоведение* («популярная философия», по его словам), стремления рассматривать все общественно-научные проблемы с точки зрения интересов народа. Именно в России культурно-просветительские идеалы опирались на такую чрезвычайно

последовательную в своем приложении и развитии теорию. Это обстоятельство объясняется специфическими социально-историческими условиями, в которых находилась Россия того времени: тяжелыми формами эксплуатации народа, явившимися *одной* из причин, вызвавших к жизни народоведческую теорию как своеобразную реакцию академической науки на засилие крепостничества. *Другой* источник методологии культурно-исторической школы — новые философские веяния, доносившиеся в Россию из Европы и воспринимавшиеся как оппозиция классицизму и метафизическому материализму. Сознательно уклоняясь в своих трудах от какой-либо цельной философской системы, первые ученые культурно-исторической школы придали своим научным изысканиям конкретно-народоведческую направленность, означавшую своеобразный сплав стихийного материализма со стихийным позитивизмом. В этом состоит *третья* особенность становления культурно-исторической школы России.

У Пыпина свыше 1200 публикаций. Среди них работы о Н.А. Некрасове, А.С. Пушкине, М.Е. Щедрине, Екатерине II, о масонстве, «Обзор славянских литератур», «Общественное движение при Александре I», четырехтомная «История русской литературы», работы по истории русской и украинской этнографии.

До настоящего времени сохраняет свое значение анализ Пыпиным творчества Н.И. Новикова, А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, В.Г. Белинского, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, представляет интерес оценка им романтизма, славянофильства, масонства, народничества. Культурно-демократическая, народоведческая, социально-историческая и литературная концепции Пыпина оставались в рамках мировоззрения передовой русской интеллигенции, сохраняя свою специфику.

Последователями идей и методов культурно-исторической школы были многие русские ученые конца XIX — первой половины XX в.: А.А. Шахов, М.Н. Сперанский, Н.А. Котляревский, С.А. Венгеров, Н.К. Гудзий, П.Н. Сакулин, Е.А. Ляцкий, Н.И. Стороженко.

Психологическая школа. Возникновение русской психологической школы связано с именем харьковского ученого **А.А. Потебни** (1835—1891), в частности с его книгой «Мысль и язык», вышедшей в 1862 г. К этому времени благодаря деятельности ученых мифологической и культурно-исторической школ — Ф.И. Буслаева, Н.С. Тихонравова, А.Н. Пыпина, — к активному изучению подключен огромный фактический материал — памятники устного народного творчества, древнерусской литературы, осуществлен их анализ на текстологическом, биографическом, историческом уровнях, подготовлен выход литературной науки к проблемам внутрен-

ей специфики художественной литературы как вида *словесного* искусства. Потебня хорошо знал и опирался на работы своих предшественников — русских ученых академического направления. Он итирует Ф.И. Буслаева, А.Н. Афанасьева, О.Ф. Миллера, Я. Грима. Но наибольшее воздействие на него оказали труды немецкого зыковеда и эстетика В. Гумбольдта — «О языке кави на острове ва» (Введение), «О сравнительном изучении языков» и др., в которых автор связывал проблемы языка и мышления.

В работе «Мысль и язык» русский ученый дает оригинальную разработку этих проблем. Закономерности развития языкознания как науки через сравнительно-историческое языкознание к психологическому подтверждается самим Потебней, который пишет: «Прежде ем языкознание стало нуждаться в помощи психологии, оно должно ыло выработать мысль, что и язык имеет свою историю и что изучение его должно быть сравнением его настоящего с прошедшим... что сторическое языкознание нераздельно со сравнительным»[1] Ставя воей задачей «внести причинный взгляд на душевную жизнь»[2], т.е. пределить специфику, закономерности бытия человеческой психи, он утверждает, что переход «образа предмета в понятие о предме, в человеческую форму мысли может совершиться только посредством слова»[3]. «Посредством слов» осуществляется общение между юдьми, взаимопонимание, более того — понимание самих себя. Вслед за Гумбольдтом ученый рассматривает язык как деятельность, вижение, проявляющееся в живой речи, произведением которой являются результаты деятельности языка, «произведения» его — словарный состав, грамматика и мысль. Неразделимость объективного и убъективного в слове есть единство двух его противоположностей — ечи и понимания. В слове возникает понятие, в понятиях развивается мышление. Несмотря на то что мысль отдельного человека возникает в слове, каждый человек как сын своего народа, и шире — человечества, способен понять других и даже самого себя, лишь испытав а других людях понятность своих слов, т.е. в общении.

Обнаруживая в слове единство мысли и образа, Потебня заключает, что «и слово есть искусство»[4], искусство поэтическое. Ссылаясь на первичные восприятия значений слов в детских играх, он гверждает мысль о том, что слово «первообраз и зародыш не только позднейшей поэзии»[5], но и науки. Изучая вслед за Гумбольдтом

---

1 *А.А. Потебня.* Мысль и язык. Киев, 1993. С. 39—40.

2 Там же. С. 42.

3 Там же. С. 50.

4 Там же. С. 137.

5 Там же. С. 151.

язык как деятельность, как «орган мысли», он тем самым переносит вопрос о происхождении языка в область психологии, полагая при этом недостаточными методы и выводы «логической» и «опытной» науки. Рассматривая в качестве «первичных» три «области душевной жизни» — разум, чувства и волю, ученый исходной ступенью понимания считает чувство. В интеллекте нет ничего такого, что предварительно не проявилось бы в чувстве, полагает он. В результате первичного общения «души» с «миром» возникает впечатление о мире или *представление* — понятие — центральное в учении Потебни. Память «удерживает и воспроизводит» представления, фантазия группирует их, рассудок преобразует в понятия и суждения. При этом никаких других сил, управляющих «психо-механическим» процессом и определяющих его «законы», кроме «взаимодействия» самих этих восприятий («представлений»), он не признает. В данном случае сами по себе *слова* для него не имеют значения, так как забывание или запоминание представлений определяется бóльшим или меньшим «давлением», испытываемым представлениями в процессе их взаимодействия. «Это нисколько не противоречит опыту, — утверждает Потебня. — Представления восстают из глубины души, сцепляются и тянутся вереницами, слагаются в причудливые образы или в отвлеченные понятия, и все это совершается само собой, как восхождение и захождение светил, без того двигателя, который необходим для кукольного театра»[1].

В дальнейшем, однако, ученый вынужден был признать зависимость чувства от мысли, объясняя процесс перехода из чувств удовольствия или неудовольствия через чувства «стремления», «ожидания», «желания» к актам «воли», свершения. Содержание чувства, его специфика зависят от содержания представлений. Эта специализация особенно ярко отмечается, по его мнению, в эстетических и нравственных чувствах. Словесное выражение чувства возникает в звуке, который сам по себе связан с представлением.

Потебня строит свою концепцию об исходной образности слова на основе теории о трех формах, трех значениях практически каждого из слов в том или ином языке: 1) звук, служащий в слове «внешней формой»; 2) «содержание», т.е. понятие, выраженное в чувственном образе; 3) «внутренняя форма», т.е. *представление*, «ближайшее этимологическое значение слова», не образ самого предмета, а «образ образа». С понятием «внутренней формы» в слове как бы возникает дополнительная (эстетическая) функция. В слове «стол» может быть много конкретных чувственных значений, зависящих от функции, материала, величины, являющихся

[1] Там же. С. 43.

его *субъективными* признаками, но лишь один, общий для всех столов признак, зафиксированный в глаголе *стлать*, будет его «внутренней формой» (или «представлением»), обозначающей все столы. Рассматривая представление, или «внутреннюю форму», как знак, *«символ»*, «ближайшее этимологическое значение», дающее человеку «его собственную мысль», Потебня предостерегает от ошибочности попыток отделить внешнюю форму (звук) от внутренней формы (представления). В слове ученый, таким образом, отмечает наличие двух содержаний: «Первое содержание слова есть та форма, в которой нашему сознанию *представляется* содержание мысли»[1] (внутренняя форма), второе содержание — выраженная представлением мысль.

Потебня распространяет предложенную им концепцию структурного состава слова на состав литературного произведения и произведения искусства вообще. В произведении искусства, по словам ученого, «образ относится к содержанию, как в слове представление к чувственному образу или понятию»[2]. Содержанию в произведении соответствует «идея», к «образу, представлению содержания» (то есть к «внутренней форме»), относятся характеры и их отношения, события, к «внешней форме» относится слово, одухотворенное мыслью. Разъясняя и уточняя свою концепцию, Потебня закрепляет за понятием «содержание» художественного произведения «ряд мыслей» автора, за понятием «внутренней формы» — образный ряд, за понятием «внешней» формы — словесно-речевой уровень. Такой подход к анализу литературного произведения оказался продуктивным и широко используется в литературоведении.

Ученый считает, что переход от чувственного образа (содержания) в слове к его представлению или символу (внутренняя форма) возможен только в форме сравнения. В слове представление и значение, таким образом, — два члена сравнения. Символика ассоциативности, заложенная в слове в форме скрытого сравнения, и является, согласно его учению, источником эстетичности слова, как и словесного искусства, т.е. художественной литературы в целом.

В словах всех языков Потебня отмечает процесс постепенной утраты поэтичности, эстетических качеств, так как словам всех языков свойственно стремление «стать только знаком мысли», освободиться от внутренней формы, от представления. Параллельно с потерей поэтичности идет процесс развития понятия, «сгущения мысли». Наглядное значение слов при этом забывается. «Степень поэтичности» языка зависит от количества «формальных»,

---

[1] Там же. С. 74.

[2] Там же. С. 124—125.

«прозаических» слов в нем, слов, лишившихся поэтичности. Эти слова переходят в «прозу», которая выступает у Потебни антиподом поэтичности. Проза характеризует особенно разговорную речь, где слова в основном — знаки значений. Прозаизация слов — психологическая — зависит от мысли, возникающей в момент произнесения слова.

Наглядное (эстетическое) значение слова может быть восстановлено посредством «эпических выражений», т.е. «постоянных сочетаний слов», указывающих на их внутреннюю форму. Это особенно характерно для народной поэзии. В качестве примеров таких сочетаний ученый приводит слова с постоянными эпитетами: «красна девица», «ясная заря», где утраченная внутренняя форма восстановлена подключением, как правило, однокоренных слов.

Потебня полагал, что в языке можно выйти на проблему «единства человеческой природы», если «возвести все слова к первой по времени внутренней и внешней форме». Эту задачу от считал «почти неисполнимой», оставляя, как видно, на отдаленную перспективу возможность ее решения. В своих работах «Мысль и язык», «Из лекций по теории словесности», «О некоторых символах в славянской народной поэзии» и других задолго до Эннекена с его теорией «эстопсихологии» он установил специфику связей между явлениями языка, психологии и искусства.

Психологическую школу представлял и другой ученый харьковской группы, лингвист и литературовед, ученик Потебни **Д.Н. Овсянико-Куликовский** (1853—1920). В своих работах «Очерки науки о языке» (1896), «К психологии понимания» (1902), «Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве» (1903), в трехтомной «Истории русской интеллигенции» (1903—1914), а также в работах о русских классиках Овсянико-Куликовский поставил задачу создать систему художественно-психологических типов творческих талантов и типологию созданных русскими писателями образов-характеров.

Овсянико-Куликовский заостряет тезис Потебни «всякое понимание есть непонимание». Ссылаясь на известное поэтическое утверждение Ф.И. Тютчева «мысль изреченная есть ложь» и подчеркивая тем самым языковую неадекватность мысли, он добавляет к этому мысль о замкнутости, психической несовместимости людей. Душа человека, как и его мысль, недоступны для взаимопонимания, которое может быть только относительным. Он видит в понимании лишь иллюзию.

Овсянико-Куликовский разграничивает сферу чувства и сферу мысли, утверждая, что чувство — процесс «окрашенный», а потому «эгоцентричный»; мысль — процесс, в основном совершающийся

«за порогом сознания», «бессознательный». Процессы мышления осуществляются в подсознании автоматически. В бессознательной сфере, и также «автоматически», происходят речевые, языковые процессы. В этих двух уровнях человеческой психики действуют два «закона»: в «психике чувствующей», бессознательной — «закон забвения», в «психике мыслящей» — «закон памяти». Овсянико-Куликовский, независимо от З. Фрейда, выходит на понятие «психической силы» (у Фрейда Libido), которая накапливается и сберегается в абстрактных процессах мысли и расходуется в живой деятельности конкретных чувств. Чувства получают у Овсянико-Куликовского следующую классификацию: 1) органические (биологические) чувства (жажда, голод, половое); 2) надорганические (любовь); 3) социальные (семейные, правовые, политические); 4) надсоциальные (религиозные и нравственные).

Определяя параметры личности, Овсянико-Куликовский выделяет в ней черты, относящиеся к *форме* (национальные, классово-сословные, исторические, профессиональные), и черты, определяющие *содержание* личности: «физиологический строй», темперамент, нравственность, волю, вкусы, стремления, характер. «Доличностная особь» не имела национальной, классовой принадлежности и лишь «с развитием общества», в процессе синтеза всех свойств человека возникает понятие личности. Итоговая формулировка, определяющая личность, включает у Овсянико-Куликовского в качестве основных психологический и социальный факторы: *«Личность есть конечный результат психологической переработки индивида силами осложняющейся, прогрессирующей общественности»*[1]. Главное в художественном познании не суммирование, а *«создание»* через синтез типичного «душевного склада» личности.

Овсянико-Куликовский видит два пути, ведущие к художественному познанию: субъективный — только через личный опыт, когда художник вживается в интимные черты изображаемого характера, и более редкий — объективный, при котором художник разгадывает характер изображаемого человека исключительно силой творческого воображения. «Художественный строй» не выступает при этом в качестве художественного метода, который у Овсянико-Куликовского, скорее, ближе к понятию художественного стиля, индивидуальной манеры. «Художественных методов столько же, сколько и художников»[2], — пишет он. Тем не менее Овсяни-

---

[1] *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Собр. соч.: В 13 т. 3-е изд. СПб., 1912—1914. Т. 6. С. 31—32.

[2] Там же. Т. 1. С. 37.

ко-Куликовский группирует литературно-художественные таланты, выделяя две формы художественного познания. Эти два типа, два начала воплотились, по его мнению, в творчестве, с одной стороны, Пушкина, с другой — Гоголя.

Каковы же специфические черты этих типов? Здесь Овсянико-Куликовский опирается на выдвинутую им всеобъемлющую концепцию специфики человеческого мышления, распространяемую им и на научное познание. Эти две универсальные формы познания — *наблюдение* и *опыт*. Наблюдение и эксперимент дополняют друг друга, хотя они и разведены. Помимо Пушкина к «наблюдательной» форме творчества он относит И.С. Тургенева, М.Ю. Лермонтова, И.А. Гончарова. Характер творчества в данном случае объективный, «не-эгоцентрический» в отличие от субъективного, «эгоцентрического» творчества Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.П. Чехова, которых Овсянико-Куликовский относит к писателям-«экспериментаторам».

Данная классификация, предложенная Овсянико-Куликовским, не получила развития в литературоведении ввиду ее субъективизма. Однако труды его в целом представляют значительный вклад в развитие науки о художественной психологии. Представляют интерес и его работы, посвященные специальным литературоведческим проблемам. Такова, например, его статья «Лирика — как особый вид творчества» (1910).

Сравнительно-историческая школа. Александр Николаевич Веселовский (1838—1906), европейски образованный русский ученый, академик, знаток славянских, немецкой, итальянской культур, вошел в науку в последней трети XIX в. В своих работах он опирался на достижения мифологической школы Я. Гримма и своего учителя Ф.И. Буслаева, ученых культурно-исторической школы Н.С. Тихонравова и А.Н. Пыпина, представителей психологической школы А.А. Потебни и Д.Н. Овсянико-Куликовского. Его ранние труды, включая в себя методологические посылки культурно-исторической системы (широкий общеисторический охват материала), уже характеризовались интересом к проблемам сравнительно-исторического изучения культур — таковы «Вилла Альберти» (1870) и «Славянское сказание о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872).

«Вилла Альберти» — вариант его магистерской диссертации. Имеются свидетельства того, что еще до выхода Предисловия к немецкому переводу древнеиндийского эпоса «Панчатантра» Т. Бенфея (1859), где была изложена идея заимствования, Веселовский рассматривал иные, более основательные возможности изучения литературы. Еще в период пребывания в Европе, а затем в лекциях

он намечает контуры своего метода изучения литературы (лекция 1870 г. «О методе и задачах истории литературы как науки»).

Следует вместе с тем отметить, что относительную завершенность проблемы исторической поэтики получили в публикациях Веселовского, вышедших в конце XIX — начале XX в. Так, работа «Из введения в историческую поэтику» опубликована в 1893 г., «Эпические повторения как хронологический момент» — в 1897-м, «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» — в 1898 г., «Три главы из исторической поэтики» — в 1898 г., а «Поэтика сюжетов» — лишь во втором томе его Собрания сочинений, издававшегося в 1908—1938 гг. (т. 1—6, 8, 16). Из других трудов ученого могут быть названы: «Опыты по истории развития христианской легенды» (1875—1877), «Разыскания в области русских духовных стихов» (1879—1891), «Южнорусские былины» (в 2 т., 1881, 1884), «Из истории романа и повести» (2 т., 1886, 1888), «Из истории эпитета» (1895). К этому времени стали широко известны не только работа Бенфея, но и труд Э. Тэйлора «Первобытная культура» (1871), где была заложена идея самозарождения, И. Тэна «Философия искусства» (1865), «Об уме и познании» (1870), работы Д.Н. Овсянико-Куликовского и Потебни, В. Гумбольдта. Это не умаляет оригинальности литературно-эстетических концепций Александра Николаевича Веселовского, а напротив, позволяет рассматривать их как высшее достижение русской и европейской филологической науки в целом.

«Историческая поэтика» Веселовского вобрала в себя, переработала, придала ускорение многим продуктивным направлениям гуманитарных наук прежних эпох и открыла новые научные горизонты. Научное лидерство Веселовского было сразу же, с появлением его первых работ, признано как его современниками-учеными, так и старшим поколением ученых (А.Н. Пыпиным, Н.С. Тихонравовым), в том числе и его учителем Ф.И. Буслаевым. Сравнительное изучение явлений культуры к концу XIX в. получило широкое распространение в Европе и в России в различных областях науки. Начатое Я. Гриммом и Ф.И. Буслаевым на уровне народно-поэтической мифологии сравнительное изучение позволило утвердить в качестве научного генетический принцип сравнения, отыскания сходства или различия явлений на основе общности их предка. Ф.И. Буслаев, опираясь на идеи сравнительного языкознания, «путем генетическим» старался объяснить «низшую», «мифологическую ступень в языке», генеалогию корней и слов, первоначальное их значение», а в литературе ставил задачей выход на «древнейшее предание».

Веселовский учитывает этот способ сравнительного изучения, предложенный его учителем, сохраняя понятие «предания» для

обозначения продуктов коллективного творчества в противовес творчеству «личному», индивидуальному. Теория заимствования Бенфея объясняла сходство близких, рядоположенных явлений, но не годилась, с точки зрения русского ученого, для изучения проблем возникновения и генезиса родовых литературных категорий. Возможности взаимовлияния литератур ограничены к тому же, как полагает Веселовский, определенным уровнем их «внутреннего» соответствия. Теорию миграции, «переселения» сюжетов он также ограничивает, распространяя ее лишь на простейшие сюжеты, не закрепившиеся в прочные «схемы». Ближе всего ему концепция самозарождения, вдвинутая Тэйлором, хотя и она целиком не определяет его научный метод. Возникновение или сходство литературных явлений выступает в этом случае как продукт равномерного психического развития, приводившего к выражению в одних и тех же формах одного и того же содержания. Сходство же сложных разноплеменных мотивов, по мнению Веселовского, трудно объяснить «психологическим самозарождением». Здесь может идти речь о заимствовании. На первый взгляд может показаться, что концепцию самозарождения ученый связывает только с психологическими («психическими») процессами Но сходство на уровне самозарождения он видит и в широком взаимодействии факторов быта, мифов, преданий в «результате исторического процесса». «Предание — это, будто бы, перепутье от истории к эпосу, устное органическое развитие исторического факта»[1], — поясняет он. «Историческую народность и ее творчество» Веселовский рассматривает как комплекс влияний, веяний и скрещиваний, комбинации устойчивых мотивов в новых исторических условиях. Что касается историко-психологического фактора развития, то он приобретает у Веселовского самостоятельное значение. Специфика народной психологии учитывалась им при изучении литературных мотивов и образов.

Вслед за Буслаевым, изучавшим сравнение в форме параллелизмов, Веселовский создает учение о «психологическом параллелизме» как способе выражения отношений субъекта и объекта в их «волевой жизнедеятельности». При этом речь идет не о сравнении, где соотносимые явления воспринимаются как раздельные, и не об отождествлении человеческой жизни с природною, «а о *сопоставлении* по признаку действия, движения» (пример: дерево сгибается — девушка кланяется). Накопленный «сложный комплекс» сходных признаков вызвал вереницу сопоставлений, характерных для определенного национального типа восприятия, «спроса по-

[1] *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 212.

знавания». По мере исторического развития в дальнейшем у человека возникают все новые аналогии явлений окружающей действительности «с его внутренним миром» на основе «параллелизма-сопоставления».

Веселовский разрабатывает систему параллелизмов, зависящих от количества и особенностей сопоставляемых явлений («мотивов»): одночленный (метафора), двучленный, многочленный, отрицательный параллелизмы. Помимо этого он рассматривает своеобразие «формального» и «ритмического» параллелизмов. Психологический параллелизм Веселовский отличает от умозрительных, психологически-отвлеченных, банальных подходов, построенных на отдельных психологических и эстетических посылках, а не на идее развития в широкой исторической перспективе.

Столь же отвлеченной, неприемлемой для себя считает ученый и идею «чистого искусства», чистой красоты, которую он склонен связывать с преувеличением значения индивидуального («личного») вклада писателя в творчество, восходящего к эстетике Гегеля. В идеале Веселовскому близка неосуществленная поэтика Шерера, построенная на массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития. Ошибки в выводах исторического анализа основаны, по мнению ученого, на «неполноте» обобщений, т.е. на недостатках научного метода. Понятие причины и следствия он прежде всего распространяет на ближайшие из смежных фактов. В новых параллельных рядах возникают и новые причинные связи. «Чем более таких проверочных повторений, тем более вероятия, что полученное обобщение подойдет к точности закона»[1], — пишет он. Изучая эпоху, следует учитывать как крупные, так и мелкие факторы, сравнивая разные группы фактов и взаимно проверяя несколько рядов выводов. «Восходя далее и далее, Вы придете к последнему, самому полному обобщению, которое, в сущности, и выразит ваш конечный взгляд на изучаемую область. Если Вы вздумаете изобразить ее, этот взгляд сообщит ей естественную окраску и цельность организма. Это обобщение можно назвать научным»[2], — отмечает он. Народно-исторические предания, психологические мотивы обобщались им в соответствующих «типах», устойчивых национально-исторических структурах, которые могли возникать в результате *«механической работы народного предания»*, оформляясь в песенные, обрядово-ритуальные и другие «циклы». Формы обобщения обозначаются у него по-разному. Применительно к обобщению на уровне образно-речевого стиля он употребляет термин «формула», в котором также фиксирует-

---

[1] Там же. С. 37.

[2] Там же. С. 35.

ся определенная степень устойчивости. Так, требование народного самосознания у сарацин выражалось в типической народно-песенной психологии и ритмике, а стилистический прием отрицательного одночленного параллелизма характеризовал особый, элегический склад славянского лиризма.

Стилевые «формулы» возникали на основе исконной стилистики языка, отмеченной Потебней. У Веселовского эта символика выступает как результат психологического процесса и фиксируется в жестких, хотя и условных образно-психологических и речевых обобщениях: «формула *желания*», «формула *пожелания*», «формула *невозможности*», «формула *ключ к сердцу*», «формула *птички в клетке*» и т.д. Формулы-сюжеты он называет «схемами», наиболее устойчивыми типами обобщений.

Теория сюжета изложена им в специальном разделе его «Исторической поэтики» — «Поэтике сюжетов». Сюжет у него основан на «мотиве» — «простейшей повествовательной единице, образно ответившей на разные вопросы первобытного ума или бытового наблюдения»[1], «одночленной», неразложимой формуле (в сказке, мифе), в которой природа открывается человеку, общественности. Таков, например, мотив похищения невесты. Сходные мотивы могут зарождаться в разноплеменных средах независимо от влияний, вполне самостоятельно. К мотиву приращиваются новые единицы (особенно во второй части мотива: невеста могла быть заколдована и т.д.), образуя сюжеты — «сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» [2]. Таким образом, сюжет — это комбинация мотивов, даже тема, синтезирующая «положения-мотивы». Мотивы и сюжеты, по словам Веселовского, «входят в оборот истории», образуя «обязательный стилистический словарь», которым «орудует» поэт. Личный вклад в творческий процесс, или «личный почин», как называет его ученый, сводится, таким образом, до минимума. Возникновение искусства в трех его родовых категориях — эпосе, лирике и драме — Веселовский связывает с коллективным, синкретическим началом, в котором были синтезированы хор, игра, пляска, обряд, действо, сказ, диалог, миф. С увеличением удельного веса личности запевала в хоре постепенно трансформируется в поэта.

В исторической поэтике Веселовский видел две задачи:

1) установить «законы поэтического творчества» и «критерии для оценки его явлений» не из господствующих отвлеченных определений, а «из исторической эволюции поэзии»;

---

[1] Там же. С. 305.

[2] Там же. С. 302.

2) определить поэзию «со стороны объекта и психологического процесса»[1] на материалах языка, образов, мотивов, типов, сюжетов.

С точки зрения Веселовского, современная ему художественная литература фотографична, так как не содержит того самого «лишка», который, по его мнению, и отличает искусство от фотографии. Эстетическое он рассматривает как условное изображение предметного мира в типической цельности, центром которой является личность, синтезирующая ряды ассоциаций по их смежности. Таким образом, и специфику творчества Веселовский рассматривает в широком контексте взаимосвязей и ассоциаций. Столь же широкое определение Веселовский дает и истории литературы, сближая ее с историей культуры. «История литературы в широком смысле этого слова, — пишет он, — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом»[2]. В этой системе историческая поэтика Веселовского выступает как методология истории литературы.

Сравнительно-историческую методологию развивали и другие ученые-литературоведы в России. Так, широкую известность получили многочисленные работы по русской и особенно западноевропейской литературе академика Алексея Николаевича Веселовского, брата Александра Николаевича. Целый ряд изданий, в частности, выдержала его известная работа «Западное влияние в новой русской литературе» (1883).

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Охарактеризуйте основные этапы историко-литературного движения последней трети XIX в. (творческие методы, школы, жанры).
2. Составьте библиографию научных работ о русском реализме в литературе второй половины XIX в., опубликованных в последнее десятилетие.
3. Составьте литературный портрет одного из поэтов изученного времени.
4. Напишите реферат глав о славянофильстве по книге А.Н. Пыпина «Характеристика литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов».
5. Найдите черты сходства и различия в «сценах» Н.А. Лейкина и А.П. Чехова, «мелочишках» В.В. Билибина и А.П. Чехова; проведите их письменный анализ.
6. Подготовьте научный доклад или письменную работу по одной из тем:

«Поиски героев в литературе реализма и натурализма 1880—1890-х годов»;

«Роль журналистики в формировании общественного самосознания 1880—1890-х годов»;

«Публицистика "Отечественных записок" и "Русского вестника" в 1880-х годах»;

«Борьба с нигилизмом в публицистике И.С. Аксакова в 1880-е годы»;

---

[1] Там же. С. 299.

[2] Там же. С. 41.

«Сатира М.Е. Салтыкова-Щедрина и "осколочная" сатира»;
«Герои и антигерои в произведениях И. Потапенко»;
«Творчество Г.И. Успенского в оценках Н.К. Михайловского»;
«Жанр романса в русской поэзии 1880—1890-х годов»;
«Фетовская струя в лирике 1880—1890-х годов»;
«Петербург в лирике русских поэтов 1870—1890-х годов»;
«Теоретические подходы к анализу поэтического текста в трудах А.А. Потебни»;
«Традиции мифологической школы в трудах Александра Веселовского».

Источники и пособия

История русской литературы XI—XIX веков: В 2 ч. /Под ред. Л.Д. Громовой, А.С. Курилова. М., 2000; Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века. Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / Сост. А.Г. Соколов. М., 1988; *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX — начала XX века. 2-е изд. М., 1984; *Сытин И.Д.* Жизнь для книги. М., 1960; Спутники Чехова /Под ред. В.Б. Катаева. М., 1982; Писатели чеховской поры. Избр. произв. писателей 1880—90-х годов: В 2 т. /Под ред. С.В. Букчина. М., 1982; *Лейкин Н.А.* Шуты гороховые. Повести, рассказы. М., 1992; *Салтыков-Щедрин М.Е.* Повести, рассказы и драматические сочинения Н.А. Лейкина //Собр. соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 9; *Амфитеатров А.* Н.А. Лейкин //Амфитеатров А. Курганы. Пг., [б.г.]; *Кугель А.Р.* Литературные воспоминания. Пг.; М., 1923; *Ясинский И.* Роман моей жизни. М.; Л., 1926; *Громов Л.П.* Чехов и «артель» восьмидесятников //Лит. музей А.П. Чехова. Таганрог: Сб. статей и материалов. Ростов н/Д., 1959. Вып. 1; *Аксаков К.С., Аксаков И.С.* Литературная критика. М., 1981; *Короленко В.Г.* О литературе. М., 1957; *Дрожжин С.Д.* Песня гражданина. М., 1974; *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1974; *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991; *Петрова М.Г.* Н.К. Михайловский //Русские писатели. 1800—1817: Биобиблиографический словарь. М., 1990. Т. 4; *Петрова М.Г., Хорос В.Г.* Диалог о Михайловском//Михайловский Н.К. Литературная критика и воспоминания. М., 1991; *Чернец Л.В.* Н.К. Михайловский //Русские писатели. XIX век: Биобиблиографический словарь: В 2 т. М., 1996. Т. 2.

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ (1828—1910)

Творчество Л.Н.Толстого — высочайшее достижение русской и мировой литературы. Титанический труд писателя продолжался шестьдесят лет; об этом верно сказал на рубеже XIX—XX вв. младший его современник А.П. Чехов: «Толстой делает за всех. Его деятельность служит оправданием тех упований и чаяний, какие на литературу возлагаются»[1]. Романы, повести, рассказы, пьесы, еще при жизни их создателя переведенные на многие языки, не только принесли всемирную известность и славу Толстому, оно поставили русское искусство слова во главе литературного развития эпохи. В этом процессе рядом с Толстым находились Тургенев, Достоевский, Чехов.

Художественные открытия Толстого, богатство и глубина мыслей, красота их воплощения поражали первых читателей и не потускнели со временем. Вместе с тем в России писатель, особенно великий, обычно больше чем писатель, он еще и учитель жизни, страстно заинтересованный в том, как она, эта окружающая жизнь, устроена. С равным, а порою и с преимущественным правом в творчество Толстого входили религиозно-философские трактаты, обличительные статьи на остро злободневные темы, сочинения по вопросам педагогики и эстетики, а повседневная жизнь наполнялась заботами о крестьянах, организацией школ, помощью в голодные годы и т.п. Нравственная ответственность и нравственный суд при этом всегда стояли во главе угла. Художник, мыслитель, практический деятель оказывались тесно слиты.

Из истории изучения. Литература о Л.Н. Толстом огромна и продолжает расти с каждым годом. Отзывы прижизненной критики начались в 1852 г., когда появилась первая повесть — «Детство», и завершились откликами на потрясший Россию и весь мир уход из Ясной Поляны. Наиболее содержательные работы принадлежат Н.Г. Чернышевскому (о «Детстве», «Отрочестве» и «Военных рассказах»), А.А. Григорьеву (о творчестве 1850-х годов), П.В. Анненкову (о «Войне и мире»), Н.Н. Страхову (о «Войне и мире»), К.Н. Леонтьеву (о «Войне и мире» и «Анне Карениной»), Н.К. Михайловскому (о творчестве 1880-х годов). Существуют сборники критической литературы о Толстом, составленные В.А. Зелинским (ч. 1—8. М.,

[1] *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983. Письма. Т. 9. С. 29.

1898—1912), Ф.И. Булгаковым (ч. 1—2. СПб.; М., 1899), С.П. Бычковым (3-е изд. М., 1960).

Особо следует сказать о статьях В.И. Ленина, напечатанных в 1908—1911 гг. в заграничной большевистской прессе. Значение этих выступлений вождя русской революции противоречиво, как противоречиво и значение самой революции, с точки зрения которой оценивалось творчество величайшего писателя. Признание силы и заслуг гениального художника соединилось здесь с принижением, даже отрицанием религии, философии, этики Толстого как «слабости», мешавшей революционному делу. Противоречивыми оказались исторические последствия этих выступлений. После революции 1917 г. авторитет Толстого-художника никогда не подвергался сомнению, его произведения многократно издавались миллионными тиражами; с одобрения В.И. Ленина было начато так называемое Юбилейное (к 100-летию со дня рождения писателя) Полное собрание сочинений в 90 томах (1928—1958). Но большая часть публицистических, религиозно-нравственных и религиозно-философских работ Толстого не вышла за пределы этого издания. Такие книги, как «Круг чтения», «Путь жизни», «На каждый день» и др., воплощающие «веру» Толстого-мыслителя, вместе с изречениями на те же темы мудрецов всех времен и народов смогли быть переизданы лишь в 1980—1990-е годы. Исследование Толстого, изучение его наследия в высшей школе поневоле стало неполным, односторонним — даже в части, касающейся собственно литературного творчества. Ведь в художественных произведениях присутствует весь Толстой; не всегда прямо, но в них выражаются *те же* мысли, что и в так называемых «теоретических» сочинениях. В искусстве Толстого на первый план выдвигалась его социальная, в особенности «обличительная» сторона, замалчивалось либо критиковалось то, что считалось «слабостью»: обращения к совести, вере, Богу, призывы не к борьбе, ведущей к новому злу, а лишь к неучастию в зле.

Серьезная филологическая наука тем временем издавала биографические труды о Толстом, тома «Литературного наследства» с разными материалами, книги в серии «Литературные памятники». «Библиографический указатель литературы о Л.Н. Толстом» за 1917—1984 гг., подготовленный Государственным музеем Л.Н. Толстого, составляет шесть книг (1960—1999). Начиная с 1955 г. Музей «Ясная Поляна» выпускает «Яснополянский сборник» (в 2000 г. появился 20-й выпуск), где содержатся публикации новых материалов, а также исследовательские статьи. В последние годы развернулось международное сотрудничество, начало которому положено 75-м томом «Литературного наследства» — «Толстой и зарубежный мир»

(1965). Изложение работ зарубежных авторов систематически помещает Реферативный журнал ИНИОН РАН. В 2000 г. начат грандиозный проект: академическое издание Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах (120 книгах), где тщательно выверены все тексты, впервые полностью печатаются рукописи и таким образом история работы гения предстает в исчерпывающем виде.

В отечественном литературоведении существует мощная школа по изучению Толстого, куда входили и входят: Э.Г. Бабаев, Я.С. Билинкис, С.Г. Бочаров, Б.И. Бурсов, Г.Я. Галаган, Н.К. Гудзий, Н.Н. Гусев, В.А. Ковалев, Г.В. Краснов, Е.Н. Купреянова, В.Я. Лакшин, К.Н. Ломунов, Т.Л. Мотылева, Л.Д. Опульская, П.В. Палиевский, А.А. Сабуров, А.П. Скафтымов, Н.М. Фортунатов, М.Б. Храпченко, А.В. Чичерин, А.И. Шифман, Б.М. Эйхенбаум. В последние годы появляется все больше трудов, посвященных педагогическим, религиозно-нравственным и философским сочинениям Толстого: работы Н.В. Кудрявой, Г.Б. Курляндской, Е.В. Николаевой, А.Н. Николюкина, В.Б. Ремизова, Б.Н. Тарасова. Эти проблемы следует признать особенно актуальными для нашей современности.

Биографические сведения. Л.Н. Толстой родился 28 августа (9 сентября) 1828 г. в Ясной Поляне Крапивенского уезда Тульской губернии. Его отец Николай Ильич Толстой принадлежал к старинному, но в XIX в. уже давно небогатому дворянскому роду; мать Мария Николаевна (старше своего мужа на пять лет) — урожденная княжна Волконская. Ясная Поляна — имение Волконских. История родителей отчасти отразилась позднее в романе «Война и мир»: судьба Николая Ростова и Марьи Болконской. Мать умерла, когда ее четвертому, младшему сыну Льву не исполнилось и двух лет; спустя семь лет в Туле скоропостижно скончался отец. Воспитателями детей стали родственники: сначала тетушка Т.А. Ёргольская, потом сестры отца — Александра Ильинична и Пелагея Ильинична. Так дети Толстые оказались в Москве, затем в Казани. Хотя Лев не помнил матери, до конца жизни он сохранил нежное отношение к ней.

В 1844 г. Толстой поступил на Восточное отделение философского факультета Казанского университета по специальности арабско-турецкая словесность, а в следующем году перевелся на юридический факультет. В 1847 г. университет был оставлен и принято решение поселиться в Ясной Поляне, чтобы заняться самообразованием, нравственным самовоспитанием, а также судьбой вверенных ему как дворянину крестьян. Часть, касающаяся образования, осуществилась в итоге в очень значительных размерах. Помимо владения несколькими языками (потом в течение жизни их число росло)

Толстой, начиная с юных лет, оказался начитан в разных областях знания, в частности в литературе. Но главное для него как писателя по призванию заключалось в другом: пристальном интересе к окружающему, особенно же — к внутренней жизни людей и своей собственной. 17 марта 1847 г. в Казани Толстой начинает вести личный дневник, который продолжается с перерывами до ноября 1910 г. Дневник стал школой писательского мастерства, местом для философских и нравственных размышлений, анализа душевной жизни.

Собственно литературный труд начат в 1850 г. Два года спустя в журнале «Современник» опубликовано «Детство».

В 1851 г. Толстой уехал на Кавказ вслед за братом Николаем Николаевичем, офицером русской армии. Там продолжалась война, длившаяся с 1817 и закончившаяся лишь в 1864 г. Молодой писатель провел на Северном Кавказе три года в качестве волонтера и младшего офицера, участвуя в набегах, стычках с горцами; жил в казачьей станице, любуясь красотой природы, особым укладом жизни, влюбляясь в казачек. Его кавказские впечатления воплотились в нескольких военных рассказах ("Набег", "Рубка леса"), повестях "Метель", "Казаки", рассказе "Кавказский пленник" и в конце жизни — в повести «Хаджи-Мурат».

В 1854 г. Толстой перевелся в Дунайскую армию, а потом участвовал в знаменитой обороне Севастополя. Отставку, по своей просьбе, получил в ноябре 1856 г. с чином поручика. Тогда же в Петербурге и Москве вошел в литературную среду как признанный всеми писатель.

В 1857 и 1860—1861 гг. Толстой совершил заграничные путешествия. В Лондоне познакомился с А.И. Герценом, в Брюсселе — с философом Пьером Прудоном. Запад поразил его не только внешней свободой, но и жестокостью наказаний по приговорам судов (смертная казнь в Париже), безразличием сытых буржуа к искусству (рассказ «Люцерн», 1857). Главная цель второго путешествия — знакомство с постановкой в Европе дела народного образования: в 1859 г. Толстой открыл в Ясной Поляне, а затем и в нескольких окрестных селах школы, пригласив для этого учителей (одного привез из Германии); издавал педагогический журнал «Ясная Поляна». Постановка школьного дела в Европе его не удовлетворила. 23 сентября 1862 г. Толстой женился на Софье Андреевне Берс, 18-летней дочери врача Кремлевского дворцового ведомства. С матерью невесты, до замужества Л.А. Иславиной, он был знаком с детских лет. Счастливая семейная жизнь, занятия, помимо хлопот о детях и по хозяйству, напряженным литературным трудом (жена помогала, многократно копируя исправленные рукописи), продолжалась не более 18 лет и пришла к разладу — не се-

мейному, но во взглядах. Как заметил старший сын Толстых Сергей Львович, Софья Андреевна, полуаристократка, очень гордилась тем, что стала по мужу графиней; кроме того, как мать отстаивала материальные интересы увеличивающейся семьи. У Толстых было тринадцать детей, четверо умерли во младенчестве, а Ванечка — семи лет; до взрослых лет дожили пять сыновей — Сергей, Илья, Лев, Андрей, Михаил; три дочери — Татьяна, Мария и Александра.

На рубеже 1870—1880-х годов Толстой, пережив мучительный духовный кризис, решил круто изменить жизнь семьи: отказаться от «барства», сократить все потребности, жить своим трудом, отдать землю крестьянам и т.п. Между тем старшему сыну надо было учиться в университете, дочери — выезжать в свет, чтобы выйти замуж, младшим — учиться в гимназии. По новым убеждениям отца, ничего этого вообще не следовало делать, но мать считала иначе. В Москве на тогдашней окраине, в Долгохамовническом переулке (ныне ул. Льва Толстого), был куплен дом; на зиму семья перебиралась в город. Толстой стремился как можно дольше оставаться в Ясной Поляне и ранней весной уезжать туда. Городская жизнь стала предметом острых разногласий в семье. С другой стороны, она дала писателю много материала и для художественного творчества, и в особенности для публицистики. Мучительный вопрос ко всем «Так что же нам делать?» возник здесь, в городе.

О сущности «переворота» в своем мировоззрении Толстой рассказал в «Исповеди» (1879—1881). Суть его заключалась в том, что в поисках истинного смысла жизни, не уничтожаемого смертью, родилась новая вера, основанная на учении Христа, но в отличие от бессознательной детской и наивной простонародной очищенная от суеверий и «лжи». Увлеченный интерес писателя к религиозной литературе, церковному учению, монахам, странникам вскоре сменился резкой критикой им церкви, государства, всего несправедливого порядка вещей, в особенности жизни господствующих верхов. В 1906 г., отвечая своей невестке, жене Михаила Львовича, на ее слова об «ужасе и удивлении перед зверством людей» (революционные события 1905 г. и подавление московского восстания), Толстой написал: «Удивление и ужас перед зверством людей я испытал 25 лет тому назад, когда во мне произошел тот душевный переворот, который открыл мне смысл и назначение нашей истинной жизни и всю преступность, жестокость, мерзость той жизни, которую мы ведем, люди богатых классов, строя наше глупое матерьяльное внешнее благополучие на страданиях, забитости, унижении наших братий»[1].

[1] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1956. Т. 76. С. 75—76 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы). Другие цитаты приводятся по изд.: *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1978—1985.

Толстой говорил, что задатки этого «переворота» были в нем всегда, и это истинная правда. Но все же теперь произошло то, что можно назвать переломом. Семья жила не столько доходами от имения, сколько на средства от продажи книг. В 1883 г. Толстой выдал жене доверенность на издание сочинений, написанных до 1880 г., а сам вскоре публично объявил, что новые его вещи могут перепечатываться всеми, кто пожелает, безвозмездно. В 1910 г. им был совершен поступок исключительный, небывалый в истории писательского дела: в завещании заявлен отказ от собственности, т.е. вознаграждения, на все свои сочинения. Обострение семейного разлада и в этой связи стало одной из причин трагического отъезда писателя из Ясной Поляны.

Резко критический пафос художественных и особенно публицистических произведений Толстого приводил к постоянным цензурным затруднениям, запрету печатания и постановки пьес (например, драмы «Власть тьмы»), вынужденным заграничным публикациям. У властей возникали даже планы заточить Толстого в Соловецкий монастырь, выслать за границу, но и Александр III, и Николай II не решились на это, чтобы не прибавлять к славе писателя «лавров мученика». Однако последователи его учения, «толстовцы», преследовались постоянно, и это доставляло горькие страдания учителю.

В 1901 г. Святейший Синод опубликовал свое «Определение», провозгласившее «отпадение» графа Льва Толстого от церкви: «Церковь не считает его своим членом и не может считать, доколе он не раскается». Также публично отвечая на это постановление Синода и полученные по этому случаю письма (сочувственные и увещательные), Толстой с полной убежденностью написал о своей христианской вере и несогласии с церковью: «Я начал с того, что полюбил свою православную веру более своего спокойствия, потом полюбил христианство более своей церкви, теперь же люблю истину более всего на свете. И до сих пор истина совпадает для меня с христианством, как я его понимаю» (34, 253). До конца жизни он считал, что без веры, религии жить нельзя, а веру понимал как христианскую любовь.

Л.Н. Толстой скончался от воспаления легких 7 (20) ноября 1910 г. на станции Астапово Рязано-Уральской железной дороги спустя десять дней после ухода из Ясной Поляны. В своем последнем странствии посетил Оптину пустынь, Шамординский монастырь, где жила его сестра Мария Николаевна. Он готов был, вероятно, остаться и в монастыре, если бы там не приходилось исполнять религиозные обряды; раскаиваться же в своем «лжеучении», как окрестил его взгляды Синод, не собирался. В прощальном письме,

оставленном жене, об этом сказано: «Большинство уходит в монастыри, и я ушел бы в монастырь, если бы верил тому, чему верят в монастырях. Не веря же так, я ухожу просто в уединение. Мне необходимо быть одному» (84, 405).

Ехал Толстой в неизвестном направлении; обсуждались Кавказ, Болгария... Хотя доехать куда-нибудь незамеченным, неузнанным, конечно, было нельзя. На третий день газеты уже напечатали известия об уходе, и Толстой с огорчением читал их. Для 82-летнего старца путешествие в холодную пору осени по российским железным и всяким иным дорогам неминуемо таило смертельную опасность.

Похоронен Толстой в Ясной Поляне, на краю оврага, где, по услышанной еще в детстве легенде, зарыта зеленая палочка с тайной, которая сделает людей счастливыми.

Раннее творчество. Л.Н. Толстому было 24 года, когда в лучшем, передовом журнале тех лет — «Современнике» — появилась его повесть «Детство». В конце печатного текста читатели увидели лишь ничего не говорившие им тогда инициалы: Л.Н.

Отправляя свое первое создание редактору журнала, Н.А. Некрасову, Толстой приложил деньги — на случай возвращения рукописи. Отклик редактора, более чем положительный, обрадовал молодого автора «до глупости». Первая книга Толстого «Детство» вместе с последующими двумя повестями, «Отрочеством» (1854) и «Юностью» (1857), стала и первым его шедевром. Романы и повести, созданные в пору творческого расцвета, не заслонили собой эту вершину.

Случилось открытие, которое в искусстве происходит почти так же, как освоение земель на нашей планете и узнавание новых звезд в космосе: *история души* ребенка, подростка, юноши была поставлена в центр повествования.

Работая над «Отрочеством», Толстой записал в дневнике: «Теперь справедливо в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то» (46, 188). Но это «новое направление» в первую очередь создавал он сам, Лев Толстой.

«Подробности чувства», душевная жизнь в ее внутреннем течении выступают здесь на первый план, отодвигая собой «интерес событий». Сюжет лишается всякой внешней событийности и занимательности и до такой степени упрощается, что в пересказе его можно уложить в несколько строк. При этом нужно упомянуть такие, например, события: учитель-немец Карл Иваныч над головой спящего Николеньки прихлопнул муху; maman за завтраком отложила шесть кусочков сахару для любимых слуг; папа́ разговаривает с

приказчиком; Иртеньевы собираются на охоту. И в «Отрочестве»: поездка «на долгих»; гроза; новый гувернер. И в «Юности»: та же подчеркнутая будничность сюжета, та же череда неприметных событий, лишенных всякой литературной завлекательности, но тем не менее важных для героя, заставляющих его думать, радоваться и страдать. Интересны не события сами по себе, интересны контрасты и противоречия чувств, которые, собственно, и являются предметом, темой повествования.

Открытие было замечено современниками и верно обозначено наиболее проницательными из них.

«Это талант новый и, кажется, надежный», — писал о молодом Толстом Н.А. Некрасов[1]. «Вот, наконец, преемник Гоголя, нисколько на него не похожий, как оно и следовало», — вторил Некрасову И.С. Тургенев. Когда появилось «Отрочество», Тургенев написал, что первое место среди литераторов принадлежит Толстому «по праву и ждет его», что скоро «одного только Толстого и будут знать в России»[2]. Некрасов был уверен, что «такие вещи, как описание летней дороги и грозы, или сидение в каземате, и многое, многое дадут этому рассказу долгую жизнь в нашей литературе»[3]

Внешне незамысловатое повествование о детстве, отрочестве и юности близкого автору по происхождению и нравственному облику героя, Николеньки Иртеньева, открыло для всей русской литературы новые горизонты. Ведущий критик тех лет, Н.Г. Чернышевский, рецензируя первые сборники Толстого («Детство и Отрочество», «Военные рассказы»), определил суть художественных открытий молодого писателя двумя терминами: «диалектика души» и «чистота нравственного чувства».

Психологический анализ существовал в реалистическом искусстве до Толстого. В русской прозе — у Лермонтова, Тургенева, молодого Достоевского. Открытие Толстого состояло в том, что для него инструмент исследования душевной жизни — микроскоп психологического анализа — сделался главным среди других художественных средств. Чернышевский писал в этой связи: «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характера; другого — влияния общественных отношений и столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его

---

[1] *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. СПб., 1998. Т. 14, кн. 1. С. 167—168.

[2] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М., Л., 1960—1968. Письма. Т. 2. С. 241, 247, 232.

[3] *Некрасов Н.А.* Указ. соч. С. 189.

законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином»[1].

Небывало пристальный интерес к душевной жизни имеет для Толстого-художника принципиальное значение. Таким путем открывает писатель в своих героях возможности изменения, развития, внутреннего обновления, противоборства среде.

По справедливому мнению исследователя, «идея возрождения человека, народа, человечества... составляет пафос творчества Толстого... Начиная со своих ранних повестей писатель глубоко и всесторонне исследовал в о з м о ж н о с т и человеческой личности, ее способности к духовному росту, возможности ее приобщения к высоким целям человеческого бытия»[2].

«Диалектика души» и «чистота нравственного чувства» — не две разные черты, а самая важная, единая особенность подхода Толстого к человеку, обществу, миру. По его глубочайшему убеждению, лишь внутренняя способность отдельного, каждого существа к движению, развитию открывает путь к нравственному росту, к скрытым первоистокам душевного бытия, создает предпосылки верного постижения окружающих и воздействия на них. Самые важные перемены совершаются в душе, и от них могут произойти изменения в мире, ибо в самой глубине души, ее ядре живет потребность добра и правды[3]

«Люди, как реки» — знаменитый афоризм из «Воскресения». Работая над последним своим романом, Толстой записал в дневнике: «Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем, определяем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть все: все возможности, есть текучее вещество» (53, 185). Суждение это почти буквально повторяет запись, сделанную им в июле 1851 г., т.е. как раз в пору «Детства»: «Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т.д. ... слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку» (46, 67).

Уловить и воплотить «текучее вещество» душевной жизни, само формирование человека — в этом главная художественная задача Толстого. Замысел его первой книги определен характерным названием: «Четыре эпохи развития». Предполагалось, что внутреннее развитие Николеньки Иртеньева, а в сущности — всякого чело-

---

[1] *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 422—423.

[2] *Храпченко М.Б.* Лев Толстой как художник. М., 1971. С. 316.

[3] О смысле толстовской «диалектики души» см.: *Бочаров С.Г.* Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души» // Литература и новый человек. М., 1963. С. 224—308.

века вообще, будет прослежено от детства до молодости. И нельзя сказать, что последняя, четвертая часть — «Молодость» — осталась ненаписанной. Она воплотилась в других повестях молодого Толстого — «Утро помещика» (1856), «Казаки» (1863). Позднее Толстой говорил, что все созданное после «Юности» есть ее «продолжение».

«Текучее вещество» человеческого характера наиболее отзывчиво и подвижно в ранние годы жизни, когда каждый новый день таит в себе неисчерпаемые возможности для открытия неизведанного и нового, когда нравственный мир формирующейся личности восприимчив ко всем «впечатленьям бытия» (выражение Пушкина).

С образом Иртеньева связана одна их самых любимых и задушевных мыслей Толстого — мысль о громадных возможностях человека, рожденного для движения, для нравственного и духовного роста. Новое в герое и в открывающемся ему день за днем мире особенно занимает писателя. Слово «новый» — едва ли не самый распространенный и характерный эпитет первой книги. Оно вынесено в названия глав («Новый взгляд», «Новые товарищи») и стало одним из ведущих мотивов повествования. Способность любимого толстовского героя преодолевать привычные рамки бытия, не коснеть, но постоянно изменяться и обновляться, «течь» таит в себе предчувствие и залог перемен, дает нравственную опору для противостояния окружающей его среде. В «Юности» эту «силу развития» Толстой прямо связывает с верой «во всемогущество ума человеческого».

Поэзия детства — «счастливой, счастливой, невозвратимой поры» — сменяется «пустыней отрочества», когда утверждение своего «я» происходит в непрерывном конфликте с окружающими людьми, чтобы в новой поре — юности — мир оказался разделенным на две части: одну, освещенную дружбой и духовной близостью; другую — нравственно враждебную, даже если она порою и влечет к себе. При этом верность конечных оценок обеспечивается «чистотой нравственного чувства» автора.

В жанровых рамках повествования о детстве, отрочестве и юности не было места для исторических экскурсов и философских размышлений о русской жизни, какие появятся в творчестве последующих лет. Тем не менее и в этих художественных пределах Толстой нашел возможность для того, чтобы отразить всеобщую неустроенность и беспокойство, которые его герой — и он сам в годы работы над трилогией — переживал как душевный конфликт, как внутренний разлад и беспокойство.

Толстой писал не автопортрет, но, скорее, портрет ровесника, принадлежавшего к тому поколению русских людей, чья молодость пришлась на середину века. Война 1812 г. и декабризм были для

них недавним прошлым, Крымская война — ближайшим будущим; в настоящем же они не находили ничего прочного, ничего, на что можно было бы опереться с уверенностью и надеждой.

Вступая в отрочество и юность, Иртеньев задается вопросами, которые мало занимают его старшего брата и, вероятно, никогда не интересовали отца: вопросами отношений с простыми людьми, с Натальей Савишной, с широким кругом действующих лиц, представляющих в повествовании Толстого народ. Иртеньев не выделяет себя из этого круга и в то же время не принадлежит к нему. Но он уже ясно открыл для себя правду и красоту народного характера. Искание национальной и социальной гармонии началось, таким образом, уже в первой книге в характерно толстовской форме психологического историзма. Демократическое, народное силовое поле трилогии чутко уловил критик А.А. Григорьев (две статьи, напечатанные в 1862 г. журналом «Время» под заглавием «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой»).

С характерным, рано сложившимся чувством стиля Толстой противопоставил в повествовании столичную, светскую и деревенскую жизнь героя. Стоит Иртеньеву забыть о том, что он человек «comme il faut», оказаться в родной стихии и стать самим собой, как исчезает «иноплеменное» слово и появляется чисто русское, иногда слегка окрашенное диалектизмом. В пейзажных описаниях, в образе старого дома, в портретах простых людей, в стилевых оттенках повествования заключена одна из главных идей трилогии — мысль о национальном характере и национальном образе жизни как первооснове исторического бытия.

Описания природы, сцены охоты, картины деревенского быта открывают герою родную страну — Россию.

В «Детстве»: «Необозримое, блестяще-желтое поле замыкалось только с одной стороны высоким, синеющим лесом, который казался мне самым отдаленным, таинственным местом, за которым или кончается свет, или начинаются необитаемые страны».

В «Отрочестве»: широкая лента дороги, длинный обоз огромных возов, незнакомая деревня и множество новых лиц, которые «не знают, кто мы такие и куда мы едем», гроза, озимое поле и роща после грозы — как широко и поэтически крупно написаны эти страницы, как бы предваряющие чеховскую «Степь».

Состояние умственной праздности и душевного одиночества, обычное для Иртеньева в «Юности», где так настойчиво и напрасно он воспитывает себя в духе светского «comme il faut», рассеивается тотчас же по возвращении в деревню: «Мне невольно представился вопрос: как могли мы, я и дом, быть так долго друг без друга? — и торопясь куда-то, я побежал смотреть... Дом... каждой половицей,

каждым окном, каждой ступенькой лестницы, каждым звуком пробуждал во мне тьмы образов, чувств, событий...»

Поэтический образ дома, который, как некое живое существо, помнит, ждет Иртеньева, олицетворяет родину, и трудно не видеть, как много в этом олицетворении характерно толстовского, личного. В очерке «Лето в деревне» (1858) Толстой писал: «Без своей Ясной Поляны я трудно могу себе представить Россию и мое отношение к ней. Без Ясной Поляны я, может быть, яснее увижу общие законы, необходимые для моего отечества, но я не буду до пристрастия любить его. Хорошо ли, дурно ли, но я не знаю другого чувства родины».

Неудивительно, что по книгам Толстого, переведенным на разные языки, весь мир познавал потом, что такое Россия, русский человек, русская душа. В этой связи особенно важно понять: национальное, русское раскрывается у Толстого всегда как простое, скромное, стойкое, но не агрессивное. «Для нас нет величия там, где нет простоты, добра и правды», — сказано в романе «Война и мир» в связи с показным, рассчитанным на эффект «величием» Наполеона. В «Отрочестве» появляется такой «маленький Наполеон» — гувернер Сен-Жером. Немец Карл Иваныч изображен с добродушным юмором; глава о французе названа жестко: «Ненависть». Иртеньев не в состоянии ужиться с гувернером, который «имел общие всем его землякам и столь противоположные русскому характеру отличительные черты легкомысленного эгоизма, тщеславия, дерзости и невежественной самоуверенности».

Все эти мысли звучат и в военных рассказах молодого Толстого.

На Кавказе, участвуя в военных действиях, живя подолгу в казачьей станице, писатель открыл для себя новый, неведомый ранее мир.

Когда его первые военные рассказы — «Набег», «Рубка леса» — появились на страницах «Современника», Н.А. Некрасов делился впечатлением с другим деятельным сотрудником журнала, И.С. Тургеневым: «Знаешь ли, что это такое? Это очерки разнообразных солдатских типов (и отчасти офицерских), то есть вещь, доныне небывалая в русской литературе. И как хорошо!»[1]

Блистательно искусство Толстого — военного писателя развернулось в цикле Севастопольских рассказов. Он писал о защитниках Севастополя как наблюдатель, очеркист. В заглавии каждого рассказа намеренно точно обозначено время: «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года». Но военная хроника обернулась художественным

[1] *Некрасов Н.А.* Указ. соч. С. 215.

открытием подлинной правды о войне, рассказанной гениальным писателем.

В Севастополе Толстой вполне узнал, что такое смертельная опасность и воинская доблесть, как переживается страх быть убитым и в чем заключается храбрость, побеждающая, уничтожающая этот страх. Он увидел, что облик войны бесчеловечен и проявляется «в крови, в страданиях, в смерти». Увидел также, что в сражениях испытываются нравственные качества борющихся сторон и проступают главные черты национального характера.

«Чувство родины», патриотизм, одушевляет весь цикл рассказов о Севастопольской обороне.

В Севастополе Толстой лучше узнал и еще больше полюбил простых русских людей — солдат, офицеров, почувствовал себя самого частицей огромного целого — народа, войска, защищающего свою землю. Зорким глазом писателя заметил множество деталей военного быта, которые перенес в свои рассказы. Но главное, что увидел и узнал Толстой еще на Кавказе и потом в Севастополе, — психологию разных «типов» солдат, разные — и низменные и возвышенные — чувства, руководящие поведением офицеров. Здесь он познал «чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого, — любовь к родине».

В первом рассказе-очерке «Севастополь в декабре» Толстой ведет за собою читателя, чтобы показать ему «ужасные и грустные, великие и забавные, но изумительные, возвышающие душу зрелища». Прочитав этот очерк в «Современнике», И.С. Тургенев написал: «Статья Толстого о Севастополе — чудо! Я прослезился, читая ее, и кричал: ура!»[1].

Рассказывая потом всю правду о человеке на войне, Толстой именно эту правду провозглашает «главным героем» своего произведения («Севастополь в мае»). Он любит правду «всеми силами души» и старается воспроизвести «во всей ее красоте». Этот герой, т. е. правда, по его глубокому убеждению, «всегда был, есть и будет прекрасен». Но открыть правду о войне чрезвычайно трудно. Многое совершается так неожиданно! И почти каждому хочется выглядеть героем.

Умение Толстого докапываться до самых глубоких пластов душевной жизни, подмечать мимолетные детали, которые только поверхностному наблюдателю кажутся незначительными, замечательно проявилось в его военных рассказах. Писатель продолжает исследовать поведение человека на войне — на этот раз в тяжелейших условиях неудачных сражений. Он склоняется «перед этим молча-

[1] *Тургенев И.С.* Указ. соч. С. 297.

ливым, бессознательным величием и твердостью духа, этой стыдливостью перед собственным достоинством». В лицах, осанках, движениях солдат и матросов, защищающих Севастополь, он видит «главные черты, составляющие силу русского». Он воспевает стойкость простых людей и показывает несостоятельность «героев», точнее тех, кто хотят казаться героями.

И во всех рассказах идет отрицание войны как ненормального, противоестественного состояния, противного человеческой природе и всей красоте окружающего мира. «Севастополь в мае» заканчивается потрясающей картиной: мальчик рвет цветы в «роковой долине», а затем в страхе бежит «от страшного, безголового трупа». Эта картина, воссоздавая ужас, жестокость войны, вместе с тем протестует против них и утверждает радость, любовь, счастье мира, свободное, естественное и потому радостное проявление личности, единения людей.

В рассказе «Севастополь в августе 1855 года» погибают два брата Козельцовы — и обстрелянный старший, и только что выпущенный из училища младший. Россия плакала, читая о гибели Володи Козельцова. И есть отчего! История его возмужания и смерти представлена с поразительной, немыслимой, трепетной правдивостью. Улыбаясь и краснея от застенчивости, он говорит брату: «...главное, я затем просился, что все-таки как-то совестно жить в Петербурге, когда тут умирают за отечество». В следующей главе он думает со страхом: «Сейчас прямо в Севастополь, в этот ад — ужасно». Потом по-детски мечтает о подвиге («Кто знает, в какой мере сбудутся эти мечты!» — пишет Толстой); затем «без малейшего содрогания увидал это страшное место, про которое он так много думал», но скоро «вдруг сделалось ужасно страшно», и он обращается с мольбой к Богу: «Господи, помилуй меня!», мучаясь от мысли, что он трус. В блиндаже среди солдат Володя «испытывал то чувство уютности, которое было у него, когда ребенком, играя в прятки, бывало, он залезал в шкаф или под юбку матери и, не переводя дыхания, слушал, боялся мрака и вместе наслаждался чем-то. Ему было и жутко немножко и весело». А наутро звонким голосом командовал: «Первое, второе!» Раньше, в главе XIV рассказа, Толстой написал о своем герое: «Детская, запуганная, ограниченная душа вдруг возмужала, просветлела и увидала новые, обширные, светлые горизонты». Он погиб в траншее, занятой врагом, не послушавшись юнкера Вланга, кричавшего: «Что вы стоите! Бегите!» В последней главе этот Вланг, полюбивший молоденького прапорщика, «вдруг, вспомнив о Володе, заплакал так громко, что солдаты, бывшие подле него, услыхали».

Так раскрыта история души человека на войне. Ее создавал, по верному слову критика (А.В. Дружинина), «настоящий русский военный человек, знающий и офицера и солдата».

В каждом из рассказов своя тональность. «Севастополь в декабре месяце» патетически публицистичен; «Севастополь в мае» — остро критичен; «Севастополь в августе 1855 года» — правдиво героичен. Их нужно читать вместе, как единый цикл.

Как и повесть «Два гусара» (1856) с ее замечательным сопоставлением дней минувших и нынешних, двух типов — удалого, необузданного, но симпатичного отца, участника войны 1812 г., и практичного, мелкого в чувствах сына, Севастопольские рассказы подготавливали создание великой эпопеи «Война и мир». Оборона Севастополя и победа над Наполеоном в 1812 г. для Толстого — события разного исторического масштаба, но равные по нравственному итогу — «сознанию непокоримости» *такого* народа. Севастопольские рассказы — выдающееся достижение художественного творчества Льва Толстого и вместе с тем образец для писателей, работавших после него в этом жанре. Эрнест Хемингуэй считал, что о войне никто не писал лучше Толстого.

«Казаки» (1853—1863). Говоря о сочинениях Толстого, посвященных Кавказу, Р.Роллан писал: «Надо всеми этими произведениями поднимается, подобно самой высокой вершине в горной цепи, лучший из лирических романов, созданных Толстым, песнь его юности, кавказская поэма "Казаки". Снежные горы, вырисовывающиеся на фоне ослепительного неба, наполняют своей гордой красотой всю книгу»[1].

Чрезвычайно интересна творческая история «Казаков». Сочинение, начатое на Кавказе в 1853 г., было напечатано десять лет спустя. В поисках верного «тона» появлялись все новые и новые рукописи. Долгое время жил замысел романа с остро драматическим развитием сюжета: казак ранит офицера, полюбившего его жену, бежит в горы, но, соскучившись, возвращается в станицу; его хватают и казнят (таков был действительный случай, известный Толстому). В итоге работы эффектный сюжет сменился эпически спокойным и лирически взволнованным повествованием. Известное по печатному тексту начало — отъезд Оленина из Москвы — создано лишь в 1860 г. и представляет собою седьмой по счету зачин произведения. Отъезд Оленина из станицы оказался наиболее приемлемым финалом.

Оставив Москву и попав в станицу, Оленин открывает для себя новый мир, который сначала заинтересовывает его, а потом неудержимо влечет к себе. По дороге на Кавказ он думает: «Уехать со-

---

[1] *Роллан Р.* Жизнь Толстого // Собр. соч. М., 1954. Т. 2. С. 237.

всем и никогда не приезжать назад, не показываться в общество». В станице он вполне осознает всю мерзость, гадость и ложь своей прежней жизни.

Однако стена непонимания отделяет Оленина от казаков. Он совершает добрый поступок — дарит Лукашке коня, а у станичников это вызывает удивление и даже усиливает недоверие: «Поглядим, поглядим, — что из него будет»; «Экой народ продувной из юнкирей, беда!.. Как раз подожжет или что». Его восторженные мечты сделаться простым казаком не поняты Марьяной, а ее подруга Устенька поясняет: «А так, врет, что на ум взбрело. Мой чего не говорит! Точно порченый!» И даже Ерошка, любящий Оленина за его «простоту» и, конечно, наиболее близкий ему из всех станичников, застав Оленина за писанием дневника, не задумываясь советует оставить пустое дело: «Что кляузы писать!»

Но и герой повести, искренне восхищаясь жизнью казаков, чужд их интересам и не приемлет их правды. В горячую пору уборки, когда тяжелая, непрестанная работа занимает станичников с раннего утра до позднего вечера, он, приглашенный отцом Марьяны в сады, приходит с ружьем на плече ловить зайцев. «Легко ли в рабочую пору ходить зайцев искать!» — справедливо замечает бабука Улита. И в конце повести Оленин не в состоянии понять, что Марьяна горюет не только из-за раны Лукашки, а потому, что пострадали интересы всей станицы — «казаков перебили». Повесть завершается грустным признанием той горькой истины, что стену отчуждения не способны разрушить ни страстная любовь Оленина к Марьяне, ни ее готовность полюбить его, ни его отвращение к светской жизни и восторженное стремление приобщиться к простому и милому ему казачьему миру.

Однако не нужно думать, что в повести показано превосходство казаков над Олениным. Это неверно.

В конфликте Оленина с казачьим миром обе стороны правы. Обе утверждают себя: и эпически величавый строй народной жизни, покорный своей традиции, и разрушающий все традиции, жадно стремящийся к новому, вечно неуспокоенный герой Толстого. Они еще не сходятся, но они оба должны существовать, чтобы когда-нибудь сойтись. В конфликте между ними Толстой, верный себе, подчеркивает прежде всего моральную сторону. Кроме того, социальные противоречия, с таким блеском раскрытые в повестях о русской крепостной деревне — «Утре помещика» (1856) и «Поликушке» (1863), — здесь были не так важны: казаки, не знающие помещичьего землевладения, живут в постоянном труде, но и в относительном довольстве. Однако даже и в этих условиях, когда социальный антагонизм не играет существенной роли, стена непонимания

остается. И главное: Оленин не может стать Лукашкой, которому неведомо внутреннее мерило хорошего и дурного, который радуется как нежданному счастью убийству абрека, а Лукашка и Марьяна не должны променивать свое нравственное здоровье, спокойствие и счастье на душевную изломанность и несчастье Оленина.

Конфликт главного героя со своей средой носит совсем иной характер. Почти не показанная в повести, отвергнутая в самом ее начале, эта московская барская жизнь все время памятна Оленину и предъявляет на него свои права — то в соболезнующих письмах друзей, боящихся, как бы он не одичал в станице и не женился на казачке, то в пошлых советах приятеля Белецкого. В станице Оленин «с каждым днем чувствовал себя... более и более свободным и более человеком», но «не мог забыть себя и своего сложного, негармонического, уродливого прошедшего». Законы этого отрицаемого в «Казаках» мира точно определены Ерошкой: «У вас фальчь, одна все фальчь». И Оленин, добавляет от себя автор, «слишком был согласен, что все было фальчь в том мире, в котором он жил и в который возвращался». Обличение этой фальши в письме Оленина к приятелю, в разговорах с Белецким проникнуто пылкостью и непримиримостью молодого порыва.

Путь идейных и нравственных исканий положительного героя Толстого не завершается с его отъездом из станицы Новомлинской. Он будет продолжен Андреем Болконским и Пьером Безуховым в «Войне и мире», Левиным в «Анне Карениной» и Нехлюдовым в «Воскресении».

Заглавие — «Казаки» — вполне соответствует содержанию и пафосу произведения. Любопытно, что, размышляя в ходе работы над разными названиями, Толстой, однако, ни разу не остановился на «Оленине».

Тургенев, считавший Оленина лишним лицом в «Казаках», был, конечно, неправ. Идейного конфликта повести не было бы без Оленина. Близкий создателю, во многом автобиографический герой познает и открывает всем нам новый мир. Но тот факт, что в жизни казачьей станицы Оленин — лишнее лицо, что поэзия и правда этой жизни существуют независимо от него, — несомненен. Этот мир прекрасен сам по себе и сам для себя. Оленину суждено увидеть его, полюбить, самому в итоге сильно перемениться, но слиться с ним не дано.

Эпически величавое описание истории и быта гребенских казаков развертывается в первых главах повести вне какой-либо связи с историей жизни героя. Впоследствии — в столкновении казаков с абреками, в замечательных сценах уборки винограда и станичного праздника, в войне, труде и веселье казаков — Оленин выступает

как сторонний, хотя и очень заинтересованный наблюдатель. Из уроков Ерошки познает он жизненную философию и мораль этого поразительного и такого привлекательного для него мира. Ерошка любит «всех» и учит Оленина: «Все Бог сделал на радость человеку. Ни в чем греха нет. Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше и в нашем живет. Куда придет, там и дом. Что Бог дал, то и лопает». Толстовскому герою доступно и это ощущение. В лесу, окруженный мириадами комаров и сам чувствуя себя комаром, фазаном или оленем, Оленин (сама фамилия тут очень многозначительна) испытывает «странное чувство беспричинного счастия и любви ко всему»; по старой детской привычке он крестится и благодарит «кого-то».

Но Оленин не был бы героем Толстого, если б мог остановиться на одном, тем более на этом бессознательном, природном чувстве. Сознание, разум — и здесь Толстой следует убеждениям просветителей XVIII в. и, конечно, солидарен с русскими утопистами-«шестидесятниками», сколько бы он ни оспаривал, и справедливо, их нигилизм — влекут к себе. Способность изменяться, вечно начинать и бросать, находить и лишаться, жить и постоянно анализировать свою душу в ее отношениях с миром — главная, по Толстому, человеческая черта. С нею связаны все надежды на единение людей, вера в добро, любовь, как и отрицание зла, вражды. Отсюда же и отрицание «чистого разума», и предпочтение «ума сердца». «Ум ума» и «ум сердца» — их Толстой не только различал, но противопоставлял. И любил «ум сердца», хотя сам был, конечно, умнейшим человеком своего времени.

В дневнике 1860 г. Толстой записал: «Странно будет, ежели даром пройдет это мое обожание труда» (48, 25). В повести простая, близкая к природе, трудовая жизнь казаков утверждается как социальный и нравственный идеал. Труд — необходимая и радостная основа народной жизни, но труд не на помещичьей, а на своей земле. «Будущность России казачество — свобода, равенство и обязательная военная служба каждого», — писал Толстой в пору работы над «Казаками» (47, 204). Позднее он развивал свою мысль о вольной земле и говорил, что на этой идее может быть основана русская революция. Никто сильнее Толстого не выразил в своем творчестве эту мечту русского мужика, и никто больше его не строил утопических теорий, особенно в поздние годы, о мирных путях ее достижения.

Верный жизненной правде, писатель отказался от мысли рисовать в повести казачью идиллию. В лаконичных и точных художественных зарисовках он представил конец казачьей станицы, рождение в ней новых нравов, раскрыл трагедию ломки и уничтожения патриархального крестьянства. По мере работы над повестью старик Ерошка все

более становился критиком современности, утверждающим свое отношение к миру — свободное, старокрестьянское.

Исторически жизнь гребенских казаков сложилась так, что их столкновения с соседями-горцами, защита от нападений абреков и походы на ту сторону, за Терек, были неизбежны. Постоянная опасность и необходимость защищать плоды своего труда развили в характере казаков удаль и молодечество. Вместе с Ерошкой, который в молодые годы сам был первым джигитом, автор любуется удалью Лукашки и преисполнен уважения к храбрости врагов — горцев. Но считает, что все люди должны жить в мире. Надо жить и радоваться, потому что «сдохнешь... — трава вырастет на могилке, вот и все».

Повесть утверждает красоту и значительность жизни самой по себе. Ни одно из созданий Толстого не проникнуто такой молодой верой в стихийную силу жизни и ее торжество, как «Казаки». И в этом смысле кавказская повесть намечает прямой переход к «Войне и миру».

Впервые в своем творчестве Толстой создал в «Казаках» не беглые зарисовки народных типов, а цельные, ярко очерченные, своеобразные, не похожие друг на друга характеры людей из народа — величавой красавицы Марьяны, удальца Лукашки, мудреца Ерошки. Именно в период работы над «Казаками», незадолго до начала «Войны и мира», в дневнике появилась запись: «Эпический род мне становится один естественен» (48, 48).

С самого начала повесть создавалась в полемике с романтическими сочинениями о Кавказе. Вместо воображаемых поэтических картин в духе А.А. Бестужева-Марлинского, «Амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей», рисующихся Оленину, когда он едет на Кавказ, ему предстояло увидеть настоящую жизнь, подлинных людей и окружающую их природу. Но эти действительные образы были не менее, а только иначе поэтичны. Воспроизвести поэзию реальности для Толстого — важнейшая художественная задача. «Казаки» — одна из самых поэтических его книг. Эпос и лирика слились здесь воедино.

1860-е годы. «Война и мир». К созданию «Войны и мира» Толстой пришел от замысла начатого в 1860 г. романа «Декабристы». Декабристская тема определяла на раннем этапе работы композицию задуманного монументального произведения о почти полувековой истории русского общества (от 1812 до 1856 г.).

Толстовское стремление исследовать глубины исторического и личного бытия замечательно сказалось в работе над великой книгой. В поисках истоков декабристского движения он неизбежно

пришел к эпохе Отечественной войны, сформировавшей будущих дворянских революционеров. Преклонение перед героизмом и жертвенностью «лучших людей» начала XIX в. писатель сохранил на всю жизнь. Историческая подготовка движения декабристов нашла отражение и в завершенном романе. Но эта тема не заняла в нем главного места. Более того, в эпилоге «Войны и мира» вместе с рассказом о возвышенных мечтах Николеньки Болконского иронически повествуется о гордых и самонадеянных рассуждениях Пьера Безухова, полагавшего, что деятельность небольшой группы людей в Петербурге способна переменить основы всей жизни России.

В начале 60-х годов, надеясь на бескровное разрешение общественных конфликтов эпохи, Толстой переживал период страстного увлечения «педагогией». Это была не только новая система образования народа: писатель надеялся таким путем воздвигнуть идеальный социальный строй.

В мировоззрении Толстого происходят очень важные и значительные перемены. Он признает за народом решающую роль в историческом процессе. В таком представлении о роли народа в движении истории Толстой оказался близок взглядам революционных демократов (в особенности взглядам Герцена этой поры) и решительно разошелся с «прогрессистами-либералами», спор с которыми начал в романе «Декабристы» и педагогических статьях и продолжил на страницах «Войны и мира». Убеждениям «эмансипаторов»-революционеров он противопоставил свою теорию народа как субстанции истории, как стихийной «роевой» силы, бессознательно направляющей ход исторического развития. И не согласен был из понятия народ, нация исключать лучших представителей всех сословий. Вместе с тем стремился опровергнуть либеральную идею, будто бы Россия обязана повторить путь развития западноевропейских народов.

Работа над «Войной и миром» длилась долго: семь лет «непрестанного и исключительного труда», как говорил сам Толстой. В эти годы почти не велся дневник, отправлялось немного писем — все уходило в книгу. Не правы те исследователи, которые полагали, что сначала создавалась семейная хроника, преобразившаяся потом в историческую эпопею. История с самого начала формировала замысел. Но исторические события в их всеохватности, в их универсальном общечеловеческом значении, в бесчисленных деталях и одновременно обобщениях — все это явилось результатом напряженного труда. И создатель, и потомки сравнивали «Войну и мир» с «Илиадой» и «Одиссеей» Гомера.

Пафос «Войны и мира» — в утверждении «мысли народной». Глубокий, хотя и своеобразный демократизм автора обусловил необходимый для эпопеи угол зрения в оценке всех лиц и событий — на основе «мнения народного».

Отечественная война 1812 г., когда усилия всей русской нации, всего, что было живого и здорового в ней, были напряжены для отпора наполеоновскому нашествию, представила благодарный материал для такого произведения.

Раскрыть характер целого народа, характер, с одинаковой силой проявляющийся в мирной, повседневной жизни и в больших, этапных исторических событиях, во время военных неудач и поражений и в моменты наивысшей славы, — такова важнейшая художественная задача «Войны и мира».

«Война и мир» — одно из немногих в мировой литературе XIX в. произведений, к которому по праву прилагается наименование романа-эпопеи. События большого исторического масштаба, жизнь общая, а не частная составляют основу ее содержания; в ней раскрыт исторический процесс, достигнут необычайно широкий охват русской жизни во всех ее слоях, и вследствие этого так велико число действующих лиц, в частности персонажей из народной среды; в ней показан русский национальный быт, и, главное, идейно-художественным стержнем произведения является история народа и путь лучших представителей дворянского класса к основам всеобщего бытия.

Толстой еще не требует от дворянских героев разрыва с тем классом, к которому они принадлежат по рождению и воспитанию, но полное *нравственное единение* с народом уже становится критерием их оценки.

Жизнеспособность каждого из персонажей «Войны и мира» проверяется «мыслью народной». Пьер остро чувствует свою ничтожность в сравнении с правдой, простотой и силой солдат и ополченцев на Бородинском поле. Но в народной среде оказываются нужными и лучшие качества Пьера — физическая сила, пренебрежение к удобствам жизни, простота, бескорыстие. Идеалом, к которому он стремился во время войны и затем плена, становится желание «войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их такими».

Высшая похвала Андрею Болконскому — прозвище «наш князь», данное ему солдатами полка. Глубокий смысл заключен в том, что слова «великого» Наполеона о «прекрасной смерти» князя Андрея на Аустерлицком поле звучат фальшиво и ничтожно, а похвала храбрости Болконского, высказанная даже не названным по имени фейерверкером, оказывается достойной и, главное, достаточной его оценкой.

Главные черты героини романа, Наташи Ростовой, с особенной яркостью раскрываются в тот момент, когда она перед вступлением французов в Москву заставляет сбросить с подвод семейное добро и взять раненых. В другую, счастливую и радостную минуту в русской пляске, в увлеченности народной музыкой проявляется вся сила заключенного в ней национального «духа». Точно так же скромная, необщительная, замкнутая в своем душевном мире Марья Болконская вдруг преображается и неизмеримо вырастает в наших глазах, когда она гневно отвергает предложение своей компаньонки, француженки Бурьен, покориться завоевателям и остаться во власти Наполеона.

Истинное значение исторических лиц проверяется все той же «мыслью народной». «Умные» предначертания Сперанского отвергаются, ибо они неприложимы к народной жизни и чужды ее интересам.

«Чистота нравственного чувства», которая составляет этический пафос «Войны и мира», утверждает истинность русского народного представления о величии.

Наполеон подвергается уничтожающему разоблачению, потому что он избрал для себя преступную роль «палача народов», Кутузов возвеличивается как полководец, умеющий подчинять все свои мысли и действия народному чувству. И «мнение народное» одобряет Кутузова на смотре под Красным; Наполеон свой приговор получает в следующем разговоре солдат:

«— А кабы на мой обычай, я бы его изловимши да в землю бы закопал. Да осиновым колом. А то что народу загубил.

— Все одно конец сделаем, не будет ходить».

«Мысль народная» протестует против захватнических войн Наполеона и благословляет освободительную борьбу, в которой народ отстаивает свое право на независимость. Такое отношение к войне усваивают и нерассуждающий рыцарь войны Николай Ростов, и ее строгий аналитик Андрей Болконский, и философ Пьер Безухов.

Эпическое начало в романе «Война и мир» невидимыми нитями связывает в единое композиционное целое картины войны и мира. Точно так же, как «война» означает не одни военные действия враждующих армий, но и воинственную враждебность людей, в мирной жизни разделенных социальными и нравственными барьерами, понятие «мир» фигурирует и раскрывается в эпопее в своих самых разнообразных значениях. Мир — это жизнь народа, не находящегося в состоянии войны; крестьянский сход, затеявший бунт в Богучарове; это будничные интересы, которые в отличие от бранной жизни так мешают Николаю Ростову быть «прекрасным человеком» и так досаждают ему, когда он приезжает в отпуск и

ничего не понимает в этом «дурацком мире». Мир — это весь народ, без различия сословий, одушевленный единым чувством боли за поруганное отечество; но и ближайшее окружение, которое человек всегда носит с собой, где бы он ни находился, на войне или в мирной жизни, вроде особенного «мира» Тушина. Мир — это и весь свет, вселенная, о нем говорит Пьер, доказывая князю Андрею существование «царства правды»; это братство людей независимо от национальных и классовых различий, здравицу которому провозглашает Николай Ростов при встрече с австрийцем. Мир — это жизнь. Мир и война идут рядом, переплетаются, взаимопроникают и обусловливают друг друга.

В литературе о «Войне и мире» можно встретить разногласия по вопросу о том, какой смысл несет слово «мир» в заглавии. Старая русская орфография различала начертания «мир» и «міръ». Мир — отсутствие ссоры, вражды, несогласия, войны; тишина, покой, *согласие*. Міръ — вселенная, все люди, род человеческий, общность людей (в том числе крестьянская община), *жизнь, какова она есть*. Автографы дают оба написания — в зависимости от контекста. В двух основополагающих документах, где «Война и мир» обозначены как заглавие, Толстой употребил тоже оба варианта. В марте 1867 г., составляя условие с типографией М.Н. Каткова на печатание первого отдельного издания книги, он зачеркнул название «Тысяча восемьсот пятый год» (так были озаглавлены первые части при публикации в журнале «Русский вестник») и над строкой написал: «Война и міръ». Но в июне, представляя для набора выправленный журнальный экземпляр и снова зачеркнув «Тысяча восемьсот пятый год», заменил так: «Война и мир». Оба автографа сохранились до наших дней. В печати книга появилась в 1867—1869 гг. под заглавием «Война и мир». Это означает, что в названии романа слово «мир» употреблено во всеобщем, универсальном смысле, включающем *все* значения.

Для исторического повествования Толстого одинаково важны и война, и мир, и грандиозные сражения, и такие бытовые картины, как именинный обед, ряженые, святочное катание. Охота Николая Ростова рассказана более подробно, чем атака павлоградских гусар под Островной, в которой он участвует. Пожалуй, изо всех двадцати сражений, изображенных в романе, лишь Бородинское показано столь же детально, как эта охота. И величественное сражение, и охота одинаково раскрывают исторические и национальные черты русского характера.

В общей концепции романа мир отрицает войну. Ужас смерти сотен людей на плотине Аугеста во время отступления русской армии после Аустерлица потрясает тем более, что Толстой сравнивает

этот ужас с видом той же плотины в другое время — когда здесь «столько лет мирно сиживал в колпаке старичок-мельник с удочками, в то время как внук его, засучив рукава рубашки, перебирал в лейке серебряную трепещущую рыбу», и «столько лет мирно проезжали на своих парных возах, нагруженных пшеницей, в мохнатых шапках и синих куртках моравы и уезжали по той же плотине, запыленные мукой, с белыми возами». Страшный итог Бородинского сражения рисуется в следующей картине: «Несколько десятков тысяч человек лежало мертвыми в разных положениях и мундирах на полях и лугах... на которых сотни лет одновременно собирали урожаи и пасли скот крестьяне деревень Бородина, Горок, Шевардина и Семеновского». Весь ужас необходимости убийства на войне становится ясен Николаю Ростову, когда он видит «самое простое комнатное лицо» врага, «с дырочкой на подбородке и светлыми голубыми глазами».

Мировые события и крупные явления общественной жизни наблюдает в «Войне и мире» как бы случайный свидетель, обыкновенный смертный, и эта простая, естественная, непредвзятая точка зрения обеспечивает нужный автору «человеческий» взгляд. Представляя события с человеческой, нравственной стороны, писатель проникал и в их подлинную историческую сущность.

Само изображение правды, которое Толстой провозгласил своим художественным принципом еще в Севастопольских рассказах, исходит из народной точки зрения на сущность войны. Правителям народов — Наполеону и Александру, равно как и всему высшему обществу, мало дела до этих страданий. Они либо не видят в этих страданиях ничего ненормального, как Наполеон, либо с брезгливо-болезненной миной отворачиваются от них, как Александр от раненого солдата.

Рассказать правду о войне, замечает сам Толстой в «Войне и мире», очень трудно. Его новаторство связано не только с тем, что он показал *человека* на войне (это же сделал в европейской литературе Стендаль, чей опыт Толстой, по собственному признанию, учитывал), но главным образом с тем, что, развенчав ложную, он первый открыл подлинную героику войны, представил войну как будничное дело и одновременно как испытание всех душевных сил человека в момент их наивысшего напряжения. И неизбежно случилось так, что носителями подлинного героизма явились простые, скромные люди, такие как капитан Тушин или Тимохин, забытые историей генералы Дохтуров и Коновницын, никогда не говоривший о своих подвигах Кутузов. Именно они влияют на исход исторических событий. Сила приказания: «Круши, Медведев!» — не слабеет от того, что Тушин «пропищал» его, как не тускнеет вся его

героическая фигура от несколько комической внешности. Возвышенные слова, обращенные всегда таким простым и как будто будничным Кутузовым к Багратиону: «Благословляю тебя на великий подвиг», — противостоят лживой мишуре высокопарных фраз Наполеона.

Наполеон — единственный образ в эпопее, обрисованный прямо сатирически, с использованием сатирических художественных средств. Ирония, а порой открытое возмущение автора не щадят ни Анну Павловну Шерер и посетителей ее салона, ни семейств Курагиных, Друбецких и Бергов (вспомним «любовное» объяснение Бориса Друбецкого с Жюли Карагиной или званый вечер Бергов), ни даже Александра I, но сатирический гротеск вступает в свои права лишь в тех сценах, где появляется Наполеон с его не знающим границ самообожанием, дерзостью преступлений и лжи (эпизод с Лаврушкой, с награждением орденом Почетного легиона солдата Лазарева, сцена с портретом сына, утренний туалет перед Бородинским сражением и, наконец, тщетное ожидание депутации «бояр» в день вступления в Москву). Характерно, что ту же «наполеоновскую идею» художественно исследовал и также отвергал в 1860-е годы Ф.М. Достоевский в романе «Преступление и наказание».

Свое эстетическое кредо в период создания «Войны и мира» Толстой определил следующим образом: «Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях. Ежели бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы» (61, 100).

«Любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях» — в этом основа оптимистической философии «Войны и мира». Сила жизни, ее способность к вечному изменению и развитию утверждаются как единственно непреходящая и бесспорная ценность. Эта высшая, с точки зрения творца «Войны и мира», ценность определяет историческую деятельность народа и судьбу тех представителей привилегированных классов, которые соприкасаются, «сопрягаются» с народным миром.

Способность человека изменяться таит в себе потенциальную возможность нравственного роста, умение не замыкаться в узких рамках бытия, открывает пути к народу, миру. Мудрый, жизнеут-

верждающий пафос книги и вся ее поэтика основаны на знании этой диалектики.

Персонажи «Войны и мира» делятся не на положительных и отрицательных, даже не на хороших и дурных, но на изменяющихся и застывших. Придворная и светская среда критикуется в романе прежде всего потому, что люди этой среды живут «призраками, отражениями жизни» и потому неизменны.

Всегда и всем одинаково улыбается Элен. При первом появлении Элен ее «неизменная улыбка» упомянута трижды. Князь Василий Курагин, как и Элен, способен лишь на «одинаковое волнение» ленивого актера, т. е. всегда безжизненен. «Маленькой княгине» Болконской не прощается ее вполне невинное кокетство только потому, что и с хозяйкой гостиной, и с генералом, и со своим мужем, и с его другом Пьером она разговаривает одинаковым капризно-игривым тоном, и князь Андрей раз пять слышит от нее «точно ту же фразу о графине Зубовой». Старшая княжна, не любящая Пьера, смотрит на него «тускло и неподвижно», не изменяя выражения глаз. Даже и тогда, когда она взволнована (разговором о наследстве), глаза у нее остаются те же, старательно подмечает автор, и этой внешней детали довольно для того, чтобы судить о духовной скудости ее натуры. Берг всегда говорит очень точно, спокойно и учтиво, не расходуя при этом никаких душевных сил, и всегда о том, что касается его одного. Та же безжизненность открывается в государственном преобразователе и внешне поразительно активном деятеле Сперанском, когда князь Андрей замечает его холодный, зеркальный, отстраняющий взгляд, видит ничего не значащую улыбку и слышит металлический, отчетливый смех. В другом случае «оживлению жизни» противостоит безжизненный взгляд царского министра Аракчеева и такой же взгляд наполеоновского маршала Даву. Сам великий полководец, Наполеон, всегда доволен собой. Как и у Сперанского, у него «холодное, самоуверенное лицо», «резкий, точный голос, договаривающий каждую букву».

Раскрывая не только характерные признаки типа, но и мимолетные движения человеческой души, Толстой иногда вдруг оживляет эти зеркальные глаза, эти металлические, отчетливые фигуры, и тогда князь Василий перестает быть самим собой, ужас смерти овладевает им, и он рыдает при кончине старого графа Безухова; «маленькая княгиня» испытывает искренний и неподдельный страх, предчувствуя свои тяжкие роды; маршал Даву на мгновение забывает свою жестокую обязанность и способен увидеть в арестованном Пьере Безухове человека, брата; всегда самоуверенный Наполеон в день Бородинского боя испытывает смятение и беспокой-

ное чувство бессилия. Создатель книги убежден, что в каждом человеке заложены все возможности, способность любого развития, она мелькает и перед застывшими самодовольными людьми при мысли о смерти или при виде смертельной опасности, однако у этих людей «возможность» не превращается в «действительность». Они не способны сойти с «привычной дорожки», они так и уходят из романа духовно опустошенными, порочными, преступными.

Внешняя неизменность, статичность оказываются вернейшим признаком внутренней холодности и черствости, духовной инертности, безразличия к жизни общей, выходящей за узкий круг личных и сословных интересов. Все эти холодные и лживые люди не способны осознать опасность и трудное положение, в каком находится русский народ, переживающий нашествие Наполеона, проникнуться «мыслью народной». Воодушевиться они могут лишь фальшивой игрой в патриотизм, как Анна Павловна Шерер или Жюли Карагина; шифоньеркой, удачно приобретенной в тот момент, когда отечество переживает грозное время, — как Берг; мыслью о близости к высшей власти или ожиданием наград и передвижений по служебной лестнице — как Борис Друбецкой накануне Бородинского сражения.

Их призрачная жизнь не только ничтожна, но и мертва. Она тускнеет и рассыпается от соприкосновения с настоящими чувствами и мыслями. Даже неглубокое, но естественное чувство влечения Пьера Безухова к Элен, рассказывает Толстой, подавило собою все и парило над искусственным лепетом гостиной, где «шутки были невеселы, новости не интересны, оживление — очевидно поддельно».

Но ярче всего ничтожность показных и величие истинных чувств раскрываются в тот момент, когда грозная опасность нависает над всей Россией.

Любимые герои Толстого в испытаниях 1812 г. соответствуют общему волнению исторического моря и потому постигают смысл жизни и обретают счастье: подвиг и счастье идут рядом. Перед 1812 г. Пьер как будто предчувствует это. Его охватывает радость ожидания «чего-то ужасного» (для поэтики «Войны и мира» характерно это соединение противоположных начал — так реализуется в искусстве диалектика бытия). Пройдя через катастрофы, «долженствующие изменить всю его жизнь», Пьер убедится, что предчувствие не обмануло его, и выскажет как твердое убеждение одну из заветных мыслей всей книги: «Мы думаем, что как нас выкинет из привычной дорожки, все пропало, а тут только начинается новое, хорошее». Способность вырываться из привычных условий жизни, разрушать рамки устоявшегося бы-

тия — ради того, чтобы приобщиться к новому, народному, — главная, исходная ситуация романа. «Война и мир» — книга о великом обновлении жизни, вызванном грозными историческими событиями. Эпитет «новый» главенствует в рассказе о душевных переживаниях основных героев.

Может показаться, что народное мироощущение представлялось Толстому неизменным в его эпическом содержании и что люди из народа даны вне их душевного развития. В действительности это не так. У характеров эпических, таких как Кутузов или Каратаев, способность к изменению просто иначе воплощается. Она выглядит как естественное умение всегда соответствовать стихийному ходу исторических событий, развиваться параллельно ходу всей жизни. То, что ищущим героям дается ценой душевной борьбы, нравственных исканий и страданий, людям эпического склада присуще изначально.

Из всей солдатской массы Толстой особо выделяет двоих — Тихона Щербатого и Платона Каратаева.

Тихон — образ вполне ясный. Он как бы олицетворяет собою ту «дубину народной войны», которая поднялась и со страшной силой гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие.

В отряде, постоянно нападавшем на вражеские обозы, оружия было много. Но Тихону оно было не нужно — он действует иначе, и его поединок с французами, когда надо было достать «языка», вполне в духе общих рассуждений Толстого о народной освободительной войне: «Пойдем, говорю, к полковнику. Как загалдит. А их тут четверо. Бросились на меня с шпажками. Я на них таким манером топором: что вы, мол, Христос с вами, — вскрикнул Тихон, размахнув и грозно хмурясь, выставляя грудь».

Образ Платона сложнее и противоречивее, он чрезвычайно много значит для всей историко-философской концепции книги.

Литературоведами сказано было много горьких слов о Платоне Каратаеве: что он непротивленец; что характер его не изменяется, статичен, и это плохо; что у него нет воинской доблести; что он никого особенно не любит и, когда погибает, пристреленный французом, потому что из-за болезни не может больше идти, его никто не жалеет, даже Пьер.

Между тем о Платоне Каратаеве Толстым сказаны важные, принципиально важные слова: «Платон Каратаев остался навсегда в душе Пьера самым сильным и дорогим воспоминанием и олицетворением всего русского, доброго и круглого»; «Платон Каратаев был для всех остальных пленных самым обыкновенным солдатом; его звали Соколик или Платоша, добродушно трунили над ним, посылали его за посылками. Но для Пьера каким он представился в

первую ночь, непостижимым, круглым и вечным олицетворением духа простоты и правды, таким он и остался навсегда».

Каратаев — уже немолодой солдат. Прежде, в суворовские времена, он участвовал в походах. Война 1812 г. застала его в московском госпитале, откуда он и попал в плен. Здесь нужна была уже не воинская доблесть, а терпение, выдержка, спокойствие, умение приспособиться к условиям и выжить, дождаться победы, в которой Платон был уверен, как всякий русский человек того времени. Выражает он эту веру по-своему, пословицей: «Червь капусту гложе, а сам прежде того пропадае». И потому правы исследователи[1], которые подчеркивают крестьянскую крепость, выносливость, трудолюбие, оптимизм Каратаева как важные положительные, истинно народные черты. Без умения терпеть и верить нельзя не только выиграть трудную войну, но вообще жить. Позднее, уже в XX в., эти же черты русского народного характера воплотил А.И. Солженицын в «Одном дне Ивана Денисовича» и «Матренином дворе».

В укор Платону ставилось и то, что в плену он сбросил все «солдатское» и остался верен исконно крестьянскому, или «хрестьянскому», как он выговаривает. А как же могло быть иначе в условиях плена? Да и самый этот взгляд, что крестьянское важнее солдатского, мир дороже войны — т.е. истинно народный взгляд, — определяет, как мы постоянно видим в книге Толстого, авторское отношение к основам человеческого бытия.

Наблюдая Каратаева и всю обстановку плена, Пьер понимает, что живая жизнь мира выше всяких умствований и что «счастье в нем самом», т.е. в самом человеке, в его праве жить, радоваться солнцу, свету, общению с другими людьми,

Писали и о том, что Каратаев — не изменяющийся, застывший образ. Он не застывший, а «круглый». Эпитет «круглый» множество раз повторяется в главах о Каратаеве и определяет его сущность. Он — капелька, круглая капелька шара, олицетворяющего все человечество, всех людей. Исчезновение капельки в этом шаре неизбежно — остальные все равно сольются.

Родная земля — один из самых основных, может быть, главный образ «Войны и мира».

Характерно, что во всем первом томе, пока война идет за пределами России, почти нет описаний природы. Лишь в самом конце его появляется надмирный, философский пейзаж — «далекое, высокое и вечное небо», увиденное раненным в Аустерлицком сраже-

---

[1] См.: *Чуприна И.В.* Нравственно-философские искания Л. Толстого в 60-е и 70-е годы. Саратов, 1974; *Жук А.А.* Русская проза второй половины XIX века. М.,1981.

нии князем Андреем. Но во втором томе, когда действие сосредоточивается в России, просторные, прекрасные пейзажи, описания московских улиц, домов следуют один за другим. Это родина, в которую скоро вторгнется неприятель и которую придется защищать. Все в ней слишком дорого сердцу.

На первых же страницах — родной дом на Поварской, куда приезжает Николай Ростов из армии: «Вот он, угол-перекресток, где Захар-извозчик стоит; вот он и Захар, и все та же лошадь. Вот и лавочка, где пряники покупали... Наконец сани взяли вправо к подъезду; над головой своей Ростов увидал знакомый карниз с отбитой штукатуркой, крыльцо, тротуарный столб... Все та же дверная ручка замка, за нечистоту которой сердилась графиня, так же слабо отворялась».

Это, может быть, и проза, но родная — жизнь, в которой нельзя позволить хозяйничать чужому человеку: ему ведь ничего не скажут карниз с отбитой штукатуркой и дверная ручка замка.

А потом, в деревне, начинается подлинная поэзия. Вообще второй том «Войны и мира» — самый лиричный, поэтичный.

Родная природа словно вторит самым задушевным мыслям — как в Богучарове, во время разговора Андрея и Пьера на пароме. Дальше, очень скоро, будет знаменитый дуб, сначала мрачный, а потом могуче-зеленый, лунная ночь в Отрадном и взволнованная красотою мира Наташа: «Ах, какая прелесть!.. Ведь этакой прелестной ночи никогда, никогда не бывало». И эта красота преображает, обновляет: «Нет, жизнь не кончена в 31 год, — вдруг, окончательно, бесповоротно решил князь Андрей».

Образ родной земли, России, буквально переполняет всю четвертую часть второго тома, где изображена деревенская жизнь Ростовых в 1810 г.: охота, ряженые, поездка на тройках к соседям, гаданье Сони у амбара и Наташи у зеркала... Это прекрасные, божественные страницы. Их нельзя цитировать, их нужно читать, упиваясь каждой деталью.

Герои Толстого живы связью с родной землей, родным домом, поэтому такой болью отзывается в князе Андрее картина разоренных войной Лысых Гор. Через несколько глав начинается Бородинское сражение. И опять Толстой подробно, с любовью рисует пейзажи. Для Наполеона это лишь местность, на которой располагаются войска; для русских — того времени и сейчас — это родная земля. Мы и теперь ездим в это священное для каждого русского место, сверяя его с романом Толстого как с наиболее достоверной памятью.

Подлинный апофеоз образа родной земли — описание Москвы перед вступлением в нее французов: «Блеск утра был волшебный.

Москва с Поклонной горы расстилалась просторно с своей рекой, своими садами и церквами и, казалось, жила своей жизнью, трепеща, как звездами, своими куполами в лучах солнца». Наполеон самодовольно проговаривает «исторические» фразы, которые услужливо фиксируются окружающими, чтобы потом войти в мемуары, а Москва молчит и не преподносит победителю ключей.

Прав был И.С. Тургенев, сказавший о «Войне и мире»: «Это великое произведение великого писателя — и это подлинная Россия»[1]. По книге Толстого весь мир узнавал и узнает, что такое Россия.

Заканчивая работу, Толстой напечатал в журнале «Русский архив» статью «Несколько слов по поводу книги "Война и мир"» — объяснение с читателями и возможными критиками. Этот автокомментарий во всех его пунктах имеет принципиальное значение.

Прежде всего — о жанре сочинения[2].

«Что такое "Война и мир"? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. "Война и мир" есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось... История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от "Мертвых душ" Гоголя и до "Мертвого дома" Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести».

Второе — о характере времени («ужасы крепостного права»); привычные представления о нем автор статьи не находит верными. «В те времена так же любили, завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями; та же была сложная умственно-нравственная жизнь, даже иногда более утонченная, чем теперь в высшем сословии. Ежели в понятии нашем составилось мнение о характере своевольства и грубой силы того времени, то только оттого, что в преданиях, записках, повестях и романах до нас наиболее доходили выступающие случаи насилия и буйства».

Третье — употребление французского языка в русском сочинении. Толстой настаивал на своей правоте, хотя и допускал невольное увлечение «формой выражения французского склада мысли».

Четвертое — фамилии действующих лиц, напоминающие известные русские фамилии. Здесь Толстым руководил закон стиля, и

---

[1] *Тургенев И.С.* Указ. соч. Соч. Т. 15. С. 188.

[2] Цитаты из статьи даются по: Л.Н. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники. М., 1955. С. 115—124.

он для своих вымышленных лиц изменял одну-две буквы: Болконский — Волконский, Друбецкой — Трубецкой и др. «М.Д. Ахросимова и Денисов — вот исключительно лица, которым невольно и необдуманно я дал имена, близко подходящие к двум особенно характерным и милым действительным лицам тогдашнего общества».

Пятое — разногласие с историками. «Оно не случайное, а неизбежное. Историк и художник, описывая историческую эпоху, имеют два совершенно различные предмета... Для историка, в смысле содействия, оказанного лицом какой-нибудь одной цели, есть герои; для художника, в смысле соответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди».

Шестое — для Толстого «самое важное»: малое значение, которое «имеют так называемые великие люди в исторических событиях». Здесь Толстой развивал свои философские мысли — о свободе и необходимости в истории и частной жизни. «Рассматривая историю с общей точки зрения, мы несомненно убеждены в предвечном законе, по которому совершаются события. Глядя с точки зрения личной, мы убеждены в противном». «Так называемая власть над людьми... есть только наибольшая зависимость от них». Книга Толстого — о предопределенности в истории, но и о свободе личной, ограниченной лишь с одной стороны — нравственного идеала.

Известно, что в 1873 г., включая «Войну и мир» в собрание сочинений, Толстой разделил ее на четыре тома вместо шести первой публикации (так осталось во всех прижизненных изданиях), но одновременно устранил французский, заменив своими русскими переводами, а историко-философские отступления частично удалил, частично собрал в конце под названием «Статьи о кампании 1812 года» (эта перемена то принималась, то отвергалась в переизданиях). Очевидно, что эта перемена нанесла ущерб гениальному созданию. Французский язык нужен в тексте как отличительный признак времени и среды и как способ характеристики персонажей (это показано в глубокой и обстоятельной работе В.В.Виноградова «О языке Толстого (50—60-е годы)». Что касается отступлений, они необходимы в книге, которая является не только художественной, но и философской и по праву именуется эпопеей.

1870-е годы. «Азбука» и «Анна Каренина». Закончив в 1869 г. печатание «Войны и мира», Толстой не возвратился к замыслу «Декабристов», который привел его к созданию романа-эпопеи об Отечественной войне 1812 года. Воображение художника волновали другие исторические темы. Постепенно творческие интересы сосредоточиваются на времени Петра I. Но в 1870 г. работа над романом из той эпохи была едва начата.

Социально-философские, этические, эстетические искания, вообще характеризующие творческий путь Толстого, достигают мучительного напряжения в 70-е годы — период, непосредственно предшествующий перелому в мировоззрении и творчестве художника. Ощущение творческого перепутья, овладевшее Толстым в 1870 г., определило характер всей его деятельности на целое десятилетие.

В 70-е годы Толстому становится вполне ясен переломный характер современной ему эпохи. Сознание того, что «все переворотилось и только укладывается», причем неизвестно, как уложится, что это самый важный вопрос для всякого человека думающего и чувствующего, владеет им неотступно.

«Переворотился» вековой крепостной строй, начал «укладываться» новый, капиталистический порядок вещей, но именно в России ему не суждено было уложиться надолго.

Перед самим писателем и его положительным героем с трагической остротой встает проблема выбора пути; поиски смысла жизни приводят к пересмотру прежних решений. Одновременно с очевидностью раскрываются неисчислимые бедствия, принесенные новым временем трудовому народу и прежде всего русскому мужику, судьба которого особенно волновала Толстого.

Спокойствие творческого труда, характерное для предшествующих семи лет, отданных «Войне и миру», сменяется непрерывно оттесняющими друг друга страстными увлечениями то народной школой, то историческими романами из разных эпох, то романом о современной жизни — «Анной Карениной», то планами религиозно-философских сочинений.

Открывая вновь свою яснополянскую школу и содействуя организации школ по всей округе, Толстой мечтал «спасти тех тонущих там Пушкиных, Остроградских, Филаретов, Ломоносовых», которые «кишат в каждой школе» (62, 130). Он был переполнен безграничной любовью к «маленьким мужичкам», как именовал он крестьянских детей. Плодом этой любви явилась «Азбука», над которой писатель трудился с огромным упорством в 1871—1872 гг. и затем в 1875 г., когда, откладывая работу над «Анной Карениной», составлял «Новую азбуку» и переделывал «Книги для чтения».

Убедившись в том, что за десять лет, протекших после прекращения журнала «Ясная Поляна», «не вышло ни одной книжки... которую бы можно было дать в руки крестьянскому мальчику» (61, 284—285), Толстой своими детскими рассказами восполнял этот пробел. С «Азбукой» он связывал самые «гордые мечты», полагая, что несколько поколений русских детей, от мужицких до царских, будут учиться по ней и получат из нее первые поэтические впечатления. «...Напи-

сав эту азбуку, мне можно будет спокойно умереть», — делился он в 1872 г. своими мыслями с А.А. Толстой (61, 269).

Своей «Азбукой» Толстой не открыл наилучшего способа обучения грамоте или простейшего пути усвоения четырех действий арифметики. Но помещенными там рассказами он действительно создал целую литературу для детского чтения. Многие из этих рассказов и поныне входят во все хрестоматии и буквари: «Филипок», «Три медведя», «Акула», «Прыжок», «Лев и собачка», «Кавказский пленник», рассказы о Бульке и др.

Писательская взыскательность к своему труду, вообще в высшей степени свойственная Толстому, в процессе работы над детскими рассказами привела к тщательному обдумыванию и взвешиванию буквально каждого слова. Простота языка и всего художественного рисунка доведена здесь до кристальной ясности. Посылая рассказ «Кавказский пленник» в печать, Толстой заметил: «Это образец тех приемов и языка, которым я пишу и буду писать для больших» (61, 278). Потом всю жизнь он любил и высоко ставил этот рассказ. Конечно, не только за простоту и общедоступность, но за высокую человечность его содержания, за добрые чувства, пробуждаемые им.

В русской литературе существовала давняя традиция повествований о кавказском пленнике — поэтических и прозаических. При этом всегда большую роль играло романтическое чувство — любовь. У Толстого пленника спасает девочка, пожалевшая его. Одновременно рассказано о том, что значат в беде товарищество и стойкость.

Стилевое богатство последующих созданий — «Анны Карениной» и «Воскресения», «Смерти Ивана Ильича» и «Хаджи-Мурата», «Власти тьмы» и «Плодов просвещения», конечно, не укладывается в рамки того, по необходимости простого, наивного художественного строения, какое являют рассказы для детского чтения. Но художественные принципы, выработанные в рассказах «Азбуки» («надо, чтобы все было красиво, коротко, просто и, главное, — ясно»), несомненно, оказали затем воздействие не только на стиль «народных рассказов» 1880-х годов, но также и на стиль «Анны Карениной», незавершенных исторических романов и других произведений позднейшего периода деятельности писателя.

В 1873 г., неожиданно для себя самого, Толстой начал роман о современности. Начерно книга была закончена с небывалой, стремительной быстротой: долго сдерживаемый поток новых мыслей и переживаний как будто прорвал плотину и разлился на полотне «свободного романа». Поэтика прозы Пушкина наложила мощный отпечаток на весь стиль романа.

«Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться»[1], — сказал тогда Толстой. В письме к Н.Н. Страхову он удостоверял: «Роман этот — именно роман, первый в моей жизни, очень взял меня за душу, я им увлечен весь... Он пришел мне невольно и благодаря божественному Пушкину, которого я случайно взял в руки и с новым восторгом перечел всего» (62, 25). В неотправленном более раннем письме (25 марта 1873 г.) история эта рассказана подробно: «Все почти рабочее время нынешней зимы я занимался Петром, т.е. вызывал духов из того времени, и вдруг — с неделю тому назад — Сережа, старший сын, стал читать "Юрия Милославского"[2] — с восторгом. Я нашел, что рано, прочел с ним, потом жена принесла с низу "Повести Белкина", думая найти что-нибудь для Сережи, но, разумеется, нашла, что рано. Я как-то после работы взял этот том Пушкина и, как всегда (кажется, 7-й раз), перечел всего, не в силах оторваться, и как будто вновь читал. Но мало того, он как будто разрешил все мои сомнения. Не только Пушкиным прежде, но ничем я, кажется, никогда так не восхищался. *Выстрел, Египетские ночи. Капитанская дочка!!!* И там есть отрывок *"Гости собирались на дачу"*. Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман, который я нынче кончил начерно, роман очень живой, горячий и законченный, которым я очень доволен и который будет готов, если Бог даст здоровья, через две недели и который ничего общего не имеет со всем тем, над чем я бился целый год» (62, 16).

В письмах того же времени к историку П.Д. Голохвастову, помогавшему с материалами о Петре I, говорится, чем же особенно восхитила проза Пушкина: «Писателю надо не переставать изучать это сокровище. На меня это изучение произвело сильное действие»; «Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства» (62, 18 и 22).

Простота, строгость стиля «Анны Карениной», отмеченные давным-давно К.Н. Леонтьевым[3], естественно вписываются в эволюцию эстетических взглядов Толстого, происшедшую в 70-е годы,

---

[1] *Толстая С.А.* Дневники: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 500.

[2] Роман М.Н. Загоскина. Сереже, старшему сыну Толстого, было в ту пору около 10 лет.

[3] *Леонтьев К.Н.* О романах гр. Л.Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. М., 1911. Впервые напечатано журналом «Русский вестник» в 1890 г.

пору рассказов «Азбуки» и «Русских книг для чтения». В поэтике «Анны Карениной» эта «простота» существует в сложнейшей композиции многолинейного повествования. Но пушкинские черты видны везде: в отказе от авторских рассуждений и оценок; в строгой соразмерности частей, глав, образов, зеркально отражающихся друг в друге; в драматически быстром, прерывистом, намеченном как бы пунктиром развитии сюжета. Сама «диалектика души», открытая Толстым для мирового искусства, испытывает в «Анне Карениной» пушкинское влияние.

Пушкинский принцип изображения душевной жизни, отвергнутый Толстым в начале его литературного пути, играет большую роль в «Анне Карениной». Движение души, выражающееся в жесте, взгляде, реплике, диалоге, сцене, преобладает над внутренним монологом или диалогом. «Нагая простота» пушкинской прозы с преимущественным интересом к «подробностям событий», а не «подробностям чувств» воспринимается как несравненный художественный образец.

Переживания Анны в напряженнейший момент (она говорит Вронскому о беременности — гл. XXII второй части) характеризуются лишь тем, как дрожит в ее руке сорванный листок.

Известны слова Толстого, сохраненные мемуаристом: эпизод исповеди Левина переделывался четыре раза, чтобы не было заметно, на чьей стороне автор — священника или исповедующегося. Но так почти везде, во всех ответственных сценах романа. В «Анне Карениной» совсем нет лирических, философских или публицистических авторских отступлений, столь характерных и для «Войны и мира», и для «Воскресения». Пронзительный свет «яркого реализма» освещает одну за другой картины жизни, человеческие переживания, холодным наблюдателем которых как будто остается автор. За эту «холодность» в «Анне Карениной» упрекал Толстого критик-народник Н.К. Михайловский, находивший, как известно, тот же недостаток у Чехова. Толстой позднее скажет, что Чехов — это «Пушкин в прозе». Пушкинская объективность (применительно к Толстому ее вернее было бы назвать стереоскопичностью — вспомним суждение об английской игрушке в период работы над «Хаджи-Муратом»: «под стеклушком показывается то одно, то другое» — 53, 188), авторская отстраненность, во всяком случае отсутствие прямого вмешательства — художественный принцип романа.

Недаром и современники и потомки спорили и будут спорить о том, кто же обвинен и кто оправдан, кто хорош или дурен, прав или виноват, как о Пугачеве и Екатерине II в «Капитанской дочке», Евгении и Петре I в «Медном всаднике». Но важно отметить и другое.

В 1870-е годы, пору зенита психологической русской прозы, как и расцвета жанра романа, «сыновья», и прежде всего Толстой и Достоевский, уходили далеко от своих «отцов», от Пушкина тоже. Художественные образы, создаваемые воображением писателя, не удовлетворялись «правдой», стремились раскрыть тайны бытия, обнаружить скрытые пружины, связи и законы. Образ становился и символическим знаком. В «Анне Карениной» их множество: железная дорога и вообще железо, всякие предзнаменования и вещие сны, таинственные изменения на небесном своде.

Завязка романа совершается под шум ночной метели, подобно встрече Гринева с Пугачевым. Но как раз совпадение и обнажает отличие. Метель у Пушкина, чрезвычайно важная для сюжета (и в «Капитанской дочке», и в «Метели»), изображена прекрасно, но весьма просто, не имеет глубокого психологического подтекста и символического смысла. В первом же наброске будущих глав XXIX—XXX первой части «Анны Карениной» лаконичность и простота объединяются с напряженным психологизмом. Человек и стихия — одно целое, они связаны, дополняют и поясняют друг друга. Про «Анну Каренину» сам Толстой говорил: роман «широкого дыхания», «свободный», явно перефразируя пушкинскую «даль свободного романа». Толстовский роман — «энциклопедия русской жизни» не в меньшей мере, чем «Евгений Онегин». Заметим кстати, что после утвердившегося заглавия «Анна Каренина» в одной из рукописей возникло вдруг: «Два брака». Но уже в следующей копии оно зачеркнуто и заменено прежним — по имени героини, подобно пушкинскому роману, названному именем главного героя. И уже не менялось.

Очевидно, что «Анна Каренина» начинается тем, чем «Евгений Онегин» заканчивался. Толстой полагал, что вообще рассказ нужно начинать с того, что герой женился или героиня вышла замуж (вспомним, с какими чувствами читает Анна в поезде английскую книгу со счастливым концом).

Завершив роман, Толстой заметил, что как в «Войне и мире» он любил «мысль народную», так в «Анне Карениной» — «мысль семейную». Глубокие причины личного и общественного свойства обусловили тот факт, что в повествовании о переломной эпохе русской истории главной оказалась «мысль семейная».

В «Исповеди» Толстой рассказал, что отчаяние, которое овладело им в середине 70-х годов и предшествовало коренному изменению взглядов, было сходно с душевным состоянием, пережитым на много лет раньше, после смерти брата Николая, в начале 60-х годов. Но если тогда неизведанные им радости и заботы семейной

жизни вывели его из этого отчаяния, то в 70-е годы ему стало ясно, что семейное счастье было мнимым или, во всяком случае, временным спасением от всеобщей жизненной неурядицы, от предчувствия социальных катастроф.

Создавая новый, «семейный», роман, Толстой уже знал, что семейное счастье не спасает от мучительных размышлений над большими философскими, социальными и этическими вопросами бытия. Счастливая семейная жизнь Левина (история его объяснения с Кити, венчание, отношение ко всему дому Щербацких — насквозь автобиографичны[1]) не освобождает его от раздумий о смысле жизни, от тяжкого сознания вины перед народом, от поисков счастья, равного для всех людей. Вовсе не случайно и другие великие современники Толстого, прежде всего Достоевский и Салтыков-Щедрин, в те же годы посвятили смутному времени повествования о семье: романы «Подросток» и «Братья Карамазовы»; «Господа Головлевы».

В России «все переворотилось» — «все смешалось в доме Облонских». Смысл переломной эпохи, ее «неисчислимых бедствий» раскрывался в драматической истории крушения последней, казалось бы, незыблемой крепости — «дома», семьи. История «потерявшей себя, но невиноватой» женщины, поставленная в центре романа, внутренне соотносилась со всей атмосферой пореформенной русской жизни.

Аристократические семьи, у которых, казалось бы, есть все, что составляет благополучие и счастье, несчастливы, словно необоримый и злой рок тяготеет над ними.

Всеобщая сумятица охватывает семейные отношения во всех слоях общества. Погибает героиня романа, разрушающая семью (вернее, призрачное подобие семьи); в напрасных поисках семейного благополучия надрывается Долли, истратившая свои душевные силы на то, чтобы уберечь от развала «дом Облонских»; Левин — счастливый муж и отец — прячет шнурок, чтоб не повеситься на нем, и убирает с глаз долой ружье, чтобы не застрелиться. Истинно счастливая — лишь крестьянская семья: вместе с Левиным, мечтающим жениться на крестьянке, Толстой любуется целомудренной любовью и радостным крестьянским трудом на земле Ивана Парменова и его молодой жены. Но прав был Н.Н. Страхов, когда, повторяя, как эхо, сказанное Толстым в романе, писал: «Только мир крестьян, лежащий на самом дальнем плане и лишь изредка ясно выступающий, только этот мир сияет спокойною, ясною жизнью,

---

[1] Фамилия Левин образована, очевидно, от имени Лев, которое в семье Толстого произносилось обычно *Лёв*. В рукописях и печатном тексте «Анны Карениной» Левин (не Лёвин). Секретарь Толстого Н.Н. Гусев и дочь Александра Львовна удостоверили, что правильно *Левин*.

и только с этим миром Левину иногда хочется слиться. Он чувствует, однако, что не может этого сделать»[1].

Водоворот новых отношений и связей разламывает основы и традиции, казавшиеся крепкими еще так недавно. Больше всего страдают от болезней эпохи люди с чистым сердцем и большим умом — Анна и Левин. В отличие от других персонажей романа они не мирятся с привычной общепринятой ложью и мучительно, каждый по-своему, ищут: Анна — истинной, правдивой любви, Левин — правдивой жизни.

Ф.М. Достоевский, разбирая в «Дневнике писателя» «Анну Каренину», делал свои выводы — о том, что зло лежит в натуре человека гораздо глубже, чем полагают «господа-социалисты». Толстой решал альтернативу иначе — в пользу добра, вернее — в пользу *неизбежности движения к добру,* к интересам общей жизни, подчиняющейся нравственному закону. Недоступная героине, эта «вера» обретается Левиным и спасает его от отчаяния. Анне же уготовано иное — Божеское возмездие, идущее от нее самой, через нее. В одной из последних своих книг — «На каждый день» — Толстой снова вспоминал библейское изречение, поставленное эпиграфом к роману: «Много худого люди делают сами себе и друг другу только оттого, что слабые, грешные люди взяли на себя право наказывать других людей. "Мне отмщение и Аз воздам". Наказывает только Бог, и то только через самого человека» (44, 95).

Искания Анны замкнуты в кругу личного счастья, счастья «для себя», а это, на взгляд Толстого, логически порочный круг (вечная тема страсти, во всей ее прелести и всем ее ничтожестве). Левин ищет всеобщей правды и даже, как ему кажется, находит ее в конце романа. Параллельность, независимость развития судеб Анны и Левина — кажущаяся; композицию романа определяет не параллельное развертывание двух сюжетных линий, а связывающее эти линии единство его основной мысли. Отрицая мир социальной неправды и нравственного зла, Левин и Анна приходят к одинаковому выводу. «...На то дан разум, чтоб избавиться, стало быть, надо избавиться. Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на все это? ...Все неправда, все ложь, все обман, все зло!..» — думает Анна, конечно, не об одних своих отношениях с Вронским. Те же мысли почти в тех же выражениях повторяет Левин: «...это не только была неправда, это была жестокая насмешка какой-то злой силы, злой, противной и такой, которой нельзя было под-

---

[1] *Страхов Н.Н.* Критические статьи об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. СПб., 1887. С. 451—452.

чиняться. Надо было избавиться от этой силы. И избавление было в руках каждого. Надо было прекратить эту зависимость от зла. И было одно средство — смерть».

Трагические сдвиги переломной эпохи с одинаковой силой ощущаются в повествовании о прерванной жизни Анны и о счастливой судьбе Левина. Пессимистическое восприятие жизни, свойственное Толстому 70-х годов, не случайно слышится в размышлениях обоих героев романа. Этот пессимизм, конечно, не результат какого-нибудь литературного влияния (например, Шопенгауэра). Он порожден русской исторической действительностью и своеобразием идейной позиции самого Толстого. Вполне осознав в 70-е годы бесповоротный кризис старого и не приемля нового, «укладывающегося», капиталистического строя, Толстой мучительно искал и не находил путей избавления от социальных и нравственных зол, которые несла с собой эпоха ломки.

Но пессимистические выводы — не последние выводы в «Анне Карениной». Издатель «Русского вестника», где печатался роман, обнаружил полнейшее непонимание его смысла, когда заявил, что со смертью героини роман собственно кончился. «Мысль народная», которая развивается в «Анне Карениной» вместе с «мыслью семейною» и, в сущности, определяет развитие этой семейной мысли, провозглашает жизнеутверждающую народную правду как истинное миропонимание. Именно к нему приходит Левин в эпилоге повествования. Трагедия в «Анне Карениной» побеждается эпосом, оптимистическая философия пересиливает пессимизм.

Мрачный общий фон «Анны Карениной», исполненный зловещих предчувствий, разрывается, когда изображается мир крестьянской жизни и труда. И тогда Левину, соприкасающемуся с этим миром, открывается небо — то самое небо, которое еще в «Войне и мире» символизировало преодоление эгоистических, личных стремлений, разобщающих людей. Строй символических образов, свойственных всей художественной системе произведения, становится светлым и жизнеутверждающим. Таинственные изменения облака, напоминающего перламутровую раковину, сопровождают и как будто поясняют смысл размышлений Левина о «прелестной» крестьянской жизни; «высокое, безоблачное небо» подтверждает справедливость слов, сказанных подавальщиком Федором: «надо жить по правде, по-Божьи»; «знакомый ему треугольник звезд и... проходящий в середине его млечный путь» утверждают в мысли о том, что его жизнь не только не бессмысленна, как была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который он властен вложить в нее.

Жизненные судьбы Анны и Левина сопутствуют друг другу в отрицании зла жизни, но резко расходятся в поисках добра. На про-

тяжении всего романа Левин приближается к истокам общего бытия, Анна же самым роковым образом шаг за шагом от них отходит. «Естественная и простая» в начале романа (Анна первых глав говорит только по-русски, нигде не переходя на французскую речь; искренность ее поступков и мыслей противоречит условностям света так же явственно, как сама Анна в сцене на балу противостоит «тюлево-ленто-кружевно-цветной толпе» светских дам; тонкие, почти музыкальные описания русской природы в глубоком психологическом подтексте сопутствуют ей, как бы окутывая ее тем воздухом родины, в котором она только и может жить и дышать), она постепенно утрачивает естественность и простоту: во втором томе появляются французские румяна, английская и французская речь; само заграничное путешествие с Вронским было для Анны попыткой бежать от самой себя. Ее жизнь как бы надламывается у самых корней и, естественно, увядает.

Образ мыслей положительного героя времени, как он представляется Толстому, противостоит и легкомыслию Облонского, и хищническим повадкам купца Рябинина, и усвоенным Вронским «новым» капиталистическим методам ведения хозяйства. От своего положительного героя писатель требует в 70-е годы не только заинтересованности народной жизнью, духовного единения с народом (как это было в период создания «Войны и мира»), но и непосредственного труда вместе с крестьянами на земле.

Константин Левин возмущается праздностью городской жизни, испытывает прямую ненависть к длинным ногтям и огромным запонкам сослуживца Облонского Гриневича, так как эти ногти и запонки служат для него верным признаком нетрудового образа жизни. С явной иронией рассказывается в романе о бесполезной служебной деятельности Облонского и саркастически — о «государственной» службе Каренина, занятого бесплодными проектами устройства быта инородцев и орошения полей Зарайской губернии. В «Анне Карениной» бюрократический аппарат царской России критикуется с гораздо большей резкостью, чем, например, деятельность Сперанского в «Войне и мире». Там Толстой обнаруживал неприложимость либеральных начинаний Сперанского к действительности, чуждость рассудочных построений течению живой жизни; здесь он показывает губительное, мертвящее воздействие бюрократических начинаний, бюрократического образа мыслей на все живое.

Рассказ о косьбе Левина вместе с мужиками и «веселом общем труде» крестьян во время уборки сена без соображения о том, для кого труд и какие будут плоды труда, воссоздает тот идеал, который Толстой хотел бы видеть осуществленным в жизни. Однако, анали-

зируя реальные отношения с крестьянами, Левин приходит к несомненному выводу о «фатальной противоположности» интересов помещиков «самым справедливым интересам» крестьян. Вместе с тем очевидно, что Толстой периода «Анны Карениной» еще не сталкивает в непримиримом конфликте барина и мужика. Он сделает это позднее, в 80—90-х годах.

«Признаки времени» явственно сказались не только в содержании, но и в художественной форме романа «Анна Каренина». Принципы толстовской «диалектики души», заявленные в предшествующий период его творчества и блистательно примененные в «Войне и мире», остаются главной формой раскрытия человеческого характера и в «Анне Карениной», хотя акцент в этой «диалектике» делается теперь не на связи эмоций и размышлений, а на борьбе противоположных чувств и мыслей. Одни и те же люди неожиданно для себя вдруг проявляют разные, часто противоположные стороны своего характера и душевного облика.

Героиня романа, прелестная, обаятельная, правдивая, умная женщина, человек большого, чистого сердца, оказывается вместе с тем ужасной своей «бесовской» прелестью, эгоистической страстью и неизбежной ложью, паутина которой опутывает ее не только извне (Каренин и светское общество), но и изнутри. Сила сострадания возрождает живую душу даже в Каренине, «министерской машине», черствой, окаменелой и мертвенной. Вронский, типичный представитель «золоченой молодежи петербургской», приученный жить по строго определенному кодексу правил, оказывается способным на поступки неожиданные и отчаянные (самоубийство, пренебрежение карьерой и т.п.).

Все находится на перепутье. Этот принцип не отменяет социальной обусловленности и типичности характера, но ломает узкие рамки этой обусловленности и тем самым наивернейшим образом раскрывает диалектику личной и общественной жизни в эпоху, когда все «переворотилось».

Для внутренней жизни героев «Анны Карениной» — и это отличительная их черта — характерен напряженный драматизм. Контрасты душевных проявлений, соединение в душевном мире одного человека крайностей добра и зла создают этот драматизм. В жанре романа была создана глубоко оригинальная художественная форма, сочетающая эпос и трагедию.

Позднее творчество. Начало этого периода ознаменовано созданием религиозно-философских работ: завершение «Исповеди», «Исследование догматического богословия», «Соединение и перевод четырех Евангелий», «В чем моя вера?» Ни одна из этих книг не могла появиться в России, но основные их мысли широко распро-

странились благодаря заграничным изданиям, рукописным и выполненным на гектографе копиям. Страстное искание Толстым надежных основ веры увлекало современников в России и за рубежом. Во многих странах, особенно на Востоке, учение Толстого находило живой отклик.

«Исповедь» — одна из самых глубоких и сильных книг Толстого, книга о смысле жизни и личной ответственности за ее устройство. Она начата в 1879 г., когда, пережив мучительный идейный и нравственный кризис, Толстой пришел к новому пониманию смысла жизни — своей собственной и каждого человека вообще. Прошлое предстало перед судом возмущенной совести.

К тому времени как «Исповедь» была начата, тяжкие душевные переживания и самое обретение «веры» были позади. Толстой поведал обо всем этом не с целью уяснить вопрос для себя (для него, казалось, вопрос был уже решен), но для того, чтобы разделить с людьми опыт своей жизни, открыть им то, что сам он считал обретенной истиной. Это не только исповедь, но и проповедь. Страстный, горячий голос проповедника слышится в каждой строке книги.

Толстой рассказывал о себе, но, конечно, не свою биографию. Писалась книга о духовном переломе, о том, как он, здоровый, благополучный, счастливый человек и знаменитый литератор, увидел бессмыслицу всей своей жизни, пережил мучительный кризис и нашел выход в новом миросозерцании, новом взгляде на жизнь.

Он рассказывал не все, а лишь то, что связано в его жизни с верой и неверием, т.е. с признанием или отрицанием высшего смысла человеческого бытия. Сравнивая «Исповедь» Толстого с ныне хорошо известной всем историей его жизни и творчества, нельзя не удивиться жестоким приговорам, какие писатель выносит сам себе. На первых же страницах он «признавался»: «Ложь, воровство, любодеяния всех родов, пьянство, насилие, убийство... Не было преступления, которого бы я не совершал». С точки зрения биографа, это неверно. Речь ведь идет о человеке, жизненным и писательским девизом которого с молодых лет была правда и которого прежде всего отличала, по словам проницательного современника, «чистота нравственного чувства».

О начале своей литературной работы Толстой говорил: «В это время я стал писать из тщеславия, корыстолюбия и гордости... Для того, чтобы иметь славу и деньги, для которых я писал, надо было скрывать хорошее и выказывать дурное. Я так и делал». Первым читателям «Исповеди» были незнакомы известные теперь дневники и письма молодого Толстого, опровергающие эти жестокие слова. В дневнике 1855 г., например, отмечено (после публикации рас-

сказа «Севастополь в мае», очень пострадавшего от цензуры): «Я, кажется, сильно на примете у *синих*[1]. За свои статьи. Желаю, впрочем, чтобы всегда Россия имела таких нравственных писателей; но сладеньким уж я никак не могу быть, и тоже писать из пустого в порожнее — без мысли и, главное, без цели». Писательская задача понималась так: «Добро, которое я могу сделать своими сочинениями» (47, 60).

Несправедливо суровые характеристики даны и той литературной среде, в которую он попал, приехав из Севастополя в Петербург. Дальше в «Исповеди», рассказывая о «соблазне писательства», Толстой говорил об огромном денежном вознаграждении и рукоплесканиях за «ничтожный труд». Опять-таки известно, какой колоссальный, поистине титанический труд был вложен им в создание рассказов, повестей и романов, от которых он теперь с такой горячностью отрекался как от праздной забавы.

И тем не менее Толстой писал правду, а его «Исповедь» — одна из самых искренних книг мировой литературы. Долгим опытом жизни он убедился, что только победа над собой делает человека сильным.

Толстой посмотрел на прошлую свою жизнь и на нынешнюю жизнь людей своего круга с высоты нового миросозерцания и не нашел в ней того смысла, какой он теперь придавал всякому человеческому существованию. Он осудил ее в той мере, в какой она подчинялась велениям существующей власти, догмам церкви, господствующему нравственному варварству. Главная идейная и литературная задача «Исповеди» — обличить свою прошлую жизнь, чтобы тем самым отвергнуть все жизненное устройство общества, к которому по рождению и воспитанию принадлежал он сам. В письме к Н.Н.Страхову, советуя ему описать свою жизнь, Толстой заметил: «Но только надо поставить — возбудить к своей жизни отвращение всех читателей» (62, 500).

В «Исповеди» ставятся философские и религиозные вопросы (о соотношении конечного и бесконечного, о вере и безверии), но главный вопрос — нравственный и социальный: о смысле жизни, о добре и зле, о любви к людям и единении с ними. Эта книга — суровая история души, наделенной нечеловеческой чуткостью. Справедливо было сказано, что чуткость Толстого можно сравнить с большим и тонким стеклянным колоколом, звучащим при малейшем сотрясении[2]. Здесь колокол звучит как набат.

---

[1] Жандармов.

[2] См.: *Фет А.А.* Мои воспоминания. М., 1890. Ч. II. С. 170.

В «Исповеди» еще нет того всестороннего обличения, какое придет потом, но нет и того ригористичного учительства, каким будут проникнуты позднейшие сочинения Толстого. Тут рассказано о поиске и обретении истины, о внутренней борьбе и только что достигнутой победе. Толстой вложил в нее весь жар своей души. Видевший его осенью 1879 г. Страхов писал с восхищенным удивлением: «Ваши мысли волнуют вас так, как будто вам не 50, а 20-ть лет»[1].

Позднее о периоде «Исповеди» Толстой записал в дневнике: «Вспомнил, как сущность обращения моего в христианство было сознание братства людей и ужас перед той небратской жизнью, в которой я застал себя... Это было одно из самых сильных чувств, которые я испытал когда-либо» (55, 164).

Вера Толстого — это живое нравственное чувство, ответ на самый простой и одновременно самый главный вопрос жизни: что хорошо и что дурно, твердое и ясное знание ее смысла. Конечно, рассуждения Толстого о том, что смысл жизни — в отвращении от зла и обращении к добру, достаточно отвлеченны. Но чрезвычайно важно, какой конкретный смысл вкладывал писатель в эти отвлеченности: «зло» и «благо». Реальное содержание религиозной толстовской терминологии лучше всего раскрывается словами самого писателя: «Когда я говорю религиозный человек, я имею в виду просто высоконравственный человек»; «Когда я говорю Бог, я имею в виду добро»; «Когда я пишу о царстве Божием, я имею в виду до конца нравственные отношения между людьми».

Еще весной 1855 г., во времена Севастопольской обороны, Толстой мечтал посвятить жизнь «основанию новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле» (47, 37). Теперь наступило время осуществлять эту мечту. Чрезвычайно много сил было отдано критике внешней догматики и толкованию внутреннего смысла христианского учения. Выяснилось, что изобретать новую религию не нужно — она находится в Евангелии. В частности, идея о непротивлении злу насилием. Толстого много критиковали за эту якобы проповедь пассивности, покорности, «неделания». В действительности трудно найти другого писателя, который бы сделал так много в борьбе со злом. Он только считал, что зло нельзя победить злом, насилию бессмысленно противопоставлять насилие. Победа дается лишь добром, как всякая война неизбежно завершается миром. Речь, таким образом, шла об активном

[1] Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. СПб., 1914. С. 230.

неповиновении злу, об отказе служить ему. В этом смысл религиозно-нравственных взглядов Толстого.

С утверждением нового взгляда на жизнь потребовалось заново решать и все «вопросы жизни».

Главная цель, по Толстому, — единение со всеми людьми. Истина — «единение в любви». На новой основе он вернулся к детской своей мечте о «муравейном братстве». В старости, вспоминая детские игры с братьями и сестрой, он написал: «Идеал муравейных братьев, льнущих любовно друг к другу, только не под двумя креслами, завешанными платками, а под всем небесным сводом всех людей мира, остался для меня тот же» (34, 387). Такое единение было легко и радостно, поскольку речь шла о трудовом народе. Но нельзя было стать братом тех людей, которые властвовали, судили, казнили, развязывали братоубийственные войны. Согласно общему смыслу учения, их тоже надо было любить как заблудших братьев. Толстой стремился к этому в жизни и настойчиво проповедовал это в своих позднейших, после «Исповеди», сочинениях. Но это плохо удавалось. Естественнее было обличать их, критиковать — это он и не уставал делать в последние тридцать лет жизни, хотя временами и осуждал свое «озлобление спора» (слова из «Исповеди»).

Отныне тяжкое сознание собственной вины и вины своего класса перед народом не покидало Толстого. Настроения «кающегося дворянина», несомненно, свойственны «Исповеди» и всему творчеству последующих лет. Но гораздо сильнее звучит в них горячий голос обличения, протеста, страстной проповеди добра и справедливости.

О том периоде, когда писалась «Исповедь», С.А.Толстая вспоминала в автобиографии «Моя жизнь»: «Он посещал тогда тюрьмы и остроги, ездил на волостные и мировые суды, присутствовал на рекрутских наборах и, точно умышленно, искал везде страдания людей, насилие над ними и с горячностью отрицал весь существующий строй человеческой жизни, все осуждал, за все страдал сам и выражал симпатию только народу и соболезнование всем угнетенным»[1].

В 1883 г., прочитав «Исповедь», И.С.Тургенев в предсмертном письме обратился к Толстому со знаменитыми словами: «Друг мой, вернитесь к литературной деятельности! Ведь этот дар Вам оттуда же, откуда все другое... Друг мой, великий писатель русской земли, внемлите моей просьбе!»[2]

---

[1] *Толстая С.А.* Моя жизнь. Ч. III. С. 653 (Отдел рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого).

[2] *Тургенев И.С.* Указ. соч. Письма. Т. 13. Кн. 2. С. 180.

Но литературная деятельность Толстого не прекращалась! Только смысл ее стал пониматься иначе и художественная работа не представлялась уже главным делом. Образец нового искусства — рассказ 1881 г. «Чем люди живы», открывающий серию так называемых «народных рассказов»[1].

В 1884 г. Толстой и его помощники (В.Г.Чертков, П.И.Бирюков, И.И.Горбунов-Посадов) организовали издательство «Посредник», где как раз и печатались дешевые книжки для народного чтения — с высоконравственным христианским содержанием. Поучение, образцовый пример — такова главная цель «народных рассказов». Это своего рода житийная литература нового времени. Сюжетными источниками этих рассказов обычно становились легенды старинных Прологов, Патериков, Четьих-Миней, но также и фольклор.

Конечно, реализм великого художника виден и здесь. Толстой не соглашался с настойчивым предложением В.Г. Черткова избегать показа темных сторон жизни. «Нельзя и не должно скрывать лжи, неверности и дурное», — писал он (63, 283). Следуя этому принципу, он изображает безысходную бедность семьи сапожника Семена («Чем люди живы»), эгоистическую жизнь «хозяйственного мужика» Ильяса («Ильяс»), злоключения сапожника Мартына («Где любовь, там и Бог»), неприглядную жизнь крестьян, у которых из-за куриного яйца разгорелась жестокая вражда («Упустишь огонь — не потушишь»), дикую жадность «выбившегося в люди» Пахома («Много ли человеку земли нужно») и т.д. Но основное внимание сосредоточено в этих рассказах на другом: показе того, как люди могут жить и живут «по-христиански», «по-божески», т. е. справедливо, не обижая друг друга, помогая несчастному, отказываясь от денег, от войн, все добывая «мозольным трудом».

Эта проповедь добра имеет высокий гуманистический смысл. Она очень характерна для личности Толстого и всей его деятельности, насквозь пронизанной этическими устремлениями. Выразилась здесь и крестьянская мечта о «справедливом» строе, при котором не отнимали бы у бедняка корову ради того, чтобы у Тараса-«брюхана» было побольше денег; чтобы не убивали людей ради корыстолюбивых, захватнических планов Семена-«воина»; чтобы в обществе не было тунеядцев («У кого мозоли на руках — полезай за стол, а у кого нет — тому объедки» — «Сказка об Иване-дураке»). Толстой надеялся своим «словом убежденья» перестроить мир.

---

[1] О системе жанров позднего творчества Толстого см.: *Николаева Е.В.* Художественный мир Льва Толстого. 1880—1900-е годы. М., 2000.

Замечательные слова об этих рассказах, «образцах жанрового лаконизма и простоты», произнесены писателем Леонидом Леоновым в 1960 г., когда отмечалось 50-летие со дня кончины Толстого: «В щемяще-человеческом говоре их слышится столь несвойственный Толстому голос странника, хлебнувшего из обманчивой чаши бытия и обретшего, наконец, покой от преходящих обольщений света. У всех бывалых народов найдется по бочонку такой живой воды, к которому и помимо кораблекрушений полезно иной раз прильнуть пересохшими устами. Остается впечатление, что при помощи этих маленьких, на один глоток, сказаний Толстой стремился утолить извечную человеческую жажду правды и тем самым начертать подобие религиозно-нравственного кодекса, способного разрешить все социальные, международные, семейные и прочие, на века вперед, невзгоды, скопившиеся в людском обиходе от длительного нарушения ими некоей Божественной правды»[1].

Формулировать свои новые взгляды на задачи искусства Толстой начал в 1882 г. в статье-письме к издателю «Художественного журнала» В.А. Александрову и завершил в трактате «Что такое искусство?» (1897—1898).

Разговаривая в 1896 г. с композитором Сергеем Танеевым о Канте, Толстой сказал, что в человеке существуют два «я» — «одно низшее, связывающее его с миром явлений, другое высшее. Второе "я" связывает людей между собой и есть то, что человек может назвать Богом». То, что объединяет людей в братских чувствах, может называться религией, верой. На соседних страницах своего дневника Танеев записал, что Толстой низко ставит телесную красоту, душевные свойства гораздо важнее: «...после истин, сказанных Христом, нельзя уже заниматься красивыми предметами»[2].

Так проясняются главные принципы эстетики, где добро выше красоты, а заразительность — передача добрых чувств или даже только хорошего настроения, которое просто объединяет людей, как, например, народные песни, трогающая сердце картина, — делается целью искусства.

Среди повестей 80-х годов есть одна, которая дает в руки прямо-таки документальный, совершенно наглядный материал об эволюции реализма Толстого в этот период. Это «Холстомер», написанный в основном в 1861—1863 гг., но сильно переделанный и напечатанный лишь спустя двадцать два года — в 1885 г.[3] Сюжетная

---

[1] *Леонов Л.М.* Слово о Толстом // Лит. наследство. М., 1961. Т. 69. Кн. 1. С. 11.

[2] *Танеев С.* Дневники. Кн. 1. 1894—1898. М., 1981. С. 154, 157.

[3] Последняя редакция печатается во всех собраниях сочинений; первая опубликована в «Литературном наследстве». Т. 69. Кн. 1 (М., 1961).

основа замысла осталась неизменной: и в первоначальной, и в окончательной редакции это история лошади, погубленной людьми. Как это часто бывает у Толстого, зерно сюжета составлял действительный факт. Лошадь по кличке Холстомер, или Мужик 1-й, в самом деле славилась в Орловском конном заводе. У Холстомера в действительности была, скорее, счастливая, чем драматическая, судьба: победы на бегах, знаменитое потомство. Лишь самый конец — старость — несчастлив. Толстой с самого начала писал о том, как естественные силы и красота гибнут от искусственных понятий, выдуманных людьми. В поздней редакции преобладающим стало прямое социальное обличение.

По мере работы Толстого над повестью, в 1885 г., все больше и больше расширялись и углублялись «рассуждения» Холстомера о собственности, усиливался их публицистический тон, подчеркивалась обусловленность всех человеческих отношений правом собственности, преступность и жестокость этого права (а не странность и неестественность, как раньше). Появилась характерная для позднего Толстого социально-нравственная оценка взаимоотношений собственника и его живой собственности. Примечательно, например, такое изменение. В редакции 60-х годов: «Есть люди, которые называют других людей своими, а эти люди сильнее, здоровее и досужнее хозяев». В редакции 1885 г.: «Есть люди, которые других людей называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло».

Последовательно развивал и подчеркивал Толстой эпизоды, рассказывающие о том, как все хозяева мучили и калечили Холстомера. Особенно это относится к одному из центральных моментов повести — рассказу о пребывании Холстомера у гусарского офицера Серпуховского. Первоначально писатель явно любовался бесшабашной жизнью красавца-гусара (напоминающего Турбина-старшего в «Двух гусарах»). В позднейшей редакции внимание писателя сосредоточено на том, чтобы показать, как именно здесь погубили Холстомера, ибо в безнравственных условиях жизни нельзя не погибнуть.

Восторженный рассказ Серпуховского о пари и беге, колоритно рисующий счастливую жизнь гусара и Холстомера, передаваемый в первой редакции «тоном уверенности, силы и чистоты», заключается в 80-е годы характерным для реалистически-обличительной манеры позднего Толстого описанием скучного и непрерывного «вранья» Серпуховского.

В первоначальной редакции Серпуховской смотрит на старого мерина с «изменившимся лицом», «тотчас узнает в нем своего Хол-

стомера», взволнованно, «переменившимся голосом» расспрашивает о нем молодого хозяина конного завода. О Холстомере говорится, что он, «вероятно, узнал старого хозяина». В окончательном тексте Серпуховской не узнает Холстомера и не обращает внимания на смешное старческое ржание узнавшей его лошади. Здесь в характеристику Серпуховского вносится постоянный эпитет «обрюзгший», наряду с другими деталями в отталкивающем свете рисующий этот персонаж.

«Нельзя быть добрым человеку, неправильно живущему», — записал Толстой в одном из поздних своих дневников (51, 57). Соответственно с этим он лишил доброты, доброго выражения не только Серпуховского и его молодого приятеля, но и беременную хозяйку. В окончательном тексте в описании одежды и домашней обстановки хозяина конного завода и его любовницы слово «дорогой» заменяет все бывшие раньше эпитеты. «Дорогой», «роскошный» — синонимы внешнего блеска и внутренней пустоты и бессмыслицы барской жизни.

С особенной же резкостью мотивы обличения Серпуховского были развиты Толстым в заключительных главах повести, где изображена «грязная старость» этого человека, контрастирующая со старостью Холстомера. Только в окончательной редакции был нарисован потрясающий по силе контраст смерти Холстомера, с поэтическим изображением волчицы, кормящей мясом зарезанной лошади своих волчат, и смерти Серпуховского, отвратительность которой не уменьшается, а увеличивается пышной обстановкой похорон.

Вся повесть строится на контрастных сопоставлениях. Прием художественного контраста — излюбленный у Толстого. Он щедро использовался и в первоначальной редакции, в обрисовке Холстомера в молодости и в старости, противопоставлении старого Холстомера и оживленного табуна красивых, здоровых, сильных лошадей и т.п. В окончательном тексте эти контрасты сохранены, даже усилены множеством новых (порою «натуралистических») деталей.

Вообще в реализме позднего Толстого резко усиливается внимание к неприкрыто «грубой» жизненной правде. Поэтические картины природы, тонкие психологические наблюдения соседствуют в «Холстомере» с подчеркнуто непривлекательными описаниями. Изменяя текст в 1885 г., Толстой настойчиво усиливал эту ее сторону. Целую страницу занимает в повести подробнейшее описание внешнего вида старого Холстомера. В окончательной редакции была добавлена характерная подробность: «свежая опухшая и гноящаяся болячка», а фраза: «Задние коленки и хвост были нечисты» — измене-

на: «Задние коленки и хвост были нечисты от постоянного расстройства желудка».

С той же прямотой, договаривающей до конца каждое слово и всякую подробность, рассказано о смерти Серпуховского. В этой инвективе, заключившей повесть, есть такие детали: «тотчас же загнившее пухлое тело», «гниющее, кишащее червями тело в новом мундире и вычищенных сапогах». Чтобы сказать всю правду, надо говорить прямо и договаривать все до конца — таково эстетическое требование позднего Толстого. Многие страницы его поздней прозы и драматургии объясняются именно этим убеждением. Отсюда — «грубая правда» драмы «Власть тьмы», тюремных сцен «Воскресения» и т.п. Некоторым современникам казалось даже, что в поздний свой период Толстой стал натуралистом. Как натуралистическая была поставлена тогда на немецкой сцене и пользовалась огромным успехом пьеса «Власть тьмы».

Между тем сам Толстой, как известно, не уставал воевать с натуралистами — европейскими и русскими[1]. В его собственном творчестве «натуралистические» подробности вносятся всегда с большим чувством меры и подчинены высокой художественно-эстетической задаче. Они нужны, чтобы яснее представить «различие между добром и злом». В ясности этого различия и выражается авторский взгляд на мир, авторское отношение к предмету.

Что касается «Холстомера», то здесь отталкивающие подробности в облике старой лошади вызывают не отвращение, а сострадание. И главное: Толстой не ставит точки. Дальше следует патетический отрывок о том, что, несмотря «на отвратительную старость этой лошади... знаток сразу бы сказал, что это была в свое время замечательно хорошая лошадь». В рассказе же о «ходившем по свету, евшем и пившем мертвом теле Серпуховского» нет ни одной просветляющей ноты. Последние слова — про «гниющее, кишащее червями тело». Авторский суд ясен.

В своем понимании правды искусства Толстой стал теперь куда более беспощаден и суров, чем в прежние годы, хотя мысль о том, что правда — главный его герой, была выражена еще в Севастопольских рассказах. «Все хороши и все дурны», — сказано на заключительной странице рассказа «Севастополь в мае». В другом рассказе — «Севастополь в августе 1855 года» — офицеры играют в карты и ссорятся. Автор вдруг прерывает сцену и говорит от себя: «Но опустим скорее завесу над этой глубоко-грустной сценой». Поздний Толстой так никогда не сделает. Напротив, будет срывать все завесы.

---

[1] См.: *Ломунов К.Н.* Предисловие // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.. М., 1951. Т. 30.

Беспощадность правды, провозглашенная Толстым как эстетическое кредо именно в 80-е годы, поразительно близка к тому, что писал о задачах искусства в те же годы А.П. Чехов. Например, в маленьком, как всегда у Чехова, трактате-письме к М.В. Киселевой в ответ на ее сетования по поводу «цинизма» рассказа «Тина». Престарелая писательница ссылалась на Тургенева и Толстого, избегавших «навозную кучу». Чехов ответил: «...Никакая литература не может своим цинизмом перещеголять действительную жизнь <...> Для химиков на земле нет ничего не чистого. Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые». Еще он писал, что ссылка на Тургенева и Толстого не проясняет вопроса: «...один период, как бы он ни был цветущ, не дает нам права делать вывод в пользу того или другого направления»[1].

К началу 1887 г., когда шла переписка между Чеховым и Киселевой, суждение о «брезгливости» Толстого как писателя явно устарело. Он уже вступил в новый период развития своего реализма: самая трезвая, самая строгая и суровая правда становилась законом искусства. С наибольшей художественной силой ее выразили в русской литературе именно поздний Толстой и Чехов.

Центральное место в художественном творчестве Толстого 80-х годов принадлежит повести «Смерть Ивана Ильича» (1882—1886).

Испытание человека смертью — излюбленная сюжетная ситуация у Толстого. Так это было в «Детстве», где все герои как бы проверяются тем, как они ведут себя у гроба maman; в кавказских и севастопольских рассказах — смерть на войне; в романах «Война и мир» и «Анна Каренина». В «Смерти Ивана Ильича» тема продолжается, но как бы концентрируется, сгущается: вся повесть посвящена одному событию — мучительному умиранию Ивана Ильича Головина.

В толстовской философии, как она сформулирована яснее всего трактатом «О жизни» и одновременно повестью «Смерть Ивана Ильича», смерти нет, она не страшна, если у жизни есть смысл. А смысл жизни в том, чтобы увеличивать любовь, единение людей между собою. Извечный евангельский спор между Марфой и Марией решался, конечно, в пользу Марии, т.е. в пользу духовного начала. При этом отвергался аскетизм (с одновременным презрением к роскоши и праздности), искусственный уход от «прелестей» бытия (вспомним «Отца Сергия») и сознавалось, как нелегка победа над плотскими влечениями («Дьявол», «Воскресение»). Сама же

---

[1] *Чехов А.П.* Указ. соч. Письма. Т. 2. С. 11—12.

духовная победа означала приближение «царства Божия на земле», именно на земле, и давала надежную опору для перемен во всем строе жизни — в отличие от материального «прогресса», перемен власти, реформ, революций.

В книге «О жизни» (1887) Толстой вновь и вновь повторяет свою излюбленную мысль, что человек может быть счастлив и спокоен, если он сумеет соединить свою жизнь с «жизнью мира». Тогда обретаются «жизнь, не могущая быть смертью, и благо, не могущее быть злом». Из первоначального заглавия «О жизни и смерти» Толстой выбросил слово «смерть» как ненужное. Та бездна, которая пугала самого Толстого и была показана с потрясающей силой в повестях «Записки сумасшедшего» (1884) и «Смерть Ивана Ильича», здесь преодолена высотой полета мысли. Противоречие не разрешено, а снято.

Философски отвлеченный трактат на все вопросы бытия дает положительный ответ. В последней главе — «Страдания телесные составляют необходимое условие жизни и блага людей» — говорится: «"Но все-таки больно, телесно больно. Зачем эта боль?" — спрашивают люди. "А затем, что это нам не только нужно, но что нам нельзя бы жить без того, чтобы нам не бывало больно"...»

В повести «Смерть Ивана Ильича» о том же рассказано трагичнее, но и человечнее: «"Что это? Неужели правда, что смерть?" И внутренний голос отвечал: да, правда. "Зачем эти муки?" И голос отвечал: а так, ни зачем. Дальше и кроме этого ничего не было». Заканчивается повесть все же просветлением. «Кончена смерть. Ее нет больше», — чувствует Иван Ильич, пожалевший жену и сына. Но в повести это — мгновение перед самой смертью; трактатом Толстой хотел доказать, что такою может и обязана быть вся жизнь. И тогда нет смерти, она не страшна.

Лаконичность, сжатость, сосредоточенность на главном — характерная черта повествовательного стиля позднего Толстого.

В «Смерти Ивана Ильича» сохраняется основной способ толстовского познания и воплощения мира — через психологический анализ. «Диалектика души» здесь (как и в других повестях 80-х годов) является инструментом художественного изображения. Однако внутренний мир героев сильно изменился — он стал напряженнее, драматичнее. Соответственно изменились и формы психологического анализа.

Конфликт человека со средой всегда занимал Толстого. Его лучшие герои обычно противостоят среде, к которой принадлежат по рождению и воспитанию, ищут путей к народу, к миру. В поздний период писателя интересует главным образом один момент: перерождение человека из привилегированных классов, познавшего со-

циальную несправедливость и моральную низость, лживость окружающей его жизни. По убеждению Толстого, представитель господствующих классов (будь то чиновник Иван Ильич, купец Брехунов или дворянин Нехлюдов) может начать «истинную жизнь», если осознает, что вся его прошедшая жизнь была «не то».

В произведениях этого периода сама социальная среда, ее общие конфликты и неустройства выдвигаются на передний план. Противоречия ее Толстой, верный главным основам своего метода, переносит в сферы внутренние, рисуя мучительную душевную борьбу своих героев. Это можно сказать обо всех повестях 80-х годов и о романе «Воскресение» — в части, касающейся Нехлюдова и Масловой. В романе, кроме того, появится много страниц, почти независимых от сюжетного конфликта и представляющих собою непосредственно социальный анализ.

Герои этих произведений обычно не яркие индивидуальные характеры, но обыкновенные люди, каких много. Лишь в самые последние годы в творчество Толстого опять войдут незаурядные фигуры: князь Касатский («Отец Сергий»), «Хаджи-Мурат», революционеры из «Воскресения», рассказов «Божеское и человеческое», «За что?» и др.

Иван Ильич Головин, Позднышев, Брехунов, Нехлюдов — обыкновенные люди. Эту обыкновенность их, обычность их жизни, похожей на жизнь многих людей, писатель многократно подчеркивает. С самого начала повести «Смерть Ивана Ильича» говорится, что тема ее — описание жизни и смерти обыкновенного человека, каких много, каковы все, всегда, везде[1].

И вот такого обычного во всех отношениях человека писатель ставит в драматическое, внешне случайное, «исключительное» положение: Иван Ильич преждевременно и мучительно умирает от рака из-за случайного ушиба. В рассказе «Хозяин и работник» Брехунов замерзает, случайно попав в метель. Так же внешне случайно становится убийцей жены Позднышев из «Крейцеровой сонаты». Жизнь князя Нехлюдова делается необычной после случайной встречи на суде с жертвой его юношеского увлечения. Эпизод, рассказанный в «После бала», также выглядит внешне случайным. Герой рассказа так и заявляет: «Вот вы говорите, что человек не может сам по себе понять, что хорошо, что дурно, что все дело в среде, что среда заедает. А я думаю, что все дело в случае».

Исключительное положение, в которое ставятся герои, необходимо автору для того, чтобы они по-новому осмыслили свою прежнюю жизнь, поняли ее ложь и обман.

---

[1] См.: *Тарасов Б.Н.* Поиски правды. М., 1984.

Резкая заостренность социально-этического конфликта — основная черта всех поздних произведений Толстого. Именно поэтому для их сюжета и композиции характерны драматизм, напряженность. Справедливо замечание Р. Роллана: «...в этот период творческая мысль Толстого находится под сильным воздействием законов театра. "Смерть Ивана Ильича", "Крейцерова соната" — это именно внутренние драмы, драмы души, отсюда их сжатость, сосредоточенность...»[1]

Всегдашний интерес Толстого к движению жизни и внутреннего мира человека превращается в показ полного переворота в сознании героя. Чтобы совершился этот переворот, нужна катастрофа. Поэтому катастрофа присутствует во всех поздних произведениях Толстого и определяет их композиционное построение. Катастрофа служит тем толчком, от которого пробуждается человек. Пробуждение это длится часто долго, в процессе мучительной борьбы, но завершается всегда «просветлением». Предыстория мало интересует писателя и занимает небольшую часть текста. Дается эта предыстория обычно в авторском кратком пересказе. В центре внимания — душевная жизнь героя, осуждающего свою прошлую жизнь, и его взаимоотношения с окружающей средой.

В «Смерти Ивана Ильича», как обычно у позднего Толстого, сюжет строится не в соответствии с последовательным развитием событий, но умышленно нарушая хронологический принцип. Повесть начинается, по существу, с конца — впечатления, произведенного смертью Ивана Ильича на сослуживцев. «Крейцерова соната» начинается с заявления об убийстве жены, а потом только выясняются причины и обстоятельства убийства. «Воскресение» — со сцены суда, а потом излагаются обстоятельства, приведшие Катюшу Маслову и Нехлюдова в заседание суда. Такое композиционное построение — характерная черта художественной манеры именно позднего Толстого. Нарушая последовательность событий, писатель освещает весь рассказ отблесками картины страшного итога.

Говоря о творчестве Толстого 80-х годов, нельзя обойти молчанием его замечательные пьесы «Власть тьмы» (1886) и «Плоды просвещения» (1886—1890). «Власть тьмы» Толстой писал специально для народа — представления в народном театре «Скоморох». С громадной художественной силой раскрыты в ней социальные и нравственные конфликты деревенской жизни. Пьеса строится, как все поздние вещи Толстого, по закону напряжения, усиления драматизма, мрака — чтобы свет, прорезающий этот мрак в конце, поразил, ослепил своей яркостью.

---

[1] *Роллан Р.* Указ. соч. С. 312.

Толстой, по его собственному выражению, «ограбил» свои записные книжки, работая над «Властью тьмы». Сокровища народной мудрости и языка, собиравшиеся годами и теперь отточенные рукою мастера, образовали подлинно народный слог пьесы.

Власть тьмы может быть побеждена только светом совести. К ее пробуждению взывает старик Аким, отец Никиты, совершившего преступление (убийство незаконнорожденного ребенка). Аким побеждает, несмотря на свою неречистость, даже косноязычие, бесконечные повторения «тае, тае». Сын кается при народе, перед людьми, собравшимися на его свадьбу, и просит прощения. «Бог простит, дитятко родимое, — в восторге произносит Аким, обнимая сына. — Себя не пожалел. Он тебя пожалеет. Бог-то, Бог-то! Он во!..» В наши уже дни роль Акима блистательно исполнил в Малом театре И.В. Ильинский.

В «Плодах просвещения» действие происходит в городе, где по преимуществу и живут те «просвещенные господа», которые начисто ограбили, материально и духовно, трудовой народ деревни, задавленный «властью тьмы». Но сама эта господская культура, оторванная от народа и ненужная ему, паразитическая и бессмысленная, оказывается вздорной и глупой. В комедии выведены действительные, «подлинные» мужики. Упорное и настойчивое желание добиться земли, глубокая неприязнь к господам — и вместе с тем нерешительность, патриархально-крестьянское отношение к городскому житью вообще и недоверие ко всякому образованию — все эти черты в высшей степени характерны для пореформенного русского крестьянства. Все они изображены сочувственно и серьезно. Смеется же Толстой над господами, увлекающимися спиритизмом и всякими иными пустяками.

«Воскресение». В дневнике 26 января 1891 г. Толстой заметил: «Как бы я был счастлив, если бы записал завтра, что начал большую художественную работу. Да, начать теперь и написать роман имело бы такой смысл. Первые, прежние мои романы были бессознательное творчество. С “Анны Карениной”, кажется больше 10 лет, я расчленял, разделял, анализировал; теперь я знаю, что что́, и могу все смешать опять и работать в этом смешанном» (52, 6). Настала пора для обобщающей картины жизни, освещенной новым взглядом на вещи.

Но повесть о Дмитрии Нехлюдове и Катюше Масловой, начатая в 1889 г., несколько лет оставалась нетронутой. Толстого захватила общественная деятельность: помощь голодающим крестьянам в неурожайные 1891—1893 гг., писание связанных с этим делом статей и отчетов, создание большой публицистической книги «Царство Божие внутри вас».

Повторяя и развивая основы своего религиозно-нравственного учения, по-прежнему резко критикуя существующий строй и его мораль, Толстой высказал в этой новой книге твердую уверенность, что близки, неизбежны скорые перемены. «Должно прийти время, когда с людьми нашего мира, занимающими положения, даваемые насилием, случится то, что случилось в сказке Андерсена о новом царском платье, когда малое дитя, увидав голого короля, наивно вскрикнуло: "Смотрите, он голый!", и все, видевшие это и прежде, но не высказывавшие, не могли уже более скрывать этого» (28, 219). Весь трактат «Царство Божие... пронизан идеей обновления, весны; «Воскресение» — под этим названием появится в 1899 г. роман.

Сравнительно с «Войной и миром» и «Анной Карениной» это был новый, открыто социальный, «общественный» роман.

Для структуры «Воскресения» чрезвычайно важны три момента.

Главная задача романа — исследовать художественно весь существующий строй жизни, снизу доверху и по всем направлениям вширь. Эпический размах «Войны и мира», глубокие социально-психологические анализы «Анны Карениной» все-таки не создавали исчерпывающей картины общественного бытия. «Воскресение» — социальный роман-обозрение — в этом смысле энциклопедичен. В окончательном тексте исходный сюжетный мотив (дворянин и соблазненная им девушка), хотя и служит своего рода стержнем, на который нанизывается остальной материал, в сущности, отодвигается на второй план — сравнительно со значительностью всего остального. Это чутко уловил Чехов, когда писал, что самое неинтересное в романе — отношения Нехлюдова и Катюши, а самое интересное — разные тетушки, смотрители, генералы и т.п. В подчеркнуто социальном повествовании второстепенной оказалась не только любовная интрига, но и духовное прозрение главного героя, обозначенное в заглавии.

Второй момент, определивший художественную структуру «Воскресения», связан с кардинальным решением, которое Толстой принял в 1895 г. и так записал в дневнике: «Ясно понял, отчего у меня не идет "Воскресенье". Ложно начато... Я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они предмет, они положительное, а то — тень, то — отрицательное... Надо начать с нее» (53, 69).

«Ложно» было не только начато, а «ложно» писалось вообще — если судить с этой новой, изменившейся точки зрения. Писалось о грехе, раскаянии и возрождении дворянина Нехлюдова. Но прежний страстный интерес Толстого к этой теме к середине 90-х годов явно иссякал. И хотя в публицистических своих работах он по-прежнему взывал к совести господ, в искусстве это перестало быть для него

главным. На первый план как предмет выдвинулось другое — жизнь обиженного народа, невинно осужденной Масловой.

В критической литературе много раз отмечалась холодность, с какой ведется рассказ о душевных переживаниях Нехлюдова. Относилось это за счет художественной неудачи Толстого. Это едва ли верно. Дело, видимо, в том, что писатель разлюбил самый этот тип — кающегося дворянина.

Свои обличения автор поручает все-таки Нехлюдову. Однако приговор несправедливой жизни выносит в романе не один Нехлюдов, но и сами люди из народа. Когда Катюша Маслова говорит: «Очень уж обижен простой народ», а ее соседка по тюремной камере: «Видно и вправду... правду-то боров сжевал», — то сказано это коротко, но верно, и как раз то, что прежде всего хочет сказать сам Толстой.

Показательно, что почти все основные эпизоды в жизни главных героев романа не обходятся без участия и оценки «посторонних» лиц — из народа. Суд над Масловой подробно обсуждается в тюремной камере, как и все ее свидания с Нехлюдовым. Точно так же после сцены у коменданта Петропавловской крепости, спирита, идет разговор Нехлюдова с извозчиком.

Наконец, третья важнейшая черта — острая публицистичность романа. Вся литература накануне первой русской революции 1905—1907 гг. отмечена усилением публицистичности. В последнем романе Толстого страстная публицистическая речь, особым образом организованная, становится художественно выразительным средством. Знаменитый зачин («Как ни старались люди...») — это не только идейный, но и художественный ключ ко всему роману. По жанру «Воскресение» — роман-проповедь. Композиция его строится в соответствии с основным социальным конфликтом, увиденным автором. Мир разделен на два неравных и враждебных друг другу лагеря: господствующие классы и все, кто охраняет их привилегии; обиженный, забитый народ — крестьяне, городская беднота, арестанты и ссылаемые на каторгу защитники народа — революционеры. Пропасть непонимания, ненависти, презрения разделяет эти два лагеря. Лишь Нехлюдов, порвав со своей средой, становится защитником народа и с пристальным вниманием относится к политическим.

Подлинным художественным открытием Толстого явилось изображение душевной жизни героини романа, женщины из народа Катюши Масловой. История ее нравственных падений и «воскресения» рассказывается просто и строго. Сложность, неопределенность, спутанность переживаний, свойственные обычно героям Толстого, у Катюши отсутствуют вовсе, и не потому, что ее внутрен-

ний мир беден и невыразителен. Наоборот, она, по мнению автора и ставших ее товарищами революционеров, замечательная, много пережившая женщина. Но художником избран иной способ раскрытия ее переживаний — не «диалектика души» с ее «подробностями чувств», пространными внутренними монологами и диалогами, снами, воспоминаниями, а, употребляя выражение самого Толстого, «душевная жизнь, выражающаяся в сценах» (88, 166).

Принцип изображения душевной жизни, отвергнутый Толстым в начале его литературного пути, сыгравший такую большую роль в «Анне Карениной», в романе «Воскресение» стал главенствующим для психологической характеристики героини. Психология раскрывается не столько во внутреннем переживании, сколько во внешнем проявлении, жесте, поступке, «сцене». Здесь психологизм Толстого в чем-то существенном сходен с чеховской манерой.

Душевное движение передается глаголом с четко выраженной действенной семантикой: «Маслова то сидела и как бы *хотела возражать, краснела*[1] и потом *тяжело вздыхала, переменяла положение рук, оглядывалась* и опять *уставлялась* на чтеца»; «Она *возмутилась* и *закричала* на всю залу, что она не виновата»; «Она *заплакала,* чувствуя, что надо покориться той жестокой и удивившей ее несправедливости, которая была произведена над ней»; «Сначала она *плакала,* но потом *затихла* и *в состоянии полного отупения сидела* в арестантской, дожидаясь отправки». Резкими, характерно зримыми чертами рисуется поведение Масловой во время суда, в тюрьме, во время свиданий с Нехлюдовым, в вагоне, увозившем арестантов, на этапе среди политических заключенных.

Исследователями замечено, что в черновиках романа Толстой подробнее описывал переживания Катюши. Но потом сокращал текст и заменял его рассказом о том, что *делала* Катюша[2] в момент сильного переживания: бежала за поездом, в котором ехал Нехлюдов, потеряла платок, но все бежала, бежала.

При лаконизме рассказа художник никогда, однако, не упускает из виду сложности, противоречивости чувств своей героини. На одной странице, повествующей о том, как бежала Катюша за поездом, сказано и об ее обиде, и об отчаянии, озлоблении, желании отомстить Нехлюдову хоть своей смертью, и о радостном чувстве материнства, и о том, что «с этого дня в ней начался тот душевный переворот, вследствие которого она сделалась тем, чем была теперь». То же и в эпизоде с фотографией, привезенной ей в тюрьму

---

[1] Курсив здесь и далее мой. — *Л.Г.*

[2] См.: *Кузина Л.Н., Тюнькин К И.* «Воскресение» Л.Н. Толстого. М., 1978.

Нехлюдовым. Здесь и мечты о счастье, и сознание своего горестного положения, и злобное чувство к обидчику.

В искусстве Толстого-психолога, и в ранний и в поздний период, очень важна связь, соотнесенность внешних и психологических выразительных черт. Детально и в непрерывном движении обрисован портрет Масловой, ее внешний облик — в нем отражается душевная жизнь героини. Улыбка, взгляд, голос — все это меняется в зависимости от того состояния радости, возбуждения, обиды, гнева, в каком она находится.

Повторяя почти при каждом появлении Катюши характерные черты ее внешнего облика, ту «исключительную, таинственную особенность, которая отделяет каждое лицо от другого, делает его особенным, единственным, неповторимым» (у Катюши — это черные косящие глаза, блестящие, как мокрая смородина; прямой взгляд; маленькие, но широкие энергические руки; вьющиеся черные волосы; «выражение готовности во всей фигуре»), художник одновременно тонко и точно подмечает мельчайшие изменения этих «постоянных» черт. Создается живой, движущийся портрет, в котором психология неотделима от внешних проявлений.

В литературе о Толстом отмечалось, что неповторимыми, индивидуальными портретными чертами наделены в романе лишь представители народной среды и революционеры[1]. Даже о внешности Нехлюдова читатель не узнает ничего, кроме признаков его барства и невоздержанного образа жизни: «отпущенные ногти», «толстая шея», «гладкие белые ноги», «мускулистое, обложившееся жиром белое тело», «небольшая черная курчавая борода и поредевшие на передней части головы вьющиеся волосы», которые он расчесывает «двумя щетками», «пломбированные во многих местах зубы». Сказав это однажды, Толстой больше не возвращается к портрету главного героя. Зато с величайшей подробностью рассказывает о роскошной обстановке его спальни, потом столовой и т.п. Вообще, как только речь заходит о господах, Толстой сообщает обычно одно: во что они одеты, какие занимают помещения и как едят. Социально-обличительная функция таких описаний очевидна. Она подчеркивается контрастными сопоставлениями.

«Ряды за рядами шли незнакомые странного и страшного вида существа, двигавшиеся тысячами *одинако обутых и одетых* ног...

— Не отставай, марш! — крикнул он [унтер-офицер] на арестантов и, бодрясь, несмотря на жару, рысью перебежал в своих *новых щегольских сапогах* к своему месту...

---

[1] См.: *Маймин Е.А.* Лев Толстой. М., 1978. С. 176—177.

На одном из перекрестков партия помешала проехать богатой коляске. На козлах сидел *с лоснящимся лицом толстозадый, с рядами пуговиц на спине* кучер, в коляске на заднем месте сидели муж с женой: жена, худая и бледная, *в светлой шляпке, с ярким зонтиком,* и муж в *цилиндре* и *светлом щегольском пальто.* Спереди против них сидели их дети: разубранная и свеженькая, как цветочек, девочка с распущенными белокурыми волосами, тоже *с ярким зонтиком,* и восьмилетний мальчик с длинной, худой шеей и торчащими ключицами, в *матросской шляпе, украшенной длинными лентами».*

В Петербурге *«прекрасный, чистый, учтивый* извозчик повез его мимо *прекрасных, учтивых, чистых* городовых, по *прекрасной, чисто политой* мостовой, мимо *прекрасных, чистых* домов к тому дому на канаве, в котором жила Mariette. Швейцар в *необыкновенно чистом мундире* отворил дверь в сени, где стоял в *еще более чистой ливрее с галунами* выездной лакей с великолепно расчесанными бакенбардами и дежурный вестовой солдат со штыком в *новом чистом мундире».*

Или:

«Нехлюдов вышел и прошел в канцелярию. Опять, как в Сенате, он нашел в *великолепном помещении* великолепных чиновников, *чистых, учтивых, корректных,* от одежды до разговоров, отчетливых и строгих. "Как их много, как ужасно их много, и какие они сытые, какие у них *чистые рубашки, руки,* как хорошо *начищены у всех сапоги,* и кто это все делает? и как им всем хорошо в сравнении не только с острожными, но и с деревенскими", — опять невольно думал Нехлюдов».

Ведь ясно, как говаривал у Достоевского Мармеладов, «что значит сия чистота». В романе Толстого почти нет описаний нейтральных: высокопоставленные чиновники вместе со своими слугами чисты и сыты потому, что весь простой народ живет в страшной грязи и голоде.

Хотя роман «Воскресение» — большое эпическое полотно, собственно описанию принадлежит ничтожная роль. Такие по самой природе своей описательные приемы, как пейзаж или интерьер, прежде всего резко сокращаются количественно. Пейзажей в последнем, остро-социальном романе Толстого просто меньше, чем в «Войне и мире» и «Анне Карениной». Это или лаконичные, будто информационные сообщения («Погода переменилась. Шел клочьями спорый снег и уже засыпал дорогу, и крышу, и деревья сада, и подъезд, и верх пролетки, и спину лошади»), или пейзаж с ярко выраженной экспрессивной окраской и глубоким морально-философским смыслом. Таково описание весны в городе на самых первых страницах, пейзаж ужасной ночи соблазнения Катюши, почти символический, хотя он вполне реален. Туман, треск ломающегося

льда, ущербный перевернутый месяц — все это несколько раз повторяется в главе XVII первой части, открывая и завершая ее, и потом снова появляется в сцене суда, когда взгляд косящих черных глаз Катюши напомнил Нехлюдову ту страшную ночь и ущербный перевернутый месяц, который взошел и освещал что-то черное и страшное.

Тем же методом нагнетания, концентрации художественной детали создан эпизод в Панове, где иной тон — просветляющий, мажорный. Здесь лейтмотив пейзажа — светлый месяц и щелканье соловьев.

Краски природы, изображенной в «Воскресении», предельно просты, ярки: «светло-серая туча», «желтеющие поля ржи», «зеленые еще полосы овса и черные борозды темно-зеленого цветущего картофеля», «яркая с выступающим фиолетовым цветом, прерывающаяся только в одном конце радуга»; темный хвойный лес, пестревший «с обеих сторон яркой и песочной желтизной не облетевших еще листьев березы и лиственницы». Те же простые краски в описании праздничной пасхальной заутрени и запустевшего дома и сада в Панове. Здесь: «чистые белые онучи», «бабы в красных шелковых платках, плисовых поддевках, с ярко-красными рукавами и синими, зелеными, красными, пестрыми юбками».

Свойственное Толстому умение подчеркнуть «чрезвычайную резкость очертания и как бы скульптурность форм, поражающую ясность в различении цветов и светового фона»[1], пластичность описаний сохранились и в поздних его произведениях. Однако сложились некоторые новые черты: 1) цветовой эпитет стал почти всегда единственным определением при существительном; количество однородных членов-определений сводится к минимуму (исключение представляет лишь вступление к «Хаджи-Мурату»); 2) почти нет сложных прилагательных, которые раньше использовались для тонкой передачи оттенков цвета; сами сложные прилагательные чаще всего характеризуют не оттенок цвета, а его глубину: светло-серый, темно-зеленый, а также блестяще-белый в контрасте с оттенками серого и черного цветов.

Так же просты, естественны, отчетливы все звуки природы, воспроизведенные в «Воскресении»: сопенье, шуршанье реки, треск и звон льда, крик петуха, падение воды на мельнице, звонкое жужжание мухи. В романе нельзя встретить ничего подобного тем сложным, почти фантастическим звукам, которые слышит, например, раненый князь Андрей.

---

[1] *Страхов И.В.* Л.Н.Толстой как психолог // Учен. зап. Саратовского гос. пед. ин-та. 1947. Вып. X. С. 268.

«Литературность» художественной прозы вызывает у Толстого в этот период резкий протест. Мечтая в начале 90-х годов написать большой роман, он тогда же записывает в дневнике: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо» (52, 93). А.Б. Гольденвейзер записал в 1902 г. следующий отзыв Толстого о рассказе И.А. Бунина «Счастье»: «Сначала превосходное описание природы — идет дождик — и так написано, что и Тургенев не написал бы так, а уж обо мне и говорить нечего. А потом девица — мечтает о нем... И все это: и глупое чувство девицы, и дождик — все нужно только для того, чтобы Бунин написал рассказ. Как обыкновенно, когда не о чем говорить, говорят о погоде, так и писатели, когда писать нечего, о погоде пишут, а это пора оставить... Я думаю, что все это в литературе должно кончиться. Ведь просто читать больше невозможно!»[1]

«Воскресение» — роман об очень серьезном: о существующем зле, о необходимости добра, о нравственной ответственности, о возможном пробуждении совести у отдельного человека и тем самым перемене всей жизни.

Возрождение Масловой к новой жизни происходит в итоге не под воздействием Нехлюдова, а от общения с Марьей Павловной Щетининой, существом бесконечно добрым, чистой сердцем, и любви Симонсона, его тоже детской доброты. Нехлюдов для себя тоже постигает истину о «детях», читая Евангелие, где у Матфея, в гл. XVIII, ст. 3, сказано: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное». Последняя фраза романа отдана Толстым Нехлюдову, хотя и говорит о неизвестном исходе: «Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее». К Масловой «воскресение» уже пришло, потому что Симонсон отнесся к ней как брат, а Щетинина — как сестра.

Заканчивая «Воскресение», которому суждено было стать итоговым, заключительным романом классического для русской литературы XIX века и, по слову А. Блока, «завещанием уходящего столетия новому»[2], Толстой писал про зло: оно «торжествовало, царствовало, и не виделось никакой возможности не только победить его, но даже понять, как победить его». Так размышляет в последней главе Нехлюдов, стоящий на пороге *новой* жизни и, кажется, находит ответы в истинах Евангелия.

Кольцо замкнулось: читатель обязан вспомнить начало, эпиграфы из Святой книги и описание весны. Весна в городе, весенний

---

[1] *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 112.

[2] *Блок А.* Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 114.

ледоход в ночь соблазнения Катюши, весенняя ночная гроза в Кузминском (гл. VIII второй части), гроза и ливень в конце второй части (гл. XL) — все это символические картины, определяющие тональность, смысл и эстетику «Воскресения». Толстой говорил, что для последних страниц он писал весь роман.

Уже в XX веке в «Круг чтения» (1905—1906), одну из последних своих книг, Толстой включил мысль американского писателя Эмерсона: «Придет время, любовь станет общим законом жизни людей, и исчезнут все те бедствия, от которых теперь страдают люди, растают во всеобщем свете солнца» (42, 350). Сам он писал об этом спокойнее и проще, но не менее уверенно и убежденно.

Последнее десятилетие. «Воскресение» как бы подвело итог всему творчеству Толстого 80—90-х годов. В художественном плане задачи универсального обличения и моральной проповеди были осуществлены этим романом.

Перед всей литературой, Толстым тоже, стали как главные иные задачи.

В пору наступления нового, XX века Толстой остро чувствовал кризисность момента и в статье 1905 г. «Конец века» написал: «Я думаю, что теперь, именно теперь, жизнь христианских народов находится близко к той черте, которая разделяет кончающийся старый век от начинающегося нового. Думаю, что теперь, именно теперь, начал совершаться тот великий переворот, который готовился почти 2000 лет во всем христианском мире, переворот, состоящий в замене извращенного христианства и основанной на нем власти одних людей и рабства других — истинным христианством и основанным на нем признанием равенства всех людей и истинной, свойственной разумным существам свободой всех людей» (36, 232). Он свидетельствовал, что происходит, уже произошло «освобождение сознания» — главное в деле всякой иной свободы. Содействовать этому освобождению стало основной целью писателя.

В эти годы могучий голос Толстого-публициста звучит не в одной России, а во всем мире, повсюду обличая несправедливость, насилие, жестокость. Судьба абиссинцев, буров, индусов, борющихся с колониальным гнетом, волнует его не меньше, чем положение русского народа. «Не могу молчать» — название статьи 1908 г. против смертных казней и пафос всех выступлений этих лет. Люди из разных стран обращаются к яснополянскому мыслителю и проповеднику за нравственной поддержкой, защитой, словами утешения и правды.

В последнее десятилетие было опубликовано сравнительно мало художественных произведений; несколько новых рассказов, помещенных в «Круге чтения», растворились в океане чужих текстов. Казалось, что Толстой-художник замолчал. Но появившийся в

1911—1912 гг. трехтомник «Посмертных художественных произведений» в очередной раз потряс современников. А. Блок записал тогда в своем дневнике: «Гениальнейшее, что читал, — Толстой — "*Алеша-Горшок*"»[1] Это маленький рассказ 1905 г. о кротком деревенском парне, попавшем в город, где он стал дворником; о его робкой любви и неожиданной смерти — счищая снег, Алеша упал с крыши: «Говорил он мало. Только просил пить и все чему-то удивлялся. Удивился чему-то, потянулся и помер».

Преобладающее настроение в сочинениях Толстого последних лет иное.

В отличие от повестей и рассказов 80-х годов и даже романа «Воскресение» в начале 1990-х годов поведение главного героя, изображаемого с безусловным авторским сочувствием, не призвано подтвердить идеи самоусовершенствования и непротивления, но, напротив, утверждает «настоящую», деятельную жизнь: Хаджи-Мурат в одноименной повести, Альбина и Иосиф Мигурские в рассказе «За что?». В созданной в этот период драме «Живой труп» писатель сочувствует Федору Протасову, хотя его жизнь и поступки во многом противоречат учению, которое продолжает проповедовать в своих публицистических работах Толстой.

Разгоревшейся накануне и во время революции классовой борьбе Толстой противопоставил требование добрых, незлобивых личных отношений («Корней Васильев», 1905); жестокой и бесплодной, с его точки зрения, революционной «насильственной» деятельности — «истину» об «агнце», который победит всех («Божеское и человеческое», 1906), а царю советовал вместо расправы с революционным движением добровольно отказаться от власти и связанного с ней «греха» («Посмертные записки старца Федора Кузмича», 1905). Но как главная в его творчестве этих лет выдвинулась тема борьбы с самодержавным деспотизмом («Хаджи-Мурат», 1896—1904; «За что?», 1906). Вновь пробудился интерес к истории декабристов, хотя замысел романа о них и теперь не был осуществлен.

Художественное своеобразие повестей и рассказов, созданных Толстым в начале 1990-х годов, отмечено некоторыми общими чертами, отличающими их не только от произведений раннего периода, но и от повестей, рассказов 80-х годов и романа «Воскресение».

Произведения 80—90-х годов как бы делятся на две группы: в одних, предназначенных для «интеллигентных читателей», преобладает психологический анализ; другие («народные рассказы») отличаются лаконизмом описаний и простотой стиля. В созданном

---

[1] *Блок А.* Собр.. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 87.

после 1900 г. происходит синтез этих разных линий. Возникает некий новый тип повествования с предельно строгой художественной формой, лаконичной в описаниях, четкой и резкой в лепке характеров. Сюжет развивается быстро и драматично, а параллельно раскрывается внутренняя жизнь, идет психологический анализ, подчиненный задаче обрисовки характера. Все эти черты можно найти в драме «Живой труп» (1900), повести «Хаджи-Мурат», рассказах «За что?», «Корней Васильев» и др.

Вместо подчеркнуто обыкновенных людей главными героями делаются незаурядные, яркие натуры, будь то князь Касатский, горец Хаджи-Мурат или крестьянин Корней Васильев. И это тоже был возврат — на новом этапе — к принципам раннего творчества, периода «Войны и мира» и «Анны Карениной».

После жестких, аскетических зачинов «Смерти Ивана Ильича», «Крейцеровой сонаты», «Воскресения» поражает самая первая страница «Хаджи-Мурата» с ее красочным описанием цветущего поля и подробным, с мельчайшими деталями рассказом о сломленном репье-татарнике.

Работая над «Хаджи-Муратом», Толстой говорил П.А. Сергеенко: «Все это младость». Действительно, красочная изобразительность реализма молодого Толстого входит в этот последний его шедевр. Поэтические и яркие картины природы появляются затем на многих страницах, чтобы в конце завершиться взволнованным описанием последней ночи Хаджи-Мурата, с соловьиным пением и щелканьем.

Знаменитый наиб Шамиля, доблестно помогавший ему в борьбе с «иноверцами», поссорился с всесильным имамом, перешел на сторону русских, а потом, убегая от них, чтобы спасти семью, погиб в неравном бою. Эту жизнь и смерть напомнил Толстому раздавленный на вспаханном поле репей: «Отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля хоть как-нибудь да отстоял ее». «"Молодец!" — подумал я. И какое-то чувство бодрости, энергии, силы охватило меня». «Так и надо, так и надо», — сказано в первом наброске повести (35, 286).

В рамках повести воплотился, в сущности, целый роман с историей жизни, от рождения до гибели, замечательного человека, с другими историческими и вымышленными персонажами, размышлениями о жизни и смерти, добре и зле, личности и власти, свободе и деспотизме, человеке и природе. Максим Горький недоумевал: неужели «Хаджи-Мурата» можно написать лучше? И с восхищением отвечал: Толстому казалось — можно.

Любовь создателя повести отдана Хаджи-Мурату, который не только «отстаивает жизнь до последнего», но и живет свободно, по

своей воле, убеждениям и привязанностям. Характерно, что Толстой отказался от мысли изобразить «обман веры», фанатическую преданность газавату. Мусульманин, соблюдающий религиозный обряд — намаз, — все, что осталось в тексте. Никакой нетерпимости к иной вере, чужим обычаям!

Поэтическую живописность придают повести изумительные горские песни, невольно напоминающие другую «кавказскую повесть» Толстого — «Казаки», с такими же песнями — фольклорными параллелями к судьбам героев.

Кажется, будто романом «Воскресение» Толстой выполнил наконец свой художественный долг; в трактате «Что такое искусство?», законченном тогда же, выговорил все свои требования к «настоящему искусству», а себе самому дал свободу от всяких стеснений и догм.

Высокий пафос социального обличения присутствует, конечно, и в «Хаджи-Мурате». Сам Толстой говорил, что его интересовали здесь два полюса абсолютизма: европейский, выраженный фигурой Николая I, и азиатский, выраженный Шамилем. С той же беспощадностью, с какою обличал он разных сановников в романе «Воскресение», срывает Толстой маски с Николая I и Шамиля. Под сходными масками скрывается одинаковое лицо: показное величие и внутреннее ничтожество, желание представиться аскетом и совершенная моральная распущенность, игра в великодушие и потрясающая жестокость.

Толстой работал над повестью долго, собирал и проверял источники. И, как всегда, докопался до корня, до исторической правды: гибель Хаджи-Мурата, «собачья жизнь» крепостных слуг, смерть солдата Авдеева, разоренные аулы — звенья одной цепи. Но пафос социального обличения не ограничивает теперь художника в разносторонней обрисовке характеров персонажей. В дневнике периода работы над «Хаджи-Муратом» находится очень важная запись: читая Чехова, Толстой понял, какую яркость приобретают характеры от «смело накладываемых теней», и собирался применить этот способ к образам своей повести.

Вообще, рисуя в «Хаджи-Мурате» (как и в пьесе «Живой труп», повести «Отец Сергий») остроконфликтную, драматическую ситуацию, Толстой не отказывается от пристального интереса к индивидуальным чертам характера, главным и второстепенным, сильным и слабым. У Хаджи-Мурата это жажда жизни, смелость, решительность, предприимчивость, глубокая любовь к семье, детская непосредственность и добродушие, соединенные с гордым сознанием своего достоинства.

Как символ и верный знак авторского сочувствия повторяются здесь два образа: звезды и детская улыбка. Жизненный и смерт-

ный путь непокорного горца, как и кроткого русского солдата Петрухи Авдеева, *сопровождают звезды*. Начинается это движение во второй главе: «Яркие звезды, которые как бы бежали по макушкам деревь, пока солдаты шли лесом, теперь остановились, ярко блестя между оголенных ветвей дерев»; «Опять все затихло, только ветер шевелил сучья дерев, то открывая, то закрывая звезды»; «—Да, уж звездочки потухать стали, — сказал Авдеев, усаживаясь».

В эту же ночь переходит к русским Хаджи-Мурат (гл. IV). «Месяца не было, но звезды ярко светили в черном небе...»; «Костер был потушен, и лес не казался уже таким черным, как прежде, и на небе, хотя и слабо, но светились звезды»; «Пока чистили оружие, седла, сбрую и коней, звезды померкли, стало совсем светло, и потянул предрассветный ветерок». И представить нельзя, чтобы художник заговорил о звездах в главах, отданных Николаю I, Шамилю или Воронцовым. Описание лунной ночи, соловьиного пения появится снова лишь в XXIII главе, рассказывающей о бегстве Хаджи-Мурата, и в последней — повествующей о его гибели.

Впрочем, по Толстому, человеку не следует всматриваться только в небо. Представляется очень глубоким замечание С. Бочарова в его книге о «Войне и мире»: князь Андрей Болконский с его аустерлицким небом, неизмеримо высоким и бесконечным («все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба: ничего, ничего нет, кроме него...» смотрит в это небо не только поверх Наполеона, его показного «величия», но поверх всех людей, то есть самой жизни. И жизнь вскоре учит его любви к себе: переживанием вины перед умирающей женой, любовью к Наташе, «новым, завистливым взглядом на траву, на полынь и на струйку дыма, вьющуюся от вертящегося черного мячика», который несет смертельное ранение при Бородине, наконец, собственной преждевременной смертью в то самое время, как возвращается любовь. По верному замечанию Георгия Гачева, место Абсолюта на Руси — в Дали, и Бог — вдали, а не наверху[1].

Ни в одном историческом источнике (а перечень их, составленный специалистом, включает 172 названия[2]) нет разговора о детской улыбке Хаджи-Мурата. Правда, в письме князя А.И. Барятинского к начальнику края М.С. Воронцову сказано о Хаджи-Мурате: «Он производит большое влияние на окружающих... Он может легко воспользоваться своим обаянием»[3]. Толстой своему любимому герою придает *детскую* улыбку, много раз упоминая о ней, даже в

---

[1] *Гачев Г.* Национальные образы мира. М., 1988. С. 243—244, 421.

[2] См.: *Сергеенко А.П.* «Хаджи-Мурат» Льва Толстого. М., 1983. С. 123—134.

[3] Там же. С. 152.

конце — на мертвой голове: «Несмотря на все раны головы, в складе посиневших губ было детское доброе выражение».

Историческая достоверность описаний, верность деталей (великое множество их подтверждено источниками), на чем настаивал сам Толстой, не исключали художественной свободы в психологическом рисунке души. И тут художник позволял себе дополнять и даже преобразовывать источник. Полторацкий, действующий в повести под собственным именем, писал о Хаджи-Мурате: «Умное и энергическое лицо его, с блестящими черными глазами, выражало полное спокойствие и самонадеянность»[1] Толстой сначала дал такой портрет героя: «Вся фигура этого молодцеватого, с короткой, обстриженной бородкой и блестящими, не бегающими, а внимательно и удивительно ласково смотревшими глазами, невольно привлекала и подбодряла» (35, 329). В окончательном тексте читаем: «Хаджи-Мурат ответил улыбкой на улыбку, и улыбка эта поразила Полторацкого своим детским добродушием. Полторацкий никак не ожидал видеть таким этого страшного горца. Он ожидал мрачного, сухого, чуждого человека, а перед ним был самый простой человек, улыбавшийся такой доброй улыбкой, что он казался не чужим, а давно знакомым приятелем» (гл. V).

Детство, детскость всю жизнь имели для Толстого какое-то особое значение. И вовсе не случайно его дебютом стала повесть «Детство», где об этой поре сказаны близкие всем и памятные слова: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства!.. Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве?» (гл. XV).

«Потребность любви» — на ней основана идея братства.

Хаджи-Мурат со своей детской улыбкой очаровывает и привлекает всех — и маленького Бульку, сына Воронцовых, и Марью Дмитриевну, и офицера Бутлера. Про его мюридов солдат Панов говорит Авдееву: «Смотри, осторожней, впереди себя вели идти. А то ведь эти гололобые — ловкачи», — и Авдеев самоуверенно указывает на ружье со штыком. Но, проводив их к полковому командиру и вернувшись, признается: «А какие эти, братец ты мой, гололобые ребята хорошие. Ей-богу! Я с ними как разговорился».

Дело происходит в Чечне, и очень скоро Авдееву придется погибнуть от «гололобых» ребят, вернее оттого, что неразумные правители затевают войны. Гибнут в конце и мюриды (один из них — Элдар, «с выдающеюся, как у детей, верхней губой»), и сам Хаджи-Мурат. «Война! какая война? Живорезы, вот и все», — вскрикнула Марья Дмитриевна, увидав мертвую голову Хаджи-Мурата.

---

[1] Там же. С. 193.

Можно не сомневаться в том, что ее чувства вполне разделяет создатель повести.

Толстовская философия жизни рождалась не в кабинетном уединении, а в мучительных противоречиях собственного бытия и в постоянных пристальных наблюдениях над окружающим.

Еще в 1871 г., поощряя своего друга Николая Страхова к философскому труду, советуя отказаться от «развратной журнальной деятельности», Толстой заметил, что философия «чисто умственная есть уродливое западное произведение», а ни греки — Платон, ни Шопенгауэр, ни русские мыслители не понимали ее так. Как же понимали? Как объединение философии с «поэтическим, религиозным объяснением вещей» (61, 262). Это означает единство философии, этики, эстетики.

В художественном творчестве Толстого мысли о жизни и смерти воплотились в самых разных своих ипостасях: рассказами об «арзамасском ужасе» и о счастье бьющей через край силе жизни, о мучительном умирании и светлом просветлении перед смертью. Но также и восхищением перед теми, кто отстаивает жизнь до последнего — как непокорный репейник и похожий на него герой в «Хаджи-Мурате». Последнее слово философии и эстетики Толстого — прославление жизни и радостное ее приятие. Он никогда не был певцом страдания, хотя отдал сценам страданий много прекрасных художественных страниц. Но постоянно — учителем *сострадания* как чувства, объединяющего разных людей. Любви к себе, эгоизму личному, социальному, религиозному, национальному русский писатель противопоставил братство людей, любовь и жалость друг к другу. Недаром в русском языке, и не только народном, но и литературном, *жалеть* означает *любить*.

Толстой не верил в загробный мир и не раз говорил об этом в книгах, дневниках, письмах. Не разделял идеи «воскрешения мертвых» своего современника, скромного библиотекаря, а теперь знаменитого философа Николая Федорова. Но выдвинул, обосновал и страстно утверждал свою идею «общего дела» — нравственного единения, братства. По Толстому, человек *может* и *обязан* быть добр, даже вопреки своей природе. Ибо таким путем осуществляется в жизни идея братства, самая важная для человеческого общежития.

В русской литературе конца XIX — начала XX в. Толстому принадлежит первое, главенствующее место. Его авторитет — не только как писателя, но и как выдающейся, несравненной личности — был громадным. Общеизвестны суждения на этот счет А.П. Чехова, М. Горького, А.И. Куприна, И.А. Бунина, многих зарубежных писателей — Р. Роллана, Т. Манна, Дж. Голсуорси и др.

Гениальный художник, великий социальный критик, проповедник любви и добра, Толстой сохраняет свое живое значение для всей мировой действительности нашего времени.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Составьте библиографию книг и статей о Л.Н. Толстом, вышедших за последние 15 лет.

2. Напишите рецензию на одну из последних работ (например, на книгу Е.В. Николаевой «Художественный мир Льва Толстого. 1880—1900-е годы». М., 2000).

3. Как следует понимать смысл эпиграфа к роману «Анна Каренина»?

4. Сопоставьте две редакции повести «Холстомер» (смысл, стиль, язык) — 1860-х и 1880-х годов (первая опубликована в т. 69 «Литературного наследства». М., 1961).

5. Сопоставьте две повести 1880-х годов: «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого и «Скучная история» А.П. Чехова.

6. Согласны ли вы с трактовкой творчества Ги де Мопассана, предложенной Л.Н. Толстым (статья "Предисловие к сочинениям Ги де Мопассана". 1894).

7. Напишите свои комментарии к "Исповеди" Л.Н. Толстого.

8. Подготовьте научный доклад на одну из тем:

«Связь "диалектики души" и "чистоты нравственного чувства" в трилогии Л.Н. Толстого "Детство", "Отрочество", "Юность"»;

«Историософская концепция Л.Н. Толстого (по роману "Война и мир")»;

«Своеобразие психологических портретов в романе "Анна Каренина"»;

«Проблема нравственного преображения личности в романе "Воскресение"»;

«Язык персонажей в драме "Власть тьмы"»;

«Этическая проблематика в повестях позднего Л.Н. Толстого»;

«Религиозно-этические проблемы в книге Л.Н. Толстого "Круг чтения"».

Источники и пособия

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978—1985; Л.Н. Толстой о литературе. М., 1955; Л.Н. Толстой об искусстве и литературе: В 2 т. М., 1958; Л.Н. Толстой. Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978; Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1978; Л.Н. Толстой в русской критике. 3-е изд. М., 1960; *Гусев Н.Н.* Летопись жизни и творчества Л.Н. Толстого: В 2 т. М., 1958, 1960; Материалы к биографии с 1828 по 1885 год (4 кн.). М., 1954, 1958, 1963, 1970; *Опульская Л.Д.* Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1899 год (2 кн.). М., 1979, 1998; *Бунин И.А.* Освобождение Толстого // Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т.6; *Шкловский В.Б.* Лев Толстой. 2-е изд. М., 1967 (ЖЗЛ); *Толстая А.* Отец. Жизнь Льва Толстого. М., 1989; *Леонов Л.М.* Слово о Толстом // Лит. наследство. М., 1961. Т. 69, кн. 1; *Асмус В.Ф.* Мировоззрение Толстого // Там же; *Гудзий Н.К.* Как работал Л. Толстой. М., 1936; *Виноградов В.В.* О языке Льва Толстого // Лит. наследство. М., 1939. Т. 35—36; *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой. Кн. 1. 50-е годы. Л., 1928; *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой. Кн. 2. 60-е годы. М.; Л., 1931; *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой. 70-е годы. Л., 1960; *Бурсов Б.И.* Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. М., 1960; *Ломунов К.Н.* Драматургия Л.Н. Толстого. М., 1956; *Купреянова Е.Н.* Эстетика Л.Н. Толстого. М.; Л., 1966; *Храпченко М.Б.* Лев Толстой как художник. 4-е изд. М., 1978; *Шифман А.И.* Лев Толстой и Восток. М., 1960; *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972; *Галаган Г.Я.* Л.Н. Толстой. Художественно-этические искания. Л., 1981; *Чичерин А.В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958; *Сабуров А.А.* «Война и мир» Л.Н. Толстого. М., 1959; *Бочаров С.Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир». 3-е изд. М., 1978; *Опульская Л.Д.* Роман-эпопея Л.Н. Тол-

стого «Война и мир». М., 1987; *Бабаев Э.Г.* «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. М., 1978; *Бабаев Э.Г.* Лев Толстой и русская журналистика его эпохи. М., 1978; *Кузина Л.Н., Тюнькин К.И.* «Воскресение» Л.Н. Толстого. М.,1978; *Палиевский П.В.* Литература и теория. 2-е изд. М., 1978; *Мень А.* «Богословие» Льва Толстого и христианство. *Панченко А.* Несколько страниц из истории русской души // Толстой Л.Н. Исповедь. В чем моя вера? Л., 1991; *Николюкин А.Н.* «Эта радостная работа» (Книга жизни великого русского мыслителя) // Толстой Л.Н. Круг чтения: В 2 т. М., 1991; *Николаева Е.В.* Художественный мир Льва Толстого. 1880—1900-е годы. М., 2000.

ВСЕВОЛОД МИХАЙЛОВИЧ ГАРШИН (1855—1888)

Место Гаршина в литературном процессе XIX в. В.М. Гаршин определял свою эпоху в ее катастрофических проявлениях, а поэтому в движении кульминационных фаз русской литературы конца XIX столетия ему принадлежало одно из важнейших мест. Литературное наследие писателя невелико, оно могло бы уместиться в один содержательный том, однако его творческая и человеческая судьба приковала к себе внимание современников и потомков; и в развитии реализма, в совершенствовании новых тенденций и форм ему удалось занять самостоятельную позицию, существенным образом взаимодействующую с исканиями новых направлений лучших художников России и Запада.

Катастрофизм смещающихся граней социальных сфер заставил Гаршина с обостренным трагизмом воспринимать противоборство добра и зла во всех его бытийных проявлениях, привнося философский смысл и обобщенность в свои художественные решения. В развитии эстетики трагического Гаршин осваивает новые вершины, с которыми нельзя не считаться современникам и потомкам. Он обогащает представление о трагическом катарсисе, так как каждый конфликт его произведений соизмеряет жизнь и смерть в их неожиданных столкновениях, показывая закономерность вторжения случайного в естественный ход событий, который еще не исчислен самим человеком.

Большая душевная чистота и доброта Гаршина повлияли на выбор героев его рассказов. Ими являются представители интеллигенции, при этом в понимании социального облика интеллигенции писатель стоит на внесословных позициях человеколюбия, он рассматривает тип интеллигента как тип человека особенного интеллектуально-душевного склада, наделенного рефлексией. В ряду интеллигентов оказываются люди простых профессий, например стрелочник Семен Иванов из рассказа «Сигнал» (1887), больной из «Красного цветка» (1883). Подобный подход к проблеме героя меняет анализ социального типа, разработанный натуральной школой, знаменует более высокий этап демократизма литературы. Гаршин выдвинул новое философски значимое понимание человека, который выше профессионально заданных обстоятельств. Он пролагал путь символиз-

му, особенным образом демонстрировал насущную потребность в обновлении эстетики реализма.

Жанр философско-психологического рассказа — главный в творчестве писателя. Этот наиболее сложный вид малой прозы в его творчестве предстает как средоточие волнующих человечество проблем, выявляющих степень самоопределения индивида, его жизнеспособность и жизнестойкость. Гаршин подчеркивал взаимодействие своих ранних рассказов со «Стихотворениями в прозе» И.С. Тургенева, творчество которого высоко ценил. О рассказах 1870-х годов Гаршин писал: «...время страшных отрывочных воплей, каких-то "стихов в прозе"»[1]. В свою очередь Тургенев в письме Гаршину от 14 июня 1880 г. указывал на эту понятную ему творческую преемственность: «Каждый стареющий писатель, искренне любящий свое дело, радуется, когда он открывает себе наследников: Вы из их числа»[2].

Творчество и личность Гаршина в оценке писателей-современников и художников. Тургенев дал высокую оценку творчеству Гаршина, он отводил ему «первое место между начинающими молодыми писателями»[3], видел в его произведениях «все признаки настоящего, крупного таланта: художнический темперамент, тонкое и верное понимание характерных черт жизни — человеческой и общей, чувство правды и меры, простоту и красивость формы,— как результат всего оригинальность»[4].

Тургенев обратил внимание Л.Н. Толстого на философскую сказку Гаршина «То, чего не было» (1882), напечатанную в журнале «Устои». «Это прелесть, прелесть! <...> — восклицал Л. Толстой. — <...> Он положительно выделился, сразу выделился <...>. А его "Художники"? Прелесть! А "Ночь"?..»[5].

Ровное, положительное обсуждение рассказов Гаршина его современниками было прервано внезапной смертью писателя. Это событие потрясло творческую интеллигенцию. Г.И. Успенский, В.Г. Короленко сразу отозвались на него серьезными аналитическими очерками о творчестве и жизненной стезе писателя; «гаршинский тип» исследовал А.П. Чехов в рассказе «Припадок» в ответ на просьбу инициаторов сборника «Памяти В.М. Гаршина». Значительный круг мемуаров и художественных откликов сосредо-

---

[1] Письмо В.М. Гаршина В.М. Латкину//В память Гаршина. СПб., 1889. С. 56.

[2] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960—1968. Письма. Т. 12. Кн. 2. С. 273—274.

[3] Там же.

[4] Там же. Письма. Т. 13. Кн. 2. Л., 1968. С. 27.

[5] Воспоминания Г. А. Русанова//Толстовский ежегодник. М., 1912. С. 71—72.

точен еще в одном издании — «Красный цветок. Литературный сборник в память В.М. Гаршина».

В очерке «Смерть В.М. Гаршина» Г.И. Успенский подчеркивает тесную связь с действительностью главных тем его творчества, жизненность его реалистических устоев; «соберите все эти обыкновеннейшие "сюжеты": война, самоубийство, каторжный труд, неведомый Богу, невольный разврат, невольное убийство ближнего, — и вы увидите, что вся совокупность этих обыденных явлений есть именно существеннейшие язвы современного строя жизни, что за ними не видно хорошего, что времени, возможности даже нет выделить это хорошее из неотразимо действующих фактов зла»[1]. Успенский выражает мнение благодарных современников, указывая: «Каждая написанная им строчка имела внимательного и любящего читателя: общество, в котором он жил, было общество, почти все состоящее из людей, которые его понимали, общество лучшее и, кроме того, любящее его»[2].

Если Успенский методологию исследования категорий душевных состояний Гаршина и его героев соотносит с новейшими достижениями психологии и частично психиатрии, то Короленко в литературном портрете «Всеволод Михайлович Гаршин» стремится к социально-биографическим обобщениям. В совокупности эти очерки создают совершенный и целостный образ писателя, дают точную оценку главных вех его творчества.

В рассказе «Припадок» Чехов размышляет над особенностями писательской индивидуальности Гаршина-человека. Своеобразие его автор прототипирует в образе героя рассказа Васильева. Чехов — писатель и врач в оценке этого типа «гаршинской закваски» исследует редкие качества интеллигента, не защищенного от ударов злобных уродств, надломленных идеалов, разрушенной гармонии и красоты. «Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него же особый талант — человеческий. Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще. Как хороший актер отражает в себе чужие движения и голос, так Васильев умеет отражать в своей душе чужую боль. Увидев слезы, он плачет; около больного он сам становится больным и стонет; если видит насилие, то ему кажется, что насилие совершается над ним, он трусит, как мальчик, и, струсив, бежит на помощь. Чужая боль раздражает его, возбуждает, приводит в состояние экстаза и т.п.»[3] Гуманизм Чехова пробуждает сострадание к легко ранимой личности, заставляет

---

[1] *Успенский Г.И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1957. Т. 9. С. 149.

[2] Там же.

[3] *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983. Письма. Т. 7. С. 216—217.

ощущать ответственность за судьбу человека с обостренными реакциями чувств и переживаний, позволяет понять наивную чистоту героя, который противостоит приспособившимся и смирившимся людям.

Гаршин был завсегдатаем собраний художников, со многими из них дружил. И.Е. Репин оставил о нем лирические страницы воспоминаний в книге «Далекое и близкое». Мемуары современников сохранили отзыв художника: «В Гаршине было что-то очень трогательное и симпатичное, более всего привлекавшее в этой плеяде молодых поэтов. В его характере главною чертою было — "не от мира сего" — нечто ангельское. Добрейшая, и деликатнейшая натура: все переносила на себя в пользу мирных добрых отношений. Все молодые друзья любили его, как ангела»[1].

Герои пьесы немецкого писателя Герхарда Гауптмана «Одинокие» ведут литературную дискуссию о рассказе Гаршина «Художники». «Да, очень хороший рассказ, — говорит Анна. — <...> Прочитай-ка рассказ Гаршина, поломай над ним голову»[2]. Это обращение выходит за рамки пьесы, оно направлено ко всем читателям Гаршина, в нем верно подмечена особенность его художественной системы, взывающей к столкновению мнений, к раздумьям, предусматривающим активность понимания своего гражданского и творческого кредо.

Литературоведение о Гаршине. Незаурядное искусство драматических акцентировок в творчестве В.М. Гаршина и драматизм его личной судьбы вызвали интерес у большой плеяды исследователей: А.М. Скабичевского, С.Н. Дурылина, Г.А. Бялого, А.Н. Латыниной, В.И. Порудоминского, Г.П. Бердникова, В.Д. Сквозникова, Питера Генри и др.[3] Их монографии и статьи помогают изучить особенности художественного мира писателя, составить точное представление о его жизненном пути.

Большая вступительная статья А.М. Скабичевского «Сведения о жизни Всеволода Михайловича Гаршина» открывает сборник рассказов писателя (Всеволод Гаршин. Рассказы. Пг., 1919). Она содержит подробное и всестороннее описание и обобщение главного свода изданных мемуаров и писем, к которым как к авторитетным биографическим источникам обратился исследователь. Статья способствует формированию четких, объективных позиций в оценке особенностей художественной прозы Гаршина, сложных перипетий его судьбы. Скабичевский подчеркивает героические черты

---

[1] Цит. по: *Дурылин С.Н.* Репин и Гаршин. М., 1926. С. 45.

[2] *Гауптман Г.* Пьесы. М., 1999. С. 61—62.

[3] См. литературу в конце статьи.

личности Гаршина, проявленные им в болгарском походе, уточняет документальную основу рассказа «Четыре дня», связанную со случаем из жизни солдата Василия Арсеньева. Исследователя привлекают здоровые стороны реализма писателя, обеспечивающие историческую перспективу его творческим поискам.

Новым этапом в изучении художественного наследия Гаршина явилась монография Г.А. Бялого «Всеволод Гаршин» (Л., 1969; серия «Библиотека словесника»). Прекрасный знаток эпохи и литературного процесса конца XIX столетия, Бялый создает подробную историко-литературную характеристику жизни и творчества писателя. Стремление к детализации и полномерному охвату всех элементов поэтики Гаршина позволяет Бялому впервые в литературоведении отметить сатирические приемы в его творчестве, несомненно, объясняющие быстроту реакции демократической периодики на рассказы писателя, в частности «Отечественных записок» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Научной ценностью и современностью звучания обладает монография А.Н. Латыниной «Всеволод Гаршин. Творчество и судьба» (М., 1986). Основываясь на изучении фундаментального фактического материала, Латынина воссоздает сложный образ бытия писателя, показывает единство его жизненных порывов и творческих исканий. Литературовед привлекает большое количество документальных источников, писем, мемуаров, прослеживает жизнь литературных произведений в функциональном аспекте звучания, приводя заметки и отзывы синхронной литературной критики, выявляя мнения современников. Отношение Гаршина к народничеству ей представляется иначе, чем Г.А. Бялому, который демонстрирует взаимодействие творчества Гаршина с главными идеологическими особенностями эпохи, включая изучение народнических тенденций в анализ произведений. Латынина стоит на других позициях, она считает, что «одна из основных идей, владевших молодым Гаршиным, идея долга перед народом, интерпретировалась им не совсем в духе революционного народничества. Примкнуть, хотя бы идейно, к этому наиболее популярному движению середины 70-х годов Гаршин не может»[1].

Исследованием иного типа является книга В.И. Порудоминского «Грустный солдат, или Жизнь Всеволода Гаршина» (М., 1986). Эта художественная эссеистика, в которой творчество и жизнь Гаршина осмыслены писателем-единомышленником, представителем литературы XX в. Данная художественная биография изображает лабиринт жизненного пути Гаршина, показывает непринужденный

[1] *Латынина А.* Всеволод Гаршин. Творчество и судьба. М., 1986. С. 52.

тип общения писателя с современниками, большинство из которых вошли в историю русской культуры. Ценность книги Порудоминского заключается в формировании широкого кругозора у юношества при помощи не только научных, но и эстетических средств.

Под редакцией Г.Ф. Самосюк подготовлена монография «Современники о Гаршине» (Саратов, 1977), в ее состав вошли главные мемуарные источники о писателе. Современным литературоведением изучены проблемы взаимодействия творческих индивидуальностей («Гаршин и Чехов», «Гаршин и Л.Н. Толстой», «Гаршин и Короленко»); специального внимания удостоены вопросы о значении живописи в изобразительной системе Гаршина и в его судьбе (частично они представлены в книге С.Н. Дурылина «Репин и Гаршин». М., 1926); есть исследования о проблемах литературного метода писателя (В.Д. Сквозников «Реализм и романтизм в произведениях В.М. Гаршина»). Молодые ученые с увлечением работают над целым рядом более частных тем, связанных с поэтикой произведений Гаршина, изучают колорит его рассказов, экспрессию цвета, образы-символы и др.

О жизни и творчестве Гаршина существуют важные по своему значению монографии зарубежных литературоведов: П. Генри, Э. Ярвуда, Л. Стенборга. В 2000 г. в Оксфорде под редакцией Питера Генри вышел трехтомный сборник статей ученых разных стран, посвященный личности и творчеству Гаршина.

Биографические сведения. Родословие В.М. Гаршина представлено в Автобиографии, данной С.А. Венгерову, и в литературном портрете, созданном В.Г. Короленко. «Всеволод Михайлович Гаршин происходил из старой дворянской семьи»[1]. «По семейному преданию, — писал Гаршин, — наш родоначальник мурза Горша или Гарша вышел из Золотой Орды при Иване III и крестился; ему или его потомкам были даны земли в нынешней Воронежской губернии <...>. Дед мой был человек крутой, жестокий и властный <...>. Отец мой был совершенною противоположностью деду: служа в кирасирах (в Глуховском полку) в Николаевское время, он никогда не бил солдат; разве уж когда очень рассердится, то ударит фуражкой»[2]. Дед Гаршина по материнской линии «был человек очень образованный и редко хороший. Отношения его к своим крестьянам были так необыкновенны в то время, что окрестные помещики прославили его опасным вольнодумцем, а потом и помешанным. Помешательство его состояло <...> в том, что в голод

---

[1] *Короленко В.Г.* Указ. соч. С. 169—170.

[2] *Гаршин В.М.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 11.

1843 года, когда в тех местах чуть не полнаселения вымерло от голодного тифа и цинги, он заложил имение, занял денег и сам привез "из России" большое количество хлеба, которое и роздал даром голодавшим мужикам, своим и чужим»[1].

В.М. Гаршин появился на свет 2 (14) февраля 1855 г. в родительском имении в деревне Приятная Екатеринославской губернии Бахмутского уезда, ныне Днепропетровской области. В 1858 г. его отец Михаил Егорович вышел в отставку и купил дом в городе Старобельске. Мать писателя Екатерина Степановна, «типичная шестидесятница»[2], увлеклась воспитателем своих старших сыновей, народником П.В. Завадским, и в январе 1860 г. бежала с ним, оставив Всеволода с отцом. Большую роль в формировании мальчика играли книги. Он рассказывает в Автобиографии: «Никогда, кажется, я не перечитал такой массы книг, как в три года жизни с отцом, от пяти до восьмилетнего возраста»[3]. В круг чтения входили произведения В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Н.Г. Чернышевского, В. Гюго, Г. Бичер-Стоу, журналы «Современник», «Время» и др. «Из иностранных авторов любимцем Гаршина оказался Диккенс»[4].

Гаршин был очень чувствительным с раннего детства. В его доме часто бывали офицеры, участники Крымской войны, рассказывали о баталиях. Под впечатлениями этих разговоров юный мечтатель сам собирался на войну, складывал в узелок пирожки и белье, прощался с родными и горько плакал. Его просили подождать, отложить свой уход; мальчик соглашался, засыпал и наутро забывал свое намерение. Через некоторое время все повторялось сначала.

В 1863 г. мать увезла сына с собой в Петербург, на Васильевский остров. Северная столица стала постоянным местожительством писателя, хотя интерес к поездкам и путешествиям никогда не оставлял его, он много ездил по России, гостил у родственников, художников, писателей.

Учась в гимназии, Гаршин начинает писать стихи и прозу, принимает участие в гимназических изданиях, публикуя фельетоны за подписью Агасфер. Выбор мифологического имени-псевдонима, очевидно, не случаен. Образ Агасфера, вечно гонимого скитальца-Жида, был введен в литературу романтиками, варьирующими библейские сюжеты; о нем писали П.Б. Шелли, И.В. Гёте, Й.К. Цедлиц, В.А. Жуковский, Э. Кин, Э. Сю, впоследствии Х.Л. Борхес. К рас-

---

[1] Там же. С. 11—12.

[2] Современники о В.М. Гаршине. Саратов, 1977. С. 33.

[3] Там же. С. 12—13.

[4] *Микулич В.* Встречи с писателями. Л., 1929.

шифровке этого образа обращается Гаршин в письме А.Я. Герду в 1875 г.: «Вернуться я уже не могу. Как Вечному Жиду голос какой-то говорит: "Иди, иди", так и мне что-то сует перо в руки и говорит: "Пиши и пиши"»[1].

Поступить в университет Гаршин не имел возможности из-за статуса реальной гимназии, в которой он проходил первоначальное образование. В 1874 г. юноша поступает в Горный институт. В 1876 г. он собирается добровольцем на войну с Турцией, выступая на стороне Сербии (не был отпущен начальством). В 1877 г. после объявления манифеста о начале русско-турецкой войны сразу уходит на фронт, участвует в болгарском походе 138-го Болховского пехотного полка. Гаршин мужественно пережил тяжелый двухмесячный поход, столкновение с ужасами войны. Эти впечатления легли в основу рассказов «Четыре дня» (1877), «Боевые картинки (Аясларское дело)» (1877), «Очень коротенький роман» (1878), «Трус» (1879), «Денщик и офицер» (1880), «Из воспоминаний рядового Иванова» (1883); по замыслу автора они должны были составить книгу «Люди и война», призванную выразить его протест против бойни.

Вернувшись домой, Гаршин был произведен в офицеры и представлен к Георгиевскому кресту. С большим трудом удалось писателю выйти в отставку, он был зачислен в запас.

Гаршин испытывал постоянный и большой интерес к знаниям, вольнослушателем посещал лекции в университете на историко-филологическом факультете. Сблизился с кружком молодых художников и стал непременным членом их общества. Он посещал выставки, писал о них статьи.

Близкое знакомство с живописью обогащает творчество писателя жизненно емкими образами, способствует отточенности художественных деталей. Дискуссии о реализме в живописи и «чистом искусстве» образно обобщены им в рассказе «Художники» (1879).

В 1880 г. Гаршин пережил душевный надлом и уехал к дяде, Владимиру Степановичу Акимову, в его имение Ефимовку Херсонской губернии, живописно расположенное на берегу Днепровско-Бугского лимана. В 1882 г. он возвратился в Петербург, женился на Надежде Михайловне Золотиловой, слушательнице Женских медицинских курсов, устроился на службу секретарем в железнодорожный съезд. В 1887 г. началось ухудшение здоровья писателя. По рекомендации врача А.Я. Фрея весной 1888 г. он собирался ехать на юг, но 19 марта, в день отъезда, упал в лестничный пролет и получил тяжелые переломы. Через три дня Гаршин скончался. Ему

[1] *Гаршин В.М.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 43.

было всего 33 года. В память о писателе литературная общественность и художники выпустили благотворительные сборники «Памяти В.М. Гаршина» и «Красный цветок».

Художественное наследие. Все художественное наследие Гаршина должно было войти в Полное собрание сочинений в трех томах, издание которого готовилось в 30-е годы XX в. Однако вышел только третий том, включавший Автобиографию и письма. Рассказы отдельными сборниками переиздавались много раз не только на русском, но и на европейских языках. Свою творческую судьбу Гаршин связывал именно с прозой, стихотворения при жизни писателя не печатались.

Хотя литературным дебютом Гаршина стал очерк «Подлинная история Энского земского собрания» (1876), началом своей писательской судьбы он считал рассказ «Четыре дня» (1877). Это не случайно: к этому времени завершилось становление мировоззрения художника и был обретен необходимый общественный опыт, заставляющий считаться с Гаршиным как с личностью, достойно представляющей свою эпоху. Рассказ «Четыре дня» по праву называют шедевром военной прозы. В этом небольшом по объему произведении сконцентрированы вся боль и ужасы войны, здесь встают баталии всех времен, проходят судьбы всех сражающихся народов. По мастерству философского обобщения и типизации этот рассказ соизмеряется с Севастопольскими рассказами Л.Н. Толстого.

В Автобиографии Гаршин уточняет обстоятельства создания рассказа: «В кампании я был до 11 августа, когда был ранен. В это время, в походе, я написал свою первую, напечатанную в "О[течественных] З[аписках]" вещь "Четыре дня". Поводом к этому послужил действительный случай с одним из солдат нашего полка (скажу кстати, что сам я ничего подобного никогда не испытал, так как после раны был сейчас же вынесен из огня)»[1].

Эпизод, положенный автором в основу фабулы рассказа, изложен в официальной «Истории 138-го пехотного Болховского полка»: «Четыре дня после Есерджинского боя 2-й баталион нашего полка послан был хоронить убитых. Окончив работу, баталион двинулся уже обратно и, проходя цепью через кусты, случайно открыл в густой чаще раненого, рядового 2-й стрелковой роты Василия Арсеньева. Несчастный был ранен в обе ноги и беспомощно пролежал четверо суток. После оказания помощи его благополучно доставили в полк, а затем в госпиталь. Там Арсеньев рассказывал, что он, лежа в кустах, часто слышал голоса, но не решался крикнуть, не

[1] Там же. С. 15.

зная — турки это или русские. "Питался я, — рассказывал раненый, — водой из фляжки, снятой с лежащего рядом убитого турка. Голод и боль в ногах еще ничего бы, а пуще всего донимал меня запах от соседа-турка, который от жары уже разлагался" Рядовой Арсеньев все-таки не мог поправиться и через некоторое время умер»[1].

Несмотря на точную соотнесенность с военной документалистикой, Гаршин строит рассказ как поток сознания, развернутый внутренний монолог, перемежающийся воспоминаниями, усиливающими восприятие переживаний героя, рядового из вольноопределяющихся Иванова. Это укрупняет философский масштаб произведения. Четыре дня военных испытаний становятся духовной летописью войны, стирающей национальные особенности конфликта и переводящей действие в обобщенно-философский план. В рассказе не на жизнь, а на смерть сталкиваются враги, русский и египтянин-феллах, причем антагонизм, не имеющий уже внутренних побуждений, продолжает сохраняться и тогда, когда феллах мертв и зараженный воздух представляет реальную угрозу для тяжело раненного Иванова. Автор опирается на народный эпос, в котором битва полков обычно представлена противоборством двух героев. Это углубляет историзм рассказа, способствует остроте восприятия художественных образов и деталей, активизирует антивоенный пафос.

Психологическая напряженность повествования обусловлена глубоким драматизмом и противоречивостью внутренних монологов Иванова. В омраченном ранением сознании он старательно перебирает все малейшие детали, которые привели его к убийству врага и новой борьбе за жизнь тогда, когда уже отгремела баталия. Свою гуманистическую, интернациональную миссию Иванов воспринимает теперь как убийство: «Передо мной лежит убитый мною человек, — размышляет он. — За что я его убил? <...> И чем виноват я, хотя я и убил его? Чем я виноват?» Параллельный план антиномий контрастно очерчивает длящийся четыре дня поединок жизни и смерти. Сгущение пространства и концентрация действия выражены предельно остро, так что частное становится всеобщим, введенным в символический план. Раненого одолевает жажда, но вода есть у убитого, и он должен доползти до него. «До трупа сажени две, но для меня это больше — не больше, а хуже — десятков верст <...> Голова кружится; мое путешествие к соседу меня совершенно измучило». Прием литоты, выраженной «зоологическим» сравнением себя с избитой маленькой собачкой, показывает убывающее

[1] Краткая история 138-го пехотного Болховского полка. Рязань, 1892. С. 32.

сознание истощенного героя. Когда солдаты нашли его в кустах, у него едва хватило сил, чтобы стоном сказать: «Не надо лопат, не надо зарывать меня, я жив!» Сужение речевого потока в стон усиливает эмоциональное воздействие на читателей художественной детали. Динамика этого образа подчеркивает единство изобразительных средств, делающих эпически монументальной и стройной поэтику рассказа, подчиняя ее законам высокого искусства.

Действие завершается в лазарете. Иванову ампутировали ногу, к герою вернулась речь, и он рассказывает «им все, что здесь написано». Концовка рассказа демонстрирует мастерство Гаршина в использовании приемов психологического рассказа, расширяющих повествование при большой экономии лексических и образных форм. Повтор, не включенный в текст, но предусмотренный, создает новый психологический рисунок, учитывающий закономерности человеческой памяти, которой завещано не повторять ошибок истории даже тогда, когда они представлены в допустимом величии героики.

Сразу вслед за рассказом «Четыре дня» Гаршин пишет «Боевые картинки (Аясларское дело)» — хронику, непосредственно связанную с его личным опытом (в 1877 г. писатель был ранен в сражении при Аясларе).

«Война решительно не дает мне покоя», — выражает мысль автора герой другого рассказа — «Трус» (1879). Осуждение войны здесь строится существенно иначе, чем в названных выше произведениях. На первый план выдвигается нравственная коллизия интеллигента-гуманитария, «смирного, добродушного молодого человека, знавшего до сих пор только свои книги, да аудиторию», воспринимающего войну «непосредственным чувством, возмущенным массою пролитой крови». Основное повествование представлено в заметках из его записной книжки. В ней описания будней семьи Львовых, обеспокоенных тяжелой болезнью Кузьмы Фомича, перемежаются с газетными сводками, сообщениями о «новых битвах, новых смертях и страданиях». Гаршин показывает, как зловещая волна войны захлестнула людей, не вовлеченных в бойню, и заставила ждать своей участи, испытывая мучительные противоречия из-за ощущения ответственности за непоправимые утраты и личного несогласия с бессмысленностью смертей. «Война затянулась», «тронули ополчение», в батальной сцене финала философствующий герой встречает смерть лицом к лицу. В рассказе контрастно сталкиваются два плана: повседневность исполнена убийственных недугов, смерть Кузьмы Фомича от болезни оттеняет пораженную недиагностической заразой войну, несущую истребление, по результатам сопоставимую с лихой болезнью.

Осуждение войны ведется многопланово и продолжается в рассказах «Денщик и офицер» (1880) и «Из воспоминаний рядового Иванова» (1882). Сюжеты их взаимодействуют между собой еще более тесно, чем в ранних рассказах 1877 г. Они объединены не только одной кампанией, но и общими героями: Стебельков (офицер), Никита (денщик), Иванов. Очевидно интенсивное развитие замысла книги «Люди и война».

Над рассказом «Из воспоминаний рядового Иванова» Гаршин работает в Спасском-Лутовинове, куда он приехал погостить по приглашению И.С. Тургенева. По хронологии развития военных действий в Болгарии этот рассказ занимает первое место. Война рассматривается Ивановым как фатальная сила, в действие которой он инициативно, но жестоко вовлечен, при этом герой не теряет аналитического интереса к изучению потока событий, охвативших его и всю армию. Глубокое понимание происходящего открывается ему, когда он сталкивается воочию со смертью солдат под Систовом. Иванов размышляет о том, что «они уже не пушечное мясо. Для них уже не нужно спайки и дисциплины: и никто не будет истязать их ради этой спайки. Они не солдаты, не подчиненные! <...> Они — люди!» На что штабс-капитан Венцель замечает: «Да, Иванов, вы правы. Они люди...Мертвые люди». Прагматизм Венцеля тоже будет сломлен после того, как его рота потеряет за два часа боя пятьдесят два человека, и он будет глухо рыдать о мертвых, как о живых.

Античеловеческий, истребляющий, а потому безнравственный характер войны осуждается Гаршиным. В восприятии им военной действительности есть черты, способствующие постижению происходящего как катастрофы, в которой случайно переплелись исторические судьбы поколений, превращенных в «пушечное мясо». Активность авторской позиции проявляется в стремлении изучать новые моральные побуждения у поколения людей, жаждущих своей сопричастности истории. Горестным опытом своих героев писатель открывает путь к познанию нарушения логического и закономерного развития общества вторжением варварской архаики, отвоевавшей на протяжении веков существования цивилизации фатальную предопределенность в мотивации действий, не оправдывающих своих проявлений в современном мире.

Эти особенности философских закономерностей изображает Гаршин и в эмпирическом плане, показывая несостоятельность пережитков прошлого на примерах организации человеческого быта. Общефилософская концепция рассказов «Происшествие» (1878), «Надежда Николаевна» (1885) отражает важные для 70—80-х годов дискуссии о положении женщины в обществе. Сюжеты рассказов

зеркально обращены друг к другу, что подчеркивается в развязке действия: в «Происшествии» уходит из жизни герой, а в рассказе «Надежда Николаевна» — героиня. Проституция рассматривается как источник трагического, как неблагополучное общественное явление, сталкивающее людей с неизбежным кругом морально-этических проблем.

Ошибочными и надломленными являются мысли Надежды Николаевны о том, что она «на своем посту», героиня и сама понимает это, как понимает и бездну своего падения в пропасть, из которой уже трудно выбраться. Иван Иванович Никитин готов спасти Надежду Николаевну «от этого ада», однако героиня не чувствует в себе сил, чтобы вступить в новую жизнь («...до того опустилась», — оценивает она сложившуюся ситуацию).

Проблематика рассказа соотнесена с образом парадоксалиста из повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья», с образом «вечной Сонечки» из романа «Преступление и наказание», с городскими элегиями Н.А. Некрасова, с главой «Рассказ Крюковой» из романа «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Для обсуждения важной для прогрессивно мыслящих современников проблемы Гаршин находит свой путь. Трагические сцены финалов его рассказов усиливают представление о житейских кризисных ситуациях, выход из которых может быть найден.

Художественная организация повествования в рассказе «Надежда Николаевна» чрезвычайно интенсивна, что проявляется в объединении разнородных в жанровом отношении фрагментов, составляющих текст: это записки Надежды Николаевны и Никитина, письмо, повествование от автора. Гротескная искусственность развязки имеет сатирическое значение.

В рассказе «Встреча» (1879) два бывших однокурсника, Василий Петрович и Николай Константинович Кудряшов, после долгих лет разлуки встречаются в приморском городке, где Кудряшов имеет прочный капиталистический бизнес и куда Василий Петрович был назначен учителем гимназии. Житейская ситуация перекликается с сюжетом рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий» (1883). Жизненные противоречия раскрываются неожиданным образом для университетских приятелей, материальный дисбаланс отношений которых проявился по-новому, заставив их поменяться статусом состоятельности. Кудряшов добился благосостояния и роскоши благодаря аферам и финансовым махинациям, удачливость заставила его поверить во всевластие денег: «Сила в деньгах, а у меня есть деньги. Что хочу, то и сделаю... Захочу тебя купить — и куплю», — говорит он Василию Петровичу, честному интеллигенту, живущему на грошовые учительские заработки.

Прием противопоставления имеет сюжетоорганизующую функцию и в рассказе «Художники». Два художника, Дедов и Рябинин, олицетворяют две эстетические структуры, два направления жизненных исканий русских художников. Дедов — представитель «чистого искусства», Рябинин выражает тенденции передвижников. Эта двойственность композиционно подчеркивается разграничением частей рассказа, посвященных Дедову и Рябинину. Вкрапления авторского текста составляют всего несколько абзацев.

С миром искусства и группой передвижников Гаршина связывали прочные дружеские связи. Для художников он был дорогим и близким человеком, возбуждающим поток зрительных ассоциаций. Известный живописец Н.А. Ярошенко дорожил его отзывами и стремился именно его одним из первых познакомить со своей картиной «Кочегар». И.Е. Репин пишет живописный портрет Гаршина, типизирует с него исторические образы на своих полотнах, в книге «Далекое и близкое» оставляет трогательный словесный отзыв о писателе, запечатлевая важные штрихи облика человека, которого полюбил как своего искреннего друга и личность, в которой жива история. Эту уникальную черту имел в виду П.М. Третьяков, указывая в письме Репину: «Лицо в картине "Не ждали" необходимо переписать; нужно более молодое и непременно симпатичное. Не годится ли Гаршин?..»[1] С Гаршина Репин писал царевича на картине «Иван Грозный и сын его Иван».

Сопричастность развитию реалистического процесса позволила Гаршину воспроизвести особенности духовной и идейной жизни русских художников. Дедов — пейзажист, и мотивы для своих картин он находит всюду. «Увидит болото с осокою — и пишет болото с осокою», — говорит о нем Рябинин, стремящийся новаторски и глубоко вторгаться в социальные сферы действительности. Он ратует за ответственность искусства перед миром и человеком, для него искусство не только источник наслаждения, но и преобразующая сила. «Картина — мир, — говорит он, — в котором живешь и перед которым отвечаешь». Утверждая необходимость тесного взаимодействия искусства с актуальными проблемами общественной жизни, Рябинин ищет типы для своих картин на трудных участках профессиональной деятельности людей, страдающих от отсталости форм и средств труда, требующих защиты жизненных прав рабочих. Труд «глухаря»-слесаря, рабочее место которого находится на дне котла, где происходит заклепка швов, носит каторжно-обреченный характер (из-за отсутствия техники безопасности

[1] Письмо П.М. Третьякова И.Е. Репину от 10 марта 1886 г.//Грабарь И. Репин. Т. II. М., 1964.

быстро развивались глухота и туберкулез). Рябинин решает сделать «глухаря» героем своей картины и таким образом рассказать правду о жизни рабочих. Художник-реалист выступает в рассказе как первопроходец новых тем, в поисках новых героев, в анализе трудных социальных фактов. Гаршин показывает, как тернист этот путь. Живущий общественными страстями, талантливый Рябинин переживает психологический кризис, он вынужден идти работать в учительскую семинарию. Судьба Дедова сложилась счастливее, он «пенсионер академии, едущий на четыре года за границу совершенствоваться в искусстве».

На грани взаимодействия реалистического и символического начал находится рассказ Гаршина «Сигнал» (1887), поднимающий проблемы русского национального характера, имеющего естественные побуждения к героическим действиям, овеянным заботой о людях. Таков сторож и обходчик железнодорожных путей Семен Иванов. Гаршин дает социальный портрет: «Семен Иванов был человек больной и разбитый. Девять лет тому назад он побывал на войне: служил в денщиках у офицера и целый поход с ним сделал». Свою целостность этот образ получает, если рассматривать его в единстве с военными рассказами «Боевые картинки (Аясларское дело)», «Денщик и офицер», «Из воспоминаний рядового Иванова». Такой подход к толкованию образа благодаря малым художественным деталям и уточнениям расширяет художественное пространство рассказа, а повествование обретает необходимую динамику, способствующую оптимальному эмоциональному восприятию финала. Гуманизм Гаршина проявляется не только в разработке проблем героического, но и в том, что автор не отказывает в жизненной значимости человеку, который не отличается крепким здоровьем, но умеет ценить жизнь и людей, честно относиться к своим обязанностям.

Герой рассказа, Семен Иванов, противопоставлен другому обходчику, Василию Спиридонову, у которого жизненная энергия бьет ключом и который, стремясь изменить обстоятельства своей службы, рельс своротил. Высокое трагедийное мастерство Гаршина позволило показать, как Семен Иванов за две минуты, что оставались до крушения пассажирского поезда, пережил и прочувствовал судьбы многих людей, за жизнь которых он стал ответственным. «Господи! Спаси невинные души!» Гаршину удалось выявить, как драматический образ переживаний может способствовать верному решению, направленному на предотвращение мыслимой катастрофы и недопустимость ее. Семен Иванов борется за жизни людей: «Снял он шапку, вынул из нее платок бумажный; вынул нож из-за голенища; перекрестился, господи благослови! Ударил себя ножом

в левую руку повыше локтя; брызнула кровь, полила горячей струей; намочил он в ней свой платок, расправил, растянул, навязал на палку и выставил свой красный флаг <...> Машинист увидел его, закрыл регулятор и дал контрпар. Поезд остановился».

Традиционный символ флага получает здесь новую героическую разработку, подчеркивающую несломленность боевого духа бывшего солдата, который и в мирной жизни смог найти единственно возможное решение и тем самым спасти жизни людей и пассажирский поезд, всю железнодорожную ветку. Семен Иванов — герой, за будничностью облика которого Гаршин увидел черты величия русского народа.

Рассказы «Attalea princeps» (1879), «Красный цветок» (1883), «Сказание о гордом Агее" (1886) объединяет явный или скрытый аллегоризм, позволяющий увидеть в них стремительное движение к символизму, обеспечивающее им особенную эстетическую позицию в прозе Гаршина — между реалистическими рассказами и сказками.

Обращение к аллегоризму и символизму отражало новые идейные искания в мире искусства в целом. Общественные взгляды Гаршина получили неоднозначную и сложную интерпретацию и у современников, например у Г.И. Успенского, В.Г. Короленко, и у литературоведов последующих времен. Основаниями для этого служили внутренний христианский стоицизм и общечеловечность его героев. Крайне радикальную позицию выражает Г.А. Бялый в монографии «В.М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов»: образ писателя, по мнению исследователя, «образ человека больного "мировой скорбью", не воспринимался иначе, как образ революционера»[1] Гаршину, действительно, присущ идейный полифонизм, и с мнением Бялого нельзя не согласиться, особенно при анализе рассказа «Attalea princeps», однако это эстетическое движение идей.

В повествовании лежит не фабульное действие, а воплощение идеи развития, общей идеи всего живого и сущего. Эта идея представлена в рассказе образом пальмы, которая «выше всех и красивее всех». Не вступая в противоречия с научными концепциями естественной эволюции природных видов, изучавшимися в это время К.А. Тимирязевым и И.В. Мичуриным, Гаршин создает выразительную аллегорию. Ее пафос был близок каждой творческой личности, стремящейся к новым решениям, был он близок и декадентам, и народникам, и революционерам, для которых свободолюбие составляло существенную часть общественной программы.

---

[1] *Бялый Г.А.* В.М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. М.; Л., 1937. С. 78.

Аллегория повествует о пальме, возжаждавшей свободы и захотевшей во что бы то ни стало выбраться из стен оранжереи на волю; она быстро росла, и вскоре «над стеклянным сводом» сломанной крыши «гордо высилась выпрямившаяся зеленая корона пальмы». Она добилась осуществления своей цели. Социальный план в содержании легенды подчеркивается малыми художественными деталями, например сравнением, намекающим на тяжелые испытания и борьбу: «Оранжерея для нее была тюрьмой». В основе аллегории Гаршина лежит реалистический смысл, символические тенденции проявляются только в его разработке. Гаршин демонстрирует, как эволюционные формы сталкиваются с общественным застоем и неблагоприятной средой: каждое из растений — обитателей оранжереи пыталось воздействовать на пальму житейским опытом своей биологической особи; вырвавшись на свободу, пальма увидела «глубокую осень». Дерзкий порыв к покорению новых пространств замечательной пальмы создавал незаурядный эстетический образ, который участвовал в формировании литературного движения, отзывался в песнях А.М. Горького, в притчах А.М. Ремизова, в миниатюрах А.И. Солженицына.

Рассказ «Красный цветок» посвящен «Памяти Ивана Сергеевича Тургенева», похороны которого состоялись 27 сентября 1883 г. на Волковом кладбище в Санкт-Петербурге. Во вступлении к рассказу эстетически создан образ западнических установок, присутствующих в произведениях Тургенева. Первые строки, представляющие мини-монолог сумасшедшего, вводят образы страстотерпцев-революционеров на грань безумия, а революционность соизмеряется в них с реформаторской деятельностью Петра Первого. Идейный хаос и эклектизм, присущие эпохе 1880-х годов в их болевой для человечества сущности, даны в своих аномальных проявлениях. Мнимый конфликт поясняется в тексте благодаря переводу символических образов в реальный план: «Цветок в его глазах осуществлял собою все зло; он впитал в себя всю невинно пролитую кровь (оттого он и был так красен), все слезы, всю желчь человечества. Это было таинственное, страшное существо, противоположность богу, Ариман[1], принявший скромный и невинный вид». Герой входит в символический план, картина действий его приобретает условно-символический рисунок. Герой знает, что, победив все зло, он «погибнет, умрет, но умрет, как честный боец и как первый боец человечества, потому что до сих пор никто не осмеливался бороться разом со всем злом мира». Бредовая идея больного ак-

[1] *Ариман (Ахриман) в иранской мифологии верховное божество зла., в европейской литературе — помощник сатаны.*

тивно формирует двойственный поток повествования, причем абстрактный образ-символ оказывается более существенным и значительным в своей гуманистической роли. В рассказе символические представления ценнее реальных, главное содержание рассказа не замыкается больничным пространством и рассуждениями о болезненных фазах, а переносится в интеллектуальный план.

«Сказание о гордом Агее» (1886) имеет жанровое уточнение — «Пересказ старинной легенды»; по типу изложения и выбору нравоучительного сюжета он напоминает обработки Л.Н. Толстого для «Азбуки» и журнала «Ясная Поляна. Школа». «Сказание...» диссонирует с толстовством как развитой философско-этической системой.

Сказки Гаршина — «То, чего не было» (1882), «Сказка о жабе и розе» (1884), «Лягушка-путешественница» (1887), «Фиалка» (осталась незавершенной) — пользуются заслуженной любовью детей, но с неменьшим интересом к ним обращаются и взрослые. Их философское пространство значительно, богато оттенками смысла, игрой разнообразных понятий и представлений. На это обратили внимание И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой, обсуждая сказку «То, чего не было». Истоки широкой концепции аллегоризма скрываются в том, что прототипы сказок Гаршин нередко находил в жизни творческой элиты. Например, сюжет «Сказки о жабе и розе» подсказан реальной встречей писателя на музыкальном вечере у Якова Полонского. «Играл А.Г. Рубинштейн, а прямо против Рубинштейна уселся и пристально смотрел на него <...> неприятного вида чиновный старик. Гаршин смотрел на них обоих <...> У него мелькнула мысль о жабе и розе»[1]. Такой подход к пониманию иносказания был присущ классицистам. Воздействие литературных сказок на творчество Гаршина является не менее сильным, чем фольклорных.

Лаконичное по своему объему творчество В.М. Гаршина отразило существеннейшие для литературного процесса 1870—1880-х годов тенденции, направленные на объективное понимание гуманистической роли литературы в жизни общества и познание особенностей эпохи драматического разлада людей, ринувшихся сокрушать многовековые устои.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Составьте конспект литературного портрета В.Г. Короленко «Всеволод Михайлович Гаршин».

2. Выпишите из воспоминаний И.Е. Репина «Далекое и близкое» высказывания, помогающие воссоздать духовный облик В.М. Гаршина.

---

[1] Современники о В.М. Гаршине. Саратов, 1977. С. 71.

3. Напишите научный доклад на одну из следующих тем;

«Приемы циклизации в военных рассказах В.М. Гаршина, связанных с замыслом книги "Люди и война"»;

«Идейно-художественное своеобразие рассказа В.М. Гаршина "Четыре дня"»;

«Прием противопоставления и его сюжетоорганизующая роль в рассказе В.М. Гаршина "Художники"»;

«Поэтика символизма в рассказе В.М. Гаршина "Красный цветок"»;

«Проблемы традиций и традиционности в сказках В.М. Гаршина. Связь сказок с литературой и фольклором».

Источники и пособия

Гаршин В.М. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1934; Всеволод Гаршин. Рассказы. Пг., 1919; *Гаршин В.М.* Соч. М., 1963; *Гаршин В.М.* Люди и война. М., 1988; *Бялый Г.А.* Всеволод Гаршин. М., 1969; *Бялый Г.А.* В.М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. М., 1937; *Бердников Г.* Проблема пессимизма. Чехов и Гаршин//А.П. Чехов. Идейные и творческие искания. М., 1984; *Короленко В.Г.* Всеволод Михайлович Гаршин. Литературный портрет//Собр. соч.: В 9 т. М., 1953. Т. 5; *Латынина А.* Всеволод Гаршин. Творчество и судьба. М., 1986; *Михайловский Н.К.* О Всеволоде Гаршине//Михайловский Н.К. Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 6; *Порудоминский В.И.* Грустный солдат, или Жизнь Всеволода Гаршина. М., 1986; *Сквозников В.Д.* Реализм и романтизм в произведениях В.М. Гаршина//Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. 1957. № 3; *Скабичевский А.М.* Наши новые беллетристические силы//Новости. 1885. № 4; *Успенский Г.И.* Смерть В.М. Гаршина//Собр. соч.: В 9 т. М., 1957. Т. 9; Современники о В.М. Гаршине. Саратов, 1977; Памяти В.М. Гаршина. СПб., 1889; Красный цветок. СПб., 1889; *Дурылин С.Н.* Репин и Гаршин. М., 1926; *Чуковский К.И.* О В.М. Гаршине//Собр. соч. М., 1969; *Репин И.Е.* Далекое и близкое. М.; Л., 1961; Henry P. A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works and his Milien. Oxford, 1983.

ДМИТРИЙ НАРКИСОВИЧ МАМИН-СИБИРЯК (1852—1912)

«Крупный талант» (И. Бунин), писатель с «настоящими словами» (А. Чехов), открывший «целую область русской жизни» (М. Горький)... Так отзывались о Мамине-Сибиряке прославленные авторитеты русской литературы конца XIX — начала XX в.

Сам автор «Уральских рассказов», «Приваловских миллионов», «Горного гнезда» и других широко известных произведений не причислял себя к разряду первоклассных мастеров. Однако на многих его творениях лежит печать истинной художественности, что позволяет говорить о нем как о неповторимом писателе, внесшем свою лепту в сокровищницу отечественной литературы. Суть неповторимости — в поэтическом изображении могучего, зачаровывающего своей красотой края, именуемого Уралом, в наглядном, психологически точном изображении его обитателей, в сочувствии к людям труда и глубоком понимании их драмы, обусловленной несоответствием между бедностью и богатством, хищничеством и милосердием. Знаток природы и человеческого сердца, Мамин-Сибиряк создал свой особый мир, войдя в который лучше начинаешь понимать мгновенность человеческого бытия, сложность имущественно-социальных отношений, противоречивость характеров, претерпевающих нередко сложную метаморфозу под влиянием внешних обстоятельств.

Д.Н. Мамин-Сибиряк родился в семье заводского священника в небольшом «железоделательном» поселке Висиме, находившемся в сорока верстах от «жемчужины» Урала Нижнего Тагила.

Леса и горы, составлявшие восхитительную панораму окрестностей, резко контрастировали с бедным, неустроенным бытом рабочих, до изнурения трудившихся на своих хозяев. Народную нужду, непомерные тяготы низкооплачиваемого физического труда, нещадную эксплуатацию трудовых низов писатель узнал с детских лет.

Неприглядность заводских будней скрашивалась, однако, в жизни даровитого мальчика заботливым вниманием родителей, чтением любимых книг (С.Т. Аксакова, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, Н.А. Некрасова и др.).

Учился Мамин-Сибиряк поначалу в родном Висиме, потом в Екатеринбурге. В 1872-м он студент Медико-хирургической акаде-

мии, затем поступает на юридический факультет Петербургского университета. Но учеба на лад не пошла, и в 1877 г., оставив университет, Мамин-Сибиряк уезжает на Урал. Лишь с 1891 г., будучи уже известным писателем, он становится постоянным жителем северной столицы.

Личные и творческие контакты Мамина-Сибиряка были многообразны (знакомство с прямым «шестидесятником» Г.И. Успенским, «народническим» критиком Н.К. Михайловским, с А.П. Чеховым и К.С. Станиславским и позже с М. Горьким и И.А. Буниным). Однако писатель не примыкал ни к каким литературно-творческим течениям, отрицательно относился к декадентским веяниям, считая себя последователем Н.Г. Чернышевского, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, оставаясь верным идеям традиционного реализма, основным объектом которого, по словам Щедрина, были «народ и его нужды»[1]. Этому соответствовал и художественный склад Мамина-Сибиряка — предельно приближенный к восприятию массовым читателем стиль наглядного изображения человеческих характеров и событий, с открытой установкой на доступность языка, сохраняющего красоту и силу народной образности. Впрочем, все эти признаки реализма не менее ярко проявили себя и у предшествующих мастеров (И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, А.Н. Островский, Н.С. Лесков). Поэтому, несмотря на популярность и замечательную силу ряда повестей и рассказов Мамина-Сибиряка («Зимовье на Студеной»), его творчество никогда не воспринималось как «вершинное», хотя в тематическом плане, а часто и по глубине психологических характеристик его прозу следует отнести к значительным достижениям отечественной литературы.

Очерки и рассказы. Литературную деятельность Мамин-Сибиряк начал с газетных репортажей, потом перешел к очеркам и рассказам. Первый его рассказ («Старцы») был напечатан в 1875 г. в приложении к «Сыну отечества». Затем появились другие публикации писателя («Из охотничьих рассказов», «Из рассказов о жизни сибирских беглых», «Летние эскизы», «Из осенних мотивов»), заключавшие в себе признаки достоверного описания (очерка) и собственно художественного повествования, основанного на творческом вымысле. Сочетание очерковости и изображения реально происходивших фактов в их образной обработке (рассказ) составляет характернейшую черту Мамина-Сибиряка как повествователя. Поэтому некоторые критики (например, Н.К. Михайловский) склонны были воспринимать его по преимуществу как «этнографического» писателя.

---

[1] *М.Е. Салтыков-Щедрин.* Литературная критика. М., 1982. С. 301.

И действительно, этнографический элемент часто присутствует в рассказах Мамина-Сибиряка, в особенности на «уральскую» тему. Собственно, Мамин-Сибиряк и открыл ее как художественно значимую и острую в социальном отношении. Он наглядно, почти «с натуры», воспроизводит богатейшую и причудливую природу Урала: «холмообразные» горы, синеватую дымку лесов, скрывающихся в пологих лощинах, отвесные, прямые линии каменистых скал, запах буйно распускающихся в короткое лето таежных уральских трав, угрюмую сетку затяжных осенних дождей, упоительно вкусный, чистый воздух, настоянный на смолянистом запахе придорожных елей и сосен.

Столь же колоритно представлен в его рассказах и очерках быт людей, проживавших на Урале, и в первую очередь быт трудовых сословий. Мы узнаем о нелегких охотничьих промыслах уральцев («Емеля-охотник»), о нуждах крестьян, едва сводивших концы с концами на своих скудных земельных участках, о тяжелых условиях труда на старинных доменных печах, о «сплавщиках» леса — разудалых и рискованных («Бойцы»), об «угольных» дровосеках, о нещадной эксплуатации горнорудных рабочих их заводовладельцами («Болезнь», «Кормилец»). С этой стороны «уральская» окраска очерков и рассказов Мамина-Сибиряка не только очевидна, но и составляет их важное достоинство. Не случайно впоследствии писатель объединил почти все удавшиеся зарисовки этого типа в отдельный цикл под общим названием «Уральские рассказы» (I — II тома в 1888—1889 гг., повторно I — III тома в 1905 г.).

В то же время местный, «этнографический», элемент в малых прозаических жанрах Мамина-Сибиряка не самоцель, а форма, к тому же весьма удачная, в которой воплотились общероссийские и общечеловеческие проблемы, волновавшие писателя. С тревогой отмечал он усилившийся отрыв городской цивилизации от природы, а заодно и от естественных условий жизни, губительное воздействие на культурные слои общества рационалистических («книжных») систем воспитания, далеких от народных традиций («Профессор Спирька»). Писатель с болью рассказывал о невероятно тяжелых условиях жизни простых людей, остро чувствовал надвигающуюся волну разврата и в трудовых низах, захваченных духом «ярмарочных» свобод, материальными выгодами пошлых торгово-меркантильных отношений («Крупичатая»). При всем том он высоко ценил их природные свойства — трудолюбие и талантливость («Бойцы»), незлобивость («Озорник»), способность ощущать красоту мироздания («Вольный человек Яшка»), чувство собственного достоинства. Все это говорит о том, что Мамин-Сибиряк глубоко усвоил демократические традиции Некрасова, идеалы «шес-

тидесятников» и не терял веры в возможность свободного и полноценного развития родного народа.

Рассказы и очерки Мамина-Сибиряка — новая веха в русской прозе, когда нравственные свойства представителей народа обозначились не в общих описаниях, а в непосредственном изображении их трудовой деятельности, так или иначе обусловленной фабрично-заводским развитием. Художественность такого материала определялась точностью бытовых зарисовок, выбором оригинальных характеров, взятых из низовой среды, живостью изложения, обилием разговорных слов и выражений.

Романы. Значительное место в творческом наследии Мамина-Сибиряка занимают романы (их более десяти). Их можно разделить на две тематические группы.

В первую группу входят «Приваловские миллионы» (1883), «Горное гнездо» (1884), «Золото» (1892), «Дикое счастье» (1894), посвященные развитию промышленно-заводского производства на Урале, буржуазному хищничеству, разложению человеческих душ, втянутых в его орбиту.

Романы второй группы — «Весенние грозы» (1893), «Ранние всходы» (1895), «Без названия» (1894), «Три конца» (1895), «Черты из жизни Пепко» (1894), — продолжая тему русской буржуазии, затрагивают также и вопрос о русской интеллигенции, ищущей выход из тупика, в том числе и в сфере искусства.

Наиболее удавшимися в художественном отношении являются произведения первой группы. Однако и романы, написанные в середине 90-х годов, в современных условиях представляют определенный интерес как произведения, фиксирующие (довольно значительной) русской интеллигенции, пыталась отыскать прогрессивные пути развития общества модные теории в отрыве от непосредственных интересов рода.

Характеризуя романы Мамина-Сибиряка, надо признать, что писатель при их создании опирался на традицию, уже существующую в русской литературе (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский). Речь идет о традиции «многогеройного романа», в котором, как правило, присутствуют несколько сюжетных линий, множество самостоятельных героев, связанных подчас только общим замыслом повествования.

Мамин-Сибиряк, разумеется, не копировал своих предшественников. Впечатление остается у него художественная самостоятельность. Это проявлялось, а также уровень художественного мышления, подробно-широкую панораму изображения действительности, гротескность структуру повествования. Это характерно прежде всего для «Приваловских миллионов», в которых талант писателя-р

достаточно крупно и оригинально. Никто до него не показывал так убедительно и подробно неприглядные будни заводчиков, в данном случае уральских, различного рода «управителей» (Ляховской, Половодов), их лихоимство и мошенничество.

Автор обращается и к историческому прошлому, поясняя, как складывалось благополучие, как происходило разорение российских промышленников на Урале (Гуляев, Приваловы, Бахарев), как создавались российские миллионы. В романе выведено большое количество действующих лиц. Однако в качестве главного художественного образа (и в этом несомненное новаторство Мамина-Сибиряка) выступает не какой-либо конкретный персонаж, а обобщенно-значимая сила, именуемая «миллионами» и определяющая духовно-нравственное здоровье общества, а также мощь государства. В этом плане «Приваловские миллионы» — роман не только о разложении буржуазии, как принято считать, а честная правдивая книга об утрате новыми поколениями русских деловых людей своей гегемонии в условиях обострившихся противоречий частнособственнического владения. Такая форма, разумеется, стимулирует личную инициативу, а подчас и развитие производства. Но при этом активизируются и стяжательские интересы, в особенности тех, кто обслуживает владельцев. Находясь рядом с «миллионами», они, в том числе женщины, не могут избавиться от соблазна любыми путями «приобщиться» к значительной доле производимых богатств в ущерб делу и интересам государства. По такой логике как раз и развивается сюжет в романе Мамина-Сибиряка.

Приваловские миллионы, накопленные стараниями первых уральских заводчиков, уже в начале XIX в. превратились в источник многочисленных раздоров, лихоимства, нравственных преступлений. Все возможные ляховские, половодовы под видом управляющих, «опекунов», представителей «комиссий» вконец разорили шатровские заводы, принадлежавшие Приваловым, в частности последнему из них — Сергею Привалову. Он рано лишился родителей, и потому его родовое имущество было передано в опеку ближайшим управителям, которые не упустили своей выгоды. Попытка Сергея Привалова полностью войти в наследство не увенчалась успехом: его «опекуны» с помощью различных махинаций довели заводы до разорения, и они были проданы за бесценок подставным лицам якобы для уплаты долгов государству. Этот как бы отдельный случай приобретает в романе поистине символический и страшный смысл: концентрация несметных богатств в частном владении порождает и их «пожирателей», притом из числа тех, кто обслуживает «миллионы» и, казалось, должен бы защищать их. Создается «патовая» ситуация. Где выход?

Ответ на этот вопрос частично дается в финале. Произведение заканчивается радостными раздумьями старика Бахарева (друга отца Сергея Привалова) о том, что теперь, когда появился наследник (Сергей Привалов после многих мытарств женится на дочери золотопромышленника), теперь Бахарев сможет передать золотые прииски подрастающему внуку в надежде, что в будущем он поднимет заводское производство, а заодно и благополучие семьи Приваловых. Концовка немного сентиментальна, более того — утопична. Но истина, однако, состоит в том, что никакое производство не пойдет на лад и «миллионы» никому не принесут пользы, если в частнособственнических отношениях не произойдет духовно-нравственного устроения. Эта мысль в эпоху Мамина-Сибиряка не могла быть воспринята в полном объеме ни критикой, ни читателями. Сегодня ее новаторское и непреходящее значение раскрылось со всей очевидностью.

Второй роман Мамина-Сибиряка — «Горное гнездо» — еще в большей степени подтверждает писательскую правоту относительно частнособственнического «прогресса», когда он оказывается в вопиющем противоречии с человеческой моралью и интересами тружеников.

Заводские рабочие кукарских горнодобывающих заводов ждут своего хозяина Лаптева в надежде, что он улучшит их положение. Дела на заводах идут далеко не блестяще, рабочие бедствуют. Главный управляющий Горемыкин не способен вести производство и думает только о личном обогащении. Под стать ему и его помощники, заводские «начальники», погрязшие в интригах. Однако встреченный с «помпой» («маскарад» был специально устроен местными управителями), Лаптев не только не устраняет безобразия, но и усугубляет их. Приняв показуху за истину, молодой хозяин выражает полное удовлетворение состоянием своего производства. К тому же оно и не интересовало его. Владелец миллионов, не приспособленный ни к какому труду, предается попойкам, всевозможным развлечениям, разврату. Убедившись в никчемности своего хозяина, рабочие уже не рассчитывают на его помощь. То же происходит и с помыслами окрестных крестьян вернуть свои земли, незаконно приписанные к заводам местными управителями. Горное «гнездо» — отнюдь не зона благополучия или оплот державы, а рассадник безрассудства и преступлений против совести и элементарного человеческого долга. Такое впечатление остается у читателя после знакомства с романом. И вся его художественная конструкция: ироническая тональность повествования, подробности в описании «забав» разгулявшегося миллионщика, гротескность характеристик Лаптева и его подхалимствующего окружения — все

подчинено воплощению данной мысли. Опять-таки перед нами особый художественный мир, основанный на правде изображения тех черт действительности, которые несовместимы с человечностью.

С особой силой выразил писатель свою тревогу по поводу того, что не только власть, но и *жажда* золота разрушает (вслед за его обладателями) и народные трудовые низы (роман «Золото»). В такой плоскости и с такой обнаженностью этот вопрос не ставился ни одним русским писателем. О народе всегда писали с сочувствием, представляя его или жертвой господского произвола, или носителем совести и чистоты побуждений. Правда, темнота и невежество, пассивность и даже приниженность отдельных его представителей — все это не раз получало отражение на страницах лучших произведений русской литературы до Мамина-Сибиряка. Но речь в данном случае идет о специфической теме — о власти *денег* (даже не «тьмы», как у Л. Толстого) над душами русских людей из народа. Эта тема и стала центральной в романе Мамина-Сибиряка «Золото».

По мысли писателя, золото развращает человека, ибо тяга к нему пересиливает голос сердца и рассудка. Но от этого, оказывается, никто не застрахован — ни барин, ни заводчик, ни даже мужик, хотя он и начинает свою жизнь обычно с приобщения к труду, к природе. Здесь, однако, и скрывается главная драма человека, драма, берущая свое начало в глубине веков. При этом победа «зоологического» над духовно-нравственным в особенности ужасна, когда она проявляется на «низшем», примитивном уровне человеческих взаимоотношений.

Перипетии романа связаны с поисками золота на одном из участков Урала — Кедровской даче. Возглавляет поиски некто Кишкин, помогают ему мастер Зыков и рабочий Матюшка. Автор показывает, как быстро у этих людей просыпаются звериные инстинкты. Среди них возникает взаимное недоверие, жажда завладеть большей долею найденного золота. И тут уже хозяином становится насилие — самое тяжкое преступление против человечества. И совершает его рабочий (Матюшка), т.е. человек, более других обделенный благами. Сначала он убивает Кишкина, потом соучастников, свидетелей. Разворачивается целая цепь преступлений! И все это происходит в состоянии сильнейшей деформации чувств и сознания.

Роман «Золото» не дает полного ответа на многие вопросы, возникающие у читателя по мере развития сюжета. Но в ответе на один вопрос писатель оказался на редкость глубок и современен: золото, да и вообще любой материальный фактор в человеческой жизни не должны *превышать* духовно-нравственный ни по целям развивающейся жизни, ни тем более по признакам ее высшего благополучия.

Там, где происходит обратное, — разрушается и исчезает жизнь. Глобальный характер такого разрушения начнется тогда, когда «золотая лихорадка» проникнет в души народные. В этом случае гигантский процесс разрушения остановить невозможно ввиду его масштабности и глубины очагов человеческого омертвления. Таков подспудный, возможно в чем-то апокалипсический, смысл романа «Золото». Подобная постановка вопроса дает основание для более пристального внимания к содержанию этого произведения с очень простым и в то же время неоднозначным названием.

Рассказы и сказки для детей. Художественное дарование Мамина-Сибиряка с особой яркостью проявилось в рассказах для детей «Емеля-охотник» (1884), «Зимовье на Студеной» (1892), «Серая шейка» (1893), «Вертел» (1897), «Аленушкины сказки» (1894—1896) и др. Непосредственно детский аспект повествования выдержан, пожалуй, только в «Аленушкиных сказках». И все же перечисленные произведения — даже «Зимовье на Студеной» и «Вертел» с их щемящей человеческой печалью — традиционно относятся к детским. И это не случайно. В этих произведениях, не совпадающих по сюжетно-тематическим линиям, так много сочувствия к невинно страдающим («Вертел»), так много доброго, любовного отношения к природе («Емеля-охотник») и человеку («Зимовье на Студеной»), что никто не может остаться равнодушным к повествованию, в особенности же дети, всегда чуткие к проявлению добра или бессердечия, красоты или безобразия, справедливости или черствости. Соединение разнохарактерных по своим мотивам рассказов, написанных к тому же в разные годы, в единую жанровую группу произошло само собой в процессе «читательского» отбора, что свидетельствует о редкой удаче автора.

Добавим, что Мамин-Сибиряк не стремился специально приблизить свои рассказы именно к «детскому» восприятию. Более того, многие проблемы в них подчас далеко не детские. К примеру, в «Емеле охотнике» писатель показывает, как под влиянием тяжких воспоминаний о сиротливости любимого и больного внука (его мать растерзали волки) в неразвитом, темном сознании старого лесника вдруг проскальзывает ощущение *единства* всего живого как закона жизни. И охотник опускает свое ружье, нацеленное в голову беззащитного олененка, которого он обещал положить к ногам своего внука. Доброе, человеческое начало берет здесь верх над мстительным и жестоким. Такой сюжет как нельзя лучше может служить целям формирования у детей добросердечности и любви к природному миру.

Удивительно трогателен и глубок по своей идее рассказ «Зимовье на Студеной».

Хозяин отдаленной лесной сторожки Елеська и его верный помощник песик Музгарко почти одновременно ощущают конец своей жизни. У Елеськи, давно лишившегося семьи, не было никого, кроме Музгарки. Старик любил свою собаку «гораздо больше, чем любят люди друг друга. Ведь она была для него все и тоже любила его». И вот теперь конец всему: Музгарко едва выползал из-под лавки, доживая последние дни. Ужас одиночества охватывает Елеську: без Музгарки его ожидает голодная смерть. Ощущение одиночества — самое тяжелое чувство на земле. Старик пытается преодолеть его в себе, собираясь в дальнюю дорогу к людям, проживающим в деревне. Однако Елеське жаль обжитого места, мучительно расставаться и с могилкой Музгарки. Переживания подрывают силы старика, он ослабевает, не пройдя и двадцати верст, и замерзает в вырытой для ночлега снежной ямке, становясь добычей волков.

Но лай свирепых хищников в предсмертном сознании Елеськи воспринимается как голос его любимого Музгарки. Такая фантасмагория имеет в рассказе немаловажный смысл. Очевидно, многие из тех, кто провел жизнь в скромном труде, любил мир и природу, осознают свой переход в иное состояние как встречу с теми, кто при жизни доставлял им радость и утешение. Таким образом лейтмотивом в «Зимовье на Студеной» становится не агония смерти, а как бы *торжество* жизни, неизбывность того, что определяет ее вечную привлекательность и красоту. Эта ясно ощущаемая гуманистическая окраска рассказов Мамина-Сибиряка для детей (она видна также и в «Аленушкиных сказках»), эта простая, казалось бы, но глубоко западающая в детские души мысль о ценностях естественного, чистого в нравственном отношении бытия как раз и определяет уникальное, непреходящее их значение истории родной словесности. Написанные языком сердца, построенные на общезначимых житейских ситуациях, созданные на основе безупречного чувства любви к природе и человеку, рассказы Мамина-Сибиряка и по сей день чаруют читателя как истинные шедевры художественного творчества.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Напишите рецензию на один из романов Мамина-Сибиряка (любое издание).
2. Дайте письменный анализ одного из детских рассказов Мамина-Сибиряка.
3. Подготовьте научный доклад по одной из перечисленных тем:

«Жанровое своеобразие очерков и рассказов Д.Н. Мамина-Сибиряка»;

«Особенности психологического анализа в романе "Приваловские миллионы"»;

«Образ Сергея Привалова в романе "Приваловские миллионы"»;

«Проблемно-тематическая актуальность центральной темы романов "Золото" и "Приваловские миллионы"».

Источники и пособия

Мамин-Сибиряк Д.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Пг., 1915—1917;. *Скабичевский А.М.* Д.Н. Мамин // Скабичевский А.М. Соч. Пб., 1903. Т. 3. С. 399—604.; *Боголюбов Е.А.* Творчество Д.Н. Мамина-Сибиряка. Пермь, 1944. Т. 1—4; *Китайник М.Г.* Д.Н. Мамин-Сибиряк и народное творчество. Свердловск, 1955; *Груздев А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк: Критико-биографический очерк. М., 1958; *Кулешов В.И.* Д.Н. Мамин-Сибиряк // История русской литературы XIX в. 70—90-е годы. М., 1993; *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: В 2 т./ Сост. и коммент. Е.Н. Евстафьевой. М., 1999; *Дергачев И.А.* Д.Н.Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество. 2-е изд., доп. Свердловск, 1981; *Дергачев И.А.* Д.Н.Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск, 1962; *Стариков В.А.* Годы тревог и свершений. М., 1981.

ВЛАДИМИР ГАЛАКТИОНОВИЧ КОРОЛЕНКО (1853—1921)

Творчество Владимира Галактионовича Короленко приходится на две эпохи развития литературного процесса. Деятельность писателя симметрично охватила двадцать лет его активного участия в развитии лучших классических традиций демократической литературы XIX столетия, тесно связанных с творчеством Н.Г. Чернышевского и Н.А. Добролюбова, и двадцать лет внедрения в культуру новых тем и веяний XX в.

На всех этапах своей деятельности Короленко был активным борцом за справедливость и человеческие права, главным средством этой борьбы стала литература. В области эстетики реализма Короленко, объединяя эпохи, выступает как писатель-новатор, раздвигающий границы реализма и обновляющий его методологию романтическими тенденциями, с одной стороны, и символистскими элементами — с другой. Остро реагируя на современность, на рост числа политических группировок и активизацию революционных сил, динамично воспринимая злобу дня, Короленко выявляет умонастроения народа — той значимой социальной силы, которая определяет новую ступень развития общества, воплощая проблемы «героев времени» и в философском, и в патетическом смысле. «Теперь уж "героизм" в литературе если и явится, то непременно "не из головы"; если он вырастет, то корни его будут не в одних учебниках политической экономии и не в трактатах об общине, а в той глубокой психической почве, где формируются вообще человеческие темпераменты, характеры и где логические взгляды, убеждения, чувства, личные склонности сливаются в одно психически неделимое целое, определяющее поступки и деятельность живого человека... И тогда из синтеза реализма с романтизмом возникнет новое направление художественной литературы...»[1], — писал Короленко в 1888 г. В понимании романтизма он близок к эстетике В.Г. Белинского, выраженной в утверждении: «Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. В теснейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»[2].

---

[1] *Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1953. Т. 1. С. 387 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

[2] *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 114.

Писательский талант Короленко новым светом озарил лица многострадальных современников, политических ссыльных, гонимых скитальцев-странников, бродяг. Он показал земли России, еще не описанные в художественной литературе: это районы Западной, Восточной и Центральной Сибири, Крайнего Севера, «березовские починки» России («Чудна́я» (1880), «Сон Макара» (1883), «Яшка» (1880), «Убивец» (1882), «Соколинец» (1885), «Ат-Даван» (1892), «Марусина заимка» (1899), «Государевы ямщики» (1900) и др.). Выросший в атмосфере этнических и религиозных распрей Западной Украины, Короленко научился ставить человека выше этнических предрассудков, а потому он борется с искоренением националистической ограниченности и кастовости во взглядах («Сон Макара», «В дурном обществе», 1885).

Талант Короленко формировался в сложных условиях политического самоопределения, преследований и ссылок, незаслуженной подозрительности со стороны властей. Он был участником студенческого революционного кружка, прошел через народничество, интересовался марксизмом, однако способность быть писателем ценил превыше всего. С удивительной жизнестойкостью, верой в человека, в прогресс, с оптимизмом изображал писатель открывшуюся ему действительность.

Свою собственную тему Короленко находит в тюрьме, в ссылке, на поселении, в непосредственном приобщении к самому страшному в народной жизни. Действие большинства его рассказов происходит «на пути», он создает диалектический образ Руси, стронувшейся с места и устремившейся к воле («Соколинец», «По пути» (1886), «Ат-Даван», «Огоньки» (1900), «За иконой» (1887), «На затмении» (1887), «Река играет» (1891), «В пустынных местах» (1890), «Художник Алымов» (1896) и др.). Истинный гуманизм писателя ратует за человеческие права и справедливость. Галерея «маленьких людей» пополняется в его произведениях образами социальных изгоев, и в каждом из них Короленко видит живую душу человека. Его реализм не сливается с методологией народнической литературы, но во многом определяет искания писателей-народников в постижении жизни простонародья и его умонастроений.

Горький справедливо указывал, что культурная работа Короленко «разбудила дремавшее правосознание огромного количества русских людей. Он отдавал себя делу справедливости с тем редким, целостным напряжением, в котором чувство и разум, гармонически сочетаясь, возвышаются до глубокой, религиозной страсти»[1].

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 18 т. М., 1963. Т. 18. С. 184.

Разработка проблем народности достигает у Короленко такой большой убедительности и задушевности благодаря искренности и простоте художественного стиля, обогащенного традициями фольклора, поэтикой устной речи народа и тенденциями новых литературных веяний конца XIX в. Кристаллизация жизненных ценностей в творчестве писателя происходила одновременно с приобретением им того жизненного опыта, которым обладает русская литература. В «Истории моего современника» Короленко так подводит итог своим долгим странствиям: «Я нашел тогда свою родину, и этой родиной стала прежде всего русская литература» (6, 238).

Литература осознавалась писателем как могучая сила, которая аккумулировала нравственные ценности и способствовала формированию самосознания. «На наше положение прямо и ясно указывала литература и затем уже сопровождала каждый наш жизненный шаг... Это сразу роднило с нею. Статьи Добролюбова, поэзия Некрасова и повести Тургенева несли с собой что-то прямо бравшее нас на том месте, где заставало. Казак Шевченко, его гайдамак, его мужик и дивчина представлялись для меня, например, красивой отвлеченностью. Мужика Некрасова я никогда не видел, но чувствовал его больше. Всегда за непосредственным образом некрасовского "народа" стоял интеллигентный человек, с своей совестью и своими запросами... вернее — с *моей* совестью и *моими* запросами... Эта струя литературы того времени, этот особенный двусторонний тон ее — взяли к себе мою разноплеменную душу...» (6, 238).

Для понимания идейных особенностей творчества Короленко существенным является его признание: «Белинский и особенно Добролюбов оставались для меня высшими авторитетами, а Тургенева я любил фанатично» (6, 273). Произведениям Короленко свойственны патетика, полемическая заостренность, присущая творчеству революционеров-демократов, и просветительское стремление видеть эстетику народной жизни и изображать народ «с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил»[1] — достоинство, ранее отмеченное Белинским в «Записках охотника» Тургенева.

Жизненная закалка, позволившая Короленко пройти сложные лабиринты тюрем, этапов, ссылок — те глубинки России, откуда нечасто возвращаются к интеллектуальному труду, была соизмерена с долготерпением героев Чарльза Диккенса («Мое знакомство с Диккенсом», 1912) и сатирической мудростью М.Е. Салтыкова-Щедрина («О Щедрине», 1889).

---

[1] *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 8. С. 400.

Короленко считал, что «юмористическая манера» должна как раз охватывать и внешние явления окружающей жизни, и их внутренний характер" (6, 254). Он признавался, что свое окружение, «чиновников, учителей», «стал переживать то в диккенсовских, то в щедринских персонажах» (6, 264).

Своеобразие идеологии писателя-правдолюба оказало влияние на жанровую концепцию его произведений. Он предпочитает жанры очерков и рассказов монументальным полотнам, но жизнь в его произведениях запечатлена эпически («Соколинец», «В дурном обществе» (1885), «Река играет» и др.). Принципиально новые темы, обогащенные опытом развития естественных наук и международного общения, рассматриваются им в повестях «Слепой музыкант» (1885—1886), «Без языка» (1895). Демократизм взглядов проявляется в интересе к жанрам, соприкасающимся с фольклором: легендам («Лес шумит», 1886); «Сказание о Фроле, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды», 1886 и др.); сказкам («Стой, Солнце, и не движись, Луна», 1899); притчам («Огоньки», 1900; «Парадокс», 1894).

Публицистике Короленко присущи степенная неторопливость, народная мудрость в силе обобщений, придающая значительный вес и авторитет каждому слову и каждой мысли. В ней писатель развивает лучшие традиции М.Е. Салтыкова-Щедрина, Г.И. Успенского, обогащая их своим новаторским опытом («Павловские очерки», 1889—1890), «Мултанское жертвоприношение», 1913). Короленко-журналиста отличает личная причастность к нашумевшим общественным проблемам, поэтому в своих публицистических статьях он опирается не на философский опыт, что характерно, например, для Льва Толстого, а на душевные контакты с участниками описываемых событий.

Творчество Короленко в оценке писателей-современников. Масштабность таланта Короленко и его яркая индивидуальность, вызывающие живой отклик у окружающих, привлекли к нему внимание большой группы писателей — представителей разных направлений и стилей. Все они сходились в высокой оценке значения его писательского мастерства.

С Л.Н. Толстым Короленко был знаком и приезжал к нему в 1910 г. в Ясную Поляну. Великий писатель оставил о нем заметки в своем «Дневнике»: «...очень приятный, умный и хорошо говорящий человек»[1]. Искренне реагировал Лев Николаевич на публицистику Короленко. Прочитав его статью «Бытовое явление. Записки публициста о смертной казни», он записал: «Прекрасно. Я не мог не разрыдаться»[2].

---

1 *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 20. С. 418.

2 Там же. С. 396.

Редакторская деятельность Короленко в 1890-е годы упрочила его связи с Г.И. Успенским. Писательские интересы и жизненные позиции «радетеля земли русской» и Короленко во многом совпадали. Свои письма к Короленко Успенский подписывал «всем сердцем любящий»[1].

Личная самооценка А.П. Чехова часто складывалась из сравнения с Короленко, который был для него эталоном серьезности, значительности, идейности, ясного ума, чистоты и здоровья. «Есть молодые писатели лучше и нужнее меня, например Короленко»[2], — писал он. В письмах А.П. Чехова И.Л. Леонтьеву, А.Н. Плещееву, А.С. Суворину находим восторженные отзывы: «Короленко незаменим. Его любят и читают, да и человек он очень хороший»[3]; «Это мой любимый из современных писателей. Краски его колоритны и густы, язык безупречен, хотя местами и изыскан, образы благородны...»[4].

С именами Короленко и Чехова связывал новое направление в русской литературе В.М. Гаршин, который считал их писателями, никакого отношения не имеющими к «будничному обывательскому периоду»[5] в развитии литературы (имеется в виду, очевидно, творчество Д.Л. Мордовцева, П.Д. Боборыкина). В письме С.Я. Надсону Гаршин так отзывался о Короленко: «Я ставлю его ужасно высоко и люблю нежно его творчество. Это — еще одна розовая полоска на небе»[6].

Романтическая устремленность творчества Короленко, оцененная Гаршиным, была воспринята А.В. Луначарским как важнейшее эстетическое достоинство его рассказов, подчеркивающее жажду гармонии, указывающее путь исканий современникам. Луначарский утверждал: «Разве не чувствуется, например, за всеми произведениями Короленко гармоничного подъема к какой-то эллинской мечте, к какой-то музыкальной, солнечной жизни, где мудрые и полные любви люди величаво мыслят, разговаривают и двигаются на фоне классического пейзажа. Над всем русским, что есть у Короленко, над всей его сердобольностью, над всеми его протестами или, вернее сказать, над всем этим и в качестве родника всего этого живет гармоничная, уравновешенная, на какой-то блестящий кристалл похожая душа Владимира Галактионовича, жажду-

---

1 *Успенский Г.И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1957. Т. 9. С. 643.

2 Цит. по: *Титович Н.И.* Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. М., 1955. С. 205.

3 Там же. С. 202.

4 Там же. С. 205.

5 Современники о В.М. Гаршине. Саратов, 1977. С. 229.

6 Там же. С. 220.

щая в дополнение к себе такого же кристального, *уравновешенного* мира»[1].

Знание народа, которое не дано другим, отмечает в Короленко А.М. Горький: «В.Г. Короленко стоит для меня где-то в стороне от всех, в своей особой позиции, значение которой до сего дня недостаточно оценено. Мне лично этот большой и красивый писатель сказал о русском народе многое, что до него никто не умел сказать. Он сказал это тихим голосом мудреца, который прекрасно знает, что всякая мудрость относительна и вечной правды — нет. Но правда, сказанная образом Тюлина, — огромная правда, ибо в этой фигуре нам дан исторически верный тип великоруса — того человека, который ныне сорвался с крепких цепей мертвой старины и получил возможность строить жизнь по своей воле. Верю, что он построит ее так, как найдет удобным для себя, и знаю, что в этой великой работе строения новой России найдет должную оценку и прекрасный труд честнейшего русского писателя В.Г. Короленко, человека с большим и сильным сердцем»[2].

Высокую оценку получает Короленко и в пролетарской печати. В статье из «Рабочей газеты» говорилось: «...он сам несомненный демократ, всякий шаг на пути к демократии всегда найдет в нем сочувствие и поддержку. Такие люди, как Короленко, редки и ценны»[3]

Литературоведение о Короленко представлено работами В.Е. Евгеньева-Максимова, Ф.Д. Батюшкова, А.Б. Дермана, Г.А. Бялого, Н.К. Пиксанова, Е.З. Балабановича, Г.М. Миронова, В.Б. Катаева, и др. Это преимущественно краткие очерки, в которых точно обозначены основные вехи жизненного и творческого пути писателя.

Книга Г.М. Миронова «Короленко» (1962; ЖЗЛ) интересна для молодежи и массового читателя, она создает целостный облик писателя, с которым должен быть знаком каждый образованный человек. Наиболее подробно и разносторонне творческий путь художника изучен в монографии Г.А. Бялого «В.Г. Короленко» (1983). Это крупное по своему значению научное исследование, формирующее точное понимание идейно-художественного своеобразия произведений писателя. Ряд монографий проясняет отдельные аспекты деятельности художника. Таково, например, исследование Н.К. Пиксанова «В.Г. Короленко и якутская ссылка» (1933), описывающее только один этап его биографии и творческого пути, приходящийся на 1881—1884 гг.; важность по-

---

[1] *Луначарский А.В.* Классики русской литературы. М., 1937. С. 191.

[2] *Горький М.* Указ. соч. С. 146—147.

[3] Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937. С. 171.

дробной характеристики этого времени определена тем, что многие «сибирские» шедевры Короленко были связаны именно с этой порой жизни писателя. Очерк А.М. Щербины «"Слепой музыкант" В.Г. Короленко как попытка проникнуть в психологию слепых» (1916) был показателен для достижений русской психологии на заре ее становления как науки и представлял собой один из ранних опытов естественнонаучного подхода к изучению фактов художественной повести. Книга Б.Д. Летова «В.Г. Короленко — редактор» (1961) адресована в первую очередь журналистам и редакторам, она рассказывает об издательской деятельности писателя в журнале «Русское богатство», об особенностях его приемов работы с молодыми авторами, в числе которых были А.П. Чехов, А.М. Горький, А.С. Серафимович. Текстологические проблемы решаются в очерке А.В. Храбровицкого «О тексте "История моего современника" В.Г. Короленко» (1976).

В последние годы изучение творчества Короленко приобрело новые черты; ученые отошли от биографизма и исследуют проблемы творческих взаимосвязей (сб. «В.Г. Короленко и русская литература», 1987), поэтику произведений, приемы художественного письма (преимущественно в диссертациях и статьях вузовских изданий).

Биографические сведения. Многие произведения Короленко имеют биографическую основу. Наиболее полно это нашло отражение в «Истории моего современника» (1905—1921) — книге воспоминаний, охватывающей главные этапы жизни писателя до приезда в Нижний Новгород и являющейся самым обширным источником сведений о его жизни и творческом пути 1850—1880-х гг.

Владимир Галактионович Короленко родился 15 июля 1853 г. в дворянской семье уездного судьи Галактиона Афанасьевича Короленко, происходившего из старинного рода украинских казаков, в Житомире — небольшом городке Западной Украины. По словам писателя, его отец был личностью незаурядной, противостоящей чиновничьему миру, отличался кристальной честностью и неподкупностью. Эти качества не позволили ему сделать буржуазную карьеру, из-за чего семья испытывала материальные трудности. Мать писателя Эвелина Осиповна была полькой и католичкой. Национальная и религиозная неоднородность семьи, однако, не давала поводов для разногласий. В семье царила атмосфера любви и взаимопонимания.

Короленко учился сначала в польском пансионе, затем в Житомирской гимназии, а с 1866 г., после переезда семьи в Ровно из-за нового назначения отца, — в Ровенской реальной гимназии. В 1871 г. Короленко окончил гимназию с серебряной медалью и поступил в

Петербургский Технологический институт. В следующем году Эвелина Осиповна перебирается в Кронштадт, а братья — в Петербург. Положение петербургских студентов было очень суровым, для существования не хватало средств. Короленко приезжает в Москву и поступает в Петровско-Разумовскую академию (ныне Тимирязевская). Здесь он становится участником революционного студенческого кружка, преемственного по отношению к общественно-философскому кружку А.И. Герцена, действовавшему в 30-е годы. Короленко занимает непримиримую позицию по отношению к интеллектуальному и физическому угнетению студентов, выступает ходатаем за их права и подписывает коллективное заявление студентов академии, содержащее протест против сыска и преследований, за что и был исключен из академии, арестован и сослан в Вологодскую губернию, в Усть-Сысольск.

Путь к месту назначения лежал через Ярославль, Вологду, Тотьму. В тюрьму пришло разрешение, по которому он мог находиться на родине под надзором. Короленко выбрал место, где в это время была его мать, — Кронштадт. Из-за отказа восстановить его в рядах студентов Петровской академии Короленко в 1877 г. поступает в Петербургский горный институт. В это время он примыкает к революционному народничеству. Свою идейную программу этих лет писатель выразил в «Истории моего современника»: «Мы были лавристы и смотрели на "хождение в народ" не как на революционную экскурсию с временными пропагандистскими целями, а как на изменение всей жизни» (7, 180). Бедность продолжала мучить, но к этому времени Короленко окреп и смог работать — он занимал должность корректора в газете «Новости». 7 июня 1878 г. здесь появился его первый очерк за подписью «В.К.» «Драка у Апраксина двора», а в июле 1978 г. в «Слове» (№ 7) был опубликован его первый рассказ — «Эпизоды из жизни искателя», близкий народнической литературе.

В «Истории моего современника» Короленко вспоминает: «Представление о "народе" со времени освобождения занимало огромное место в настроении русского общества. <...> Я не стану много распространяться о народничестве... Теперь нетрудно подвести итоги и той моральной правде, которую, впрочем, многие склонны теперь отрицать, и ошибкам этого направления. Среди последних, конечно, главнейшая — это наивное представление о "народе" <...> о его потенциональной, так сказать, мудрости, которая дремлет в его сознании и ждет окончательной формулы, чтобы проявить себя и скристаллизировать по своему подобию всю жизнь...» (7, 118). В кругах революционного студенчества Петербурга и Москвы имя Короленко было хорошо известно. Он был

тесно связан с революционным народничеством 1870-х годов, увлекался работами П.Л. Лаврова, П.Н. Ткачева, что служило поводом для недовольства полиции и частых арестов. В августе 1878 г. его арестовывают по подозрению в убийстве шефа жандармов, но отпускают за неимением улик. Подобные эпизоды в его биографии повторялись часто.

В марте 1879 г. Короленко снова арестовывают и ссылают в г. Глазов Вятской губернии, где он работает сапожником. Однако уже через пять месяцев его высылают в район Крайнего Севера, Березовские Починки, а еще через три месяца переводят в Сибирь. Вскоре после приезда в Томск Короленко переводят в Пермь, а в 1881 г. за отказ подписать присягу Александру III ссылают в Восточную Сибирь. Три года Короленко прожил в поселке Амга Батурусского улуса, удаленном от Якутска на 275 верст. Здесь им были написаны рассказы «Сон Макара», «Убивец», «Соколинец» и др.

После окончания срока ссылок в 1885 г. Короленко было разрешено поселиться в Нижнем Новгороде. Началась новая эпоха в жизни писателя, способствовавшая реализации всех предшествующих замыслов, активной редакторской и общественной деятельности, семейному счастью. Он пишет психологическую повесть «Слепой музыкант», рассказы «За иконой», «Река играет» и др. В 1886 г. выходит в свет его первая книга под названием «Очерки и рассказы», включившая главные произведения северных и сибирских скитаний. Оценка современников — Г.И. Успенского, А.П. Чехова, В.М. Гаршина — была высокой. В это время развертывается редакторская деятельность Короленко, сначала в журнале «Северный вестник», а с 1894 г. — в «Русском богатстве». Для более активного участия в нем писатель, получив издательские права, в 1896 г. переезжает с семьей в Петербург. Однако северный климат стал пагубно действовать на его здоровье, что повлекло новый переезд в 1900 г. в Полтаву. Все последующие годы жизни и творчества Короленко связаны с этим городом. Здесь он работает над своей мемуарной эпопеей, создает многочисленные публицистические очерки, статьи, развертывает большую общественную деятельность, встречается с А.В. Луначарским, в 1920 г. приехавшим поздравить его с днем рождения, обращается к наркому просвещения со знаменитыми «Письмами...», которые стали важным документом эпохи.

Умер Короленко 25 декабря 1921 г.

Творчество 80-х годов. Годы тюрем и ссылок стали для Короленко временем активного общения с простыми людьми, его «хождением в народ». Однако перед ним стояли не столько народнические и политические цели, сколько более широкие и значительные — пи-

сательские, просветительские, гражданственные. Знание жизни обогащало его эстетику и позволяло нести необходимую правду о жизни читателям.

По тематике, изображению героя времени, выявлению социального конфликта к литературе народничества близок «очерк из 80-х годов» «Чудна́я», написанный Короленко в марте 1880 г. в вышневолоцкой пересыльной тюрьме, где его задержали на полгода до формирования этапа. Из тюрьмы друзья писателя передали рукопись Г.И. Успенскому, который очень высоко оценил этот очерк, однако по цензурным соображениям опубликовать его не представлялось возможным. Очерк «Чудна́я» был издан без ведома Короленко Фондом русской вольной прессы в 1893 г. в Лондоне, а позже публиковался нелегально в России. Только в 1905 г. произведение было напечатано в журнале «Русское богатство» (№ 9) под заглавием «Командировка». Первоначально Короленко задумал сделать посвящение «Э.Л.У.» — Эвелине Людвиговне Улановской, ссыльной петербургской студентке-фельдшерице, с которой он познакомился в Березовских Починках, где и она отбывала ссылку.

Очерк построен как рассказ в рассказе. Философское вступление к первой части противопоставляет личный опыт и поведение двух героев: ссыльного и Морозовой, о которой унтер Степан Петрович Гаврилов говорит «дитё эдакое». Максималистская ограниченность во взглядах, в понимании своих противников, свойственная революционным народникам, отсутствие способности распознать естественные проявления человечности позволили другу революционерки Рязанцеву назвать свою единомышленницу «боярыней Морозовой». Г.А. Бялый справедливо указывает на то, что Короленко стремится «предупредить революционную интеллигенцию против безнародности»[1]. Прием художественного обрамления в шестой части очерка возвращает читателя к ссыльному, беседующему с Гавриловым. Образ печали, воплощенный в пейзаже, символизирует память человека, скорбящего о безвинных жертвах народовольцев.

В 1881 г. во второй книге журнала «Слово» появился рассказ «Временные обвинители подследственного отделения», написанный Короленко в конце 1880 г. (в Полном собрании сочинений он назван «Яшка»). В «Истории моего современника» Короленко говорит о создании этого рассказа: в основе его лежит встреча с сектантом Яшкой-стукальщиком в тобольской тюрьме. На полях черновой рукописи значится: «Этот очерк списан с натуры. Я ничего не позволил прибавить к словам Якова, которые я частью списал,

[1] *Бялый Г.А.* В.Г. Короленко. М.; Л., 1949. С. 89.

беседуя с ним из-за двери, частью привожу по памяти» (1, 371). Документальная основа способствует усилению типизации и обобщения. Образ Яшки — это символ угнетенного и бесправного народа, осознавшего предельную бедственность своего положения, то, что «жить стало не можно» (1, 65). Протест Яшки-стукальщика воплощает существенные черты идеологии бунтующего крестьянства, форма выражения протеста — садняще монотонный стук ногой в тюремную дверь, и днем и ночью, уточняет особенности волевых инстинктов, пробуждающихся в народе. «Представьте, — поясняет этот образ Короленко, — что как грибы после дождика пойдут из почвы Яшки за Яшками, все такие же недовольные, непримиримые, всеотрицающие и *громко постучат в дверь общественной жизни.* <...> *Тогда жизнь будет за Яшками*»[1].

Широкую известность принес Короленко святочный рассказ «Сон Макара». Короленко написал его в 1883 г. в якутской слободке Амга, в ссылке, и опубликовал в 1885 г. в журнале «Русская мысль», № 3. (В части «Якутская область» «Истории моего современника» дано подробное этнографическое описание слободы Амга и ее обитателей. Эти очерки проливают свет на рождение замыслов многих сибирских произведений; рассказывается здесь и о быте пашенного крестьянина Захара Цыкунова, с которого был написан Макар.)

Жанр святочного рассказа граничит с литературной утопией. У Короленко этот жанр испытывает сильное воздействие фольклора. В создании образа главного героя участвуют пословицы, поговорки. Благодаря широкому привлечению фольклора образ Макара достигает типического обобщения, а удары его судьбы становятся воплощением бедственного положения народа, избавляя писателя от необходимости подробно описывать то, что слишком хорошо знакомо простонародью. «Работал он страшно, жил бедно, терпел голод и холод. <...> Когда он бывал пьян, он плакал. "Какая наша жизнь, — говорил он, — господи Боже!"» (1, 6). Очевидно, что в повествовании главным становится описание не жизни и не картины бытия, а стремлений и надежд героя. В соответствии с раздумьями о значении литературы, высказанными Короленко в «Дневнике» 1888 г., бытование героя представлено как явление «отжившее», а проблески его сознания — «как признак обновления». Особенности этой идеи находят сложную разработку в сюжете, действие которого развивается во сне героя и переносится в загробный мир.

Во время работы над этим рассказом Короленко изучал литературу о Якутии и Сибири, читал очерк об усмирении якутского бун-

[1] Там же. С. 47.

та в XVII в. М.Д. Хмырова, «Отрывки о Сибири» М. Геденштрома, статью Ф. Соловьева «Остатки язычества у якутов». Несмотря на то что Сибирь к этому времени уже стала темой специальных научных исследований, писатель стремится к художественным решениям. Он не сосредоточивается на местнической обособленности Макара по отношению к русскому трудовому крестьянству. Полное отсутствие шовинистических представлений позволяет автору выдвинуть на первый план проблему народной жизни и решать ее в соответствии с основной гуманистической направленностью эпохи.

Усилению звучания демократизма способствует и время действия — «в канун Рождества», подчеркивающее единство сакрального времени всего христианского мира. Хронотоп и богатство мифологических оттенков романтизируют сюжет, сопрягающий действительность на границах неведомого. Эклектизм народного религиозного сознания охватывает и архаическую культуру древнего языческого мира, и оккультизм среды обитания: герой рассказа живет в Якутии. Эти особенности народного мировоззрения составляют картину скрытых душевных борений народа, их верно подметил еще М.Е. Салтыков-Щедрин в «Губернских очерках».

Углубленную характеристику интуитивной жизни души простого человека создает Короленко в сновидении своего героя: «И при первом же взгляде на старого Тойона Макар узнал, что это тот самый старик, которого он видел нарисованным в церкви» (1, 23); «Макар увидел, что поп Иван служит у Тойона суруксутом (писарем)» (1, 23). Сцена суда Тойона, помещенная в конце рассказа, становится кульминационной; картина бытия героя, погруженного в мрак пассивности сознания и бессловесности, проходила без Бога, а именно Бог является борцом за справедливость. Суд Тойона подвел героя к той крайней черте, когда он перед лицом Бога должен был вполне осознать себя человеком, и именно в этой ситуации впервые происходит удивительный акт его самопознания: «случилось что-то странное. Макар, тот самый Макар, который никогда в жизни не произносил более десяти слов кряду, вдруг ощутил в себе дар слова. Он заговорил и сам изумился. Стало как бы два Макара: один говорил, другой слушал и удивлялся. Он не верил своим ушам. Речь у него лилась плавно и страстно, слова гнались одно за другим вперегонку и потом становились длинными, стройными рядами. <...> А так как это решение неправильно, то он ему не подчинится и не поведет даже ухом, не двинет ногою. Пусть с ним делают, что хотят!» (1, 25). Герой, в сердце которого истощилось терпение, стал поборником правды, обличителем несправедливости: «каждое его главное слово падало на золотую чашку» ве-

сов правосудия, а «деревянная чашка» его жизни «подымалась все выше и выше!» (1, 28).

Большая заслуга Короленко состояла в распознании скрытых помыслов и едва уловимых внешне движений души простых людей. Это познание поражает своей убедительной правдивостью и глубиной психологического анализа.

Короленко показывает, что скрытые помыслы народа направлены на преодоление долготерпения, в них проявляется бунтарство, борьба за свои права, за улучшение жизни.

С амгинскими впечатлениями связан у Короленко целый ряд рассказов: «Убивец», «Соколинец», «По пути», «Ат-Даван», «Марусина заимка», «Мороз», «Государевы ямщики» и др. Героем большинства сибирских рассказов становятся бродяги, беглые, каторжные. Эти люди под стать могучей сибирской природе, в них воплощено стремление к воле, сильные человеческие порывы, жизнестойкость, умение подчинять себе обстоятельства.

В рассказе «Соколинец» поэтизация образа вольной волюшки, столь близкого бродяге, осуществляется во многом за счет обращения автора к романтически идеальным песенным символам, присущим фольклору: «так бы, кажись, птицей снялся да полетел» (1, 135), «Нашему брату, бродяжке, темная ночь — родная матушка; на небе темнее — на сердце веселее» (1, 145), «пропали наши головы» (1, 145), — импровизация песенной лирики народа поэтизирует и романтически возвышает облик героя.

Судьбы сибирских бедолаг обрушились на писателя, как лавина. Познав трудности их жизни, Короленко в своей памяти находит связующие нити и в Амге начинает писать рассказ «из детских воспоминаний моего приятеля» — «В дурном обществе». Рассказ был завершен в 1885 г. и сразу же опубликован в журнале «Русская мысль» (№ 10). Многое в нем биографично: городок Княжье-Вено представляет собой художественное воплощение Ровно, Васин отец напоминает отца писателя.

Рассказ имеет сложную проблематику и композицию. Он состоит из девяти глав, подобно циклу очерков, обладающих относительной завершенностью в разработке философских тем, участвующих в движении сюжетного действия. Так, первая глава «Развалины» вызывает раздумья о жизни и смерти, о неизбежности крушения прошлого, ветхого мира.

Целая галерея жертв «несчастия и падения» — Туркевич, Заусайлов, Лавровский, Тыбурцый Драб — объединились в старом развалившемся замке на острове в свое сообщество — «дурное общество». С этим миром горестной нищеты босяков соприкоснулся сын судьи Вася, тяжело переживающий утрату матери, замкнутость

семейного быта, ищущий новых впечатлений и знакомств. Рассказ повествует генеалогию босяков и бродяг, показывает те изломы социальных структур, «революции» в замках, которые превращают людей в изгоев.

Прием симметричного, или параллельного, противопоставления героев становится организующим принципом структуры. С одной стороны, судья и его дети Вася и Соня, с другой — Тыбурцый Драб и Валек с Марусей. Такая расстановка героев из двух разных социальных миров способствует наиболее полному изображению противостоящих картин бытия. Глубина общественных противоречий драматически представлена описанием скудной жизни нищих скитальцев, проходящей среди серых камней в подземелье. Светлое детское восприятие Васи исполнено искренней любви и доброты, мальчик готов сделать для своих друзей все от него зависящее, но ему пришлось болезненно пережить то, что его новые знакомые «нищие... воры... у них нет дома!..» (2, 43).

Общие сильные душевные переживания маленьких героев (Вася и Соня, как и Валек с Марусей, растут без матери) делают их близкими и понятными друг другу. Сближение детей, находящихся на разных ступенях социальной лестницы, воссоздает картину единства человеческой жизни в ее главных инстинктах и побуждениях. Естественная простота и задушевность повествования Короленко заставляют читателей вместе с Васей глубоко сочувствовать маленьким скитальцам. Гуманизм писателя позволяет верить, что судья и Вася, «полные жизни и надежды», отправляясь в новый путь, «произносили над маленькой могилкой свои обеты» (2, 55), уверовав в победу справедливости, гарантирующей права для всех людей. В финальной сцене есть оптимистическое стремление автора дать возможность почувствовать читателям перспективу борьбы за счастье.

Новым шагом в развитии темы борьбы за счастье народа и форм психологического анализа стала повесть «Слепой музыкант». Она была начата в 1885 г. Первая редакция, опубликованная в 1886 г., не удовлетворила писателя, и он существенно дополнил и переделал ее, готовя к изданию 1898 г. Подзаголовок повести «Этюд»[1] указывает на проблемность разработки темы, не получившей еще достаточного научного обоснования в медицине и поэтому гипотетически представленной в произведении. Творческие искания писателя связаны с научным сознанием медиков-естествоиспытателей. Аналитическая мысль Короленко направлена на изучение частных нарушений естественной природы человека, одним из которых становится слепота. Короленко выступает в этом произведе-

[1] 1) изучение; 2) небольшое научное исследование (*фр.*).

нии как психолог. Острота социального восприятия позволяет ему создать взволнованное повествование о борьбе слепого Петра Попельского за самостоятельную и значительную в социальном отношении позицию в жизни. Мальчик преодолевает физический недуг, становится знаменитым музыкантом. Герой проявляет силу самостояния. Автор показывает, что человек может быть сильнее обстоятельств, не гнуться под ударами судьбы и жизненных невзгод. Петр сам пролагает себе путь к свету, к полноте человеческих ощущений. Светом становится для него труд и творчество.

Привычная жизнь окружающего мира у Петра Попельского осуществляется в качественно новом пространстве, наполненном звуками и запахами. Активным средством психологического анализа в повести является звуковой пейзаж, исполненный разнообразных экспрессивных оттенков. Он сопровождает героя повсеместно, на всех этапах его развития, способствует пониманию особенностей восприятия мира. Детство Петруся неразрывно связано с песнями конюха Иохима: «А между тем, из конюшни каждый вечер звучали мелодические призывы, и мальчик кидался туда, даже не спрашивая уже позволения матери. Специфический запах конюшни смешивался с ароматом сухой травы и острым запахом сыромятных ремней. Лошади тихо жевали, шурша добываемыми из-за решетки клочьями сена; когда дударь останавливался для передышки, в конюшню явственно доносился шепот зеленых буков из сада. Петрик сидел, как очарованный, и слушал» (2, 95). Звуковая гамма жизненных впечатлений воплотится в музыке слепого композитора. «Общественное чувство выступает здесь как особый, оздоровляющий инстинкт, полное развитие которого может восстановить даже нарушенную слепыми природными силами гармонию человеческого существа»[1].

Величайшим прозрением слепого Петра стала жизнь в искусстве. Это правильно понял и прочувствовал его дядя, старый солдат-гарибальдиец Максим, всю жизнь заботливо опекавший племянника. Максим думал: «Да, он прозрел... На место слепого и неутолимого эгоистического страдания он носит в душе ощущение жизни, он чувствует и людское горе, и людскую радость, он прозрел и сумеет напомнить счастливым о несчастных...» (2, 179). Сам же Петр уже не сосредоточен на своей слепоте, талант музыканта наделяет его притягательной силой, превращает в человека, нужного людям, не требующего сочувствия к себе.

Поселившись после окончания ссылки в Нижнем Новгороде, Короленко продолжает вести подвижнический образ жизни. Он

[1] *Бялый Г.А.* Указ. соч. С. 128.

становится «очарованным странником» своей эпохи, часто бывает в новых селениях, местностях и городах, много путешествует по Нижегородскому краю. В конце 1887 г. Короленко с толпой богомольцев шествует за чудотворной иконой в Оранский монастырь. Впечатления этого похода составят сюжет очерка «За иконой», появившегося уже в сентябре того же года в «Северном вестнике». В августе писатель едет в город Юрьевец Костромской губернии наблюдать затмение, всегда возбуждающее в народе тьму предрассудков и суеверий. Итогом этих впечатлений стал очерк «На затмении», опубликованный в октябре 1886 г. в «Русских ведомостях». Часто посещает Короленко и озеро Светлояр, с которым в фольклоре связана поэтичная легенда о затонувшем граде Китеже. Эти путешествия свидетельствуют о глубоком единении писателя со своим народом, о его великой любви к жизни. Особенно памятной для Короленко стала поездка 1889 г. по реке Ветлуге, во время которой писатель, возвращаясь со Светлояра, встретился с перевозчиком, который заинтересовал его как представитель народной дремлющей силы и послужил прототипом для образа Тюлина в рассказе «Река играет».

Активность лирической темы в рассказе связана с воспоминаниями 1879 г.: когда Короленко и его брат направлялись в разные ссылки и переправлялись через Ветлугу, паром с Перчиком (так звали в семье брата) внезапно стремительно понесло вниз по реке. Лиризм этих дорогих писателю воспоминаний передается в рассказе строками из стихотворения А.К. Толстого:

> Все это было когда-то,
> Но только не помню когда... (3, 7)

Эти строки повторяются в конце рассказа, завершая повествование и создавая художественное обрамление, усиливающее философскую мысль о единстве природы и человека, неделимости срока человеческого бытия.

Память вечности хранит многие предания о староверах, старообрядцах, молоканах, которые стали «смешицями» нового времени. Одна из них приводится в VII главе рассказа, в ней содержатся грустные намеки на старый мир, который человек хочет унести с собой в будущее во время катаклизмов и кризисов. Читатель узнает, как песочинцы, спасая железо, во время переправы привязали его к спинам да с тем и пошли на дно.

Герой рассказа «Река играет» Тюлин вначале показан как человек, наделенный многими недостатками, он кажется ленивым, равнодушным ко всему, что происходит вокруг него, но в решительный миг, во время опасности, когда Ветлуга уносит плот на стрем-

нину, он проявляет силу воли, смекалку, завладевает обстоятельствами. Тюлин не тратит зря свои силы, его повадливость выдает в нем истинного знатока нравных российских рек. Героем на час считали его долгое время в литературоведении, это мнение после первого чтения рассказа поддерживал и А.М. Горький. Короленко свой образ «философа-перевозчика» включает в миг длящейся памяти, окружает природными бликами, романтически приподнимает и поэтизирует: «Милый Тюлин, милая, веселая, шаловливая взыгравшаяся Ветлуга! Где же это и когда я видел вас раньше?» (3, 28).

Косвенное указание на масштабность этого образа содержится в «Истории моего современника», где Короленко размышляет о новом поколении и его героях: «Я был человек моего мечтательного поколения и вместе с другими искал того "пупа земли", того рычажка, которым землю можно было повернуть в ином, более разумном направлении, и того Микулушку, который готов был исполнить эту важную работу». Образ перевозчика Тюлина многим помогал понять исполинские силы, дремлющие в народе, всегда готовом к неожиданному преодолению стихий.

Творчество 90-х годов. 1890-е годы представляют качественно новый этап в творчестве Короленко. С большим энтузиазмом обращается писатель к активному освоению новых для него социальных и политических тем. Интерес к кризисным проявлениям капитализма, поиски решений конфликтных ситуаций, обсуждение международного опыта общественной жизни и государственного уклада, «старых свобод» определяют своеобразие проблематики произведений этого периода. Поездка в 1893 г. в Америку на Всемирную выставку в Чикаго открыла целый ряд маршрутов, давших сюжеты для новых произведений писателя. Короленко посещает Румынию, Крым, Урал. Итогом этих поездок становятся такие произведения, как «Без языка», «Фабрика смерти», «Стой, Солнце, и не движись, Луна!», «Двадцатое число», «Наши на Дунае», «Нирвана», «На заводе», «Пугачевская легенда на Урале» и др.

Над повестью «Без языка» писатель работает в 1894—1895 гг., публикует ее в четырех книгах журнала «Русское богатство» и отдельным изданием, значительно дополнив, в 1902 г. Коренные российские проблемы освещены в повести в новом ракурсе. Скитания Матвея Лозинского — «лесного человека» выходят за пределы его родины, охватывают новое жизненное пространство, в котором герой надеется обрести человеческие права, столь необходимые трудовому крестьянству; он ищет права на труд, на землю и для решения этих важных вопросов устремляется в Америку, напутствуемый опытом односельчанина.

Проблемы миграции бедняков изучаются Короленко не совсем в типической ситуации, но эта художественная коллизия, учитывающая объективные факты, выявляет предел бедствий народных, когда часть людей теряет надежду на изменение положения у себя в стране и уезжает за границу. В Нью-Йорке Матвей Лозинский сталкивается с целым рядом новых проблем. Глобальное противоречие — это то, что герой предстает один на один перед всевластием мнимых свобод капиталистической демократии, в новой для него этнической среде, в атмосфере продажности и отчужденности; здесь он сливается с толпой безработных. Кульминацией повести становится сцена рукопашной схватки Матвея с полицейским Гопкинсом на митинге безработных, где воодушевленный красноречием мистера Чарльза Гомперса, «знаменитого оратора рабочего союза» (4, 80), он почувствовал, что начал понимать чужую речь и то, как здесь надо бороться за свои права: «Лозищанин внезапно поднялся, как разъяренный медведь... По лицу его текла кровь, шапка свалилась, глаза стали дикие. <...> В этом ударе для него вдруг сосредоточилось все то, что он пережил, перечувствовал, перестрадал за это время, вся ненависть и гнев бродяги, которого, наконец, затравили, как дикого зверя. <...> Через несколько секунд огромный человек, в невиданной одежде, лохматый и свирепый, один опрокинул ближайшую цепь полицейских города Нью-Йорка...» (4, 83). Столкнувшись с «городом желтого дьявола», Матвей демонстрирует одновременно и то, что капитал заинтересован в его прибыльной силе. Русские бедняки нашли «свою собственную жизнь» на чужбине, храня «тоску по родине» (4, 121).

В новаторской сюжетной линии своей повести автор обсуждает проблему государственного устройства, которая уже обратила на себя внимание бедствующего народа. Писатель раскрывает интернационализм русского крестьянства, которое на чужбине справляется с большими новыми для него проблемами в борьбе за жизнь. Обновление условий жизни становится для народа мощным двигателем его общественной и творческой энергии. Очевидна оптимистическая тенденция, выявляющая глубокую веру писателя в то, что выход из создавшегося кризиса будет найден в России.

Публицистика. Незаурядность творческой личности и писательский талант Короленко проявились и в области журналистики. Публицистика составляет неотъемлемую часть его творческого наследия. «Павловские очерки» (1889—1890), корреспонденции «В голодный год» (1892), очерки «Мултанское жертвоприношение» (1913) и сейчас способствуют формированию активной общественной и гражданской позиции творческой интеллигенции.

Анализ народных промыслов в селе Павлове показывает критическое отношение Короленко к народническим взглядам, самостоятельность выбранного им пути и понимание общественных условий жизни трудового народа. Первые поездки писателя в село Павлово относятся к 1889 г. Свои наблюдения над бытом кустарей он сопровождает большим количеством этнографических зарисовок и карандашных рисунков. Графические наброски свидетельствуют о большой любви писателя к трудовому народу России.

Знаменательно и эпически звучит проникнутое тревогой за народ сравнение жизни села Павлова с надтреснутым колоколом: «Неужели это и есть настоящее впечатление, которого я искал? Неужто этот старик, проживший здесь свой век, сказал правду и этот грузный, надтреснутый колокол есть настоящий символ, прообраз знаменитого кустарного села?.. Павлово — один из оплотов нашей "самобытности" против вторжения чуждого строя, — неужели оно тоже бухает без толку, предсмертным, надрывающим хрипом? Как будто в "кустарном" бытовом строе есть своя зияющая трещина...» (5, 222).

Цикл очерков «Мултанское жертвоприношение» повествует о событиях 1892 г., имевших место в удмуртском селе Старый Мултан: одиннадцать крестьян ложно обвинялись в человеческом жертвоприношении. Свой анализ мултанского дела, направленный на повторный суд с целью отмены обвинения, по которому выносился приговор о каторжных работах, писатель согласует с А.Ф. Кони — знаменитым юристом «классической школы». Кони выражает полную поддержку Короленко в его борьбе за справедливость судебных разбирательств и создает воспоминания «В.Г. Короленко и суд». В них выражено стремление автора «напомнить об этой его (Короленко. — *Г.Ш.*) деятельности, которая дорисовывает благородную и возвышенную в своих стремлениях личность»[1]. Благодаря усилиям Короленко сессия Казанского окружного суда в г. Малмыше в 1896 г. при пересмотре разоблачает фальсифицированное дело, направленное на притеснение национальных меньшинств, и оправдывает крестьян.

Короленко был непримирим по отношению к бедствиям народным и стремился делать все для улучшения положения крестьян. Как и Л.Н. Толстой, он боролся с голодом 1891—1892 гг., создал цикл очерков «В голодный год», встающий рядом с толстовской декларацией «О голоде».

На рубеже XX в. Вступление в новое столетие в творчестве Короленко было ознаменовано созданием двух художественных ми-

[1] *Кони А.Ф.* Воспоминания о писателях. Л., 1965. С. 311.

ниатюр — «Мгновение» (1900) и «Огоньки» (1900), в которых созвучно настроениям М. Горького писатель выражает предгрозовые ощущения и оптимистические надежды, испытываемые демократической революционной интеллигенцией:

«— Будет буря, товарищ.

— Да, капрал, будет сильная буря» (2, 326).

Произведения аллегоричны и исполнены символики. Это выразительно передает богатство душевных ощущений, с которыми человечество вступает в новую эру. Традиции «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева и революционных песен М. Горького в «Огоньках» выражены в философском пейзаже и во множестве оттенков чувств лирического героя. Светлая надежда финальной строки: «Но все-таки... все-таки впереди — огни!» (1, 281) — вселяет уверенность во всепобеждающую силу красоты жизни, в преодолимость трудностей.

Писатель почувствовал потребность осмыслить прошлое. Главной книгой нового периода стала «История моего современника», замысел которой возник в 1902—1903 гг. Работать над «Историей...» он начал в 1905 г., в переломный момент истории русской революционности. Эта книга стала достоверным источником не только биографических сведений о Короленко до 1884 г., но и точным свидетельством духовной жизни его эпохи и духовного роста и возмужания демократической интеллигенции. Истинным гуманизмом проникнута картина жизни, исполненной крайних противоречий и несправедливой жестокости, меркнущей перед стремлением человека к жизни, познанию, любви, деятельности.

Короленко выступает как интернационалист в своей публицистике, посвященной национальным вопросам, он борется с антисемитизмом в очерках «Дом № 13», «Дело Бейлиса». Писатель смело выступал против нарушений правосудия: «Бытовое явление», «Черты правосудия» (1910), он гневно осуждал все средства насилия и смертные приговоры, этим вопросам посвящены его очерки «Сорочинская трагедия» (1907), «Успокоенная деревня» и «Истязательная оргия» (1911).

Значение творчества В.Г. Короленко. Своим творчеством и деятельностью Короленко сыграл огромную роль в духовном развитии русского народа, он способствовал его интеллектуальному росту и нравственному совершенствованию, личным опытом давал пример героического служения делу. Писатель гордился единением со своим народом и верил в его могучие силы.

Творчество Короленко — пример деятельной любви к демократическим силам своей страны, оно направлено на развитие взаимопонимания между людьми, на расширение просветительской рабо-

ты во всех регионах России, на улучшение общественного положения в стране в целом.

Творчество Короленко пролагало дорогу писателям XX в., оно отозвалось в жизненных судьбах и творческих исканиях А.М. Горького, А.С. Серафимовича, А.А. Фадеева, В.П. Астафьева, А.И. Солженицына.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Составьте хронологическую канву жизни и творчества В.Г. Короленко, пользуясь в качестве источника его автомемуарной книгой «История моего современника».

2. Законспектируйте одну из глав монографии Г.А. Бялого «В.Г. Короленко» (Л., 1983).

3. Выпишите пословицы, бывальщины и былички из «Истории моего современника» В.Г. Короленко.

4. Подготовьте сообщения и доклады на одну из следующих тем:

«"Синтез реализма с романтизмом" в рассказе В.Г. Короленко "Река играет"»;

«Жанр святочного рассказа в творчестве В.Г. Короленко и Ч. Диккенса»;

«Проблема народного характера в рассказе В.Г. Короленко "Соколинец"»;

«Познавательное значение этнографических зарисовок в «сибирских» рассказах В.Г. Короленко».

Источники и пособия

Короленко В.Г. Полн. собр. соч. Харьков, 1922—1929; *Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1953—1956; *Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1953; *Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1960—1961; *Короленко В.Г.* Избранные письма: В 3 т. М., 1932—1936; А.П. Чехов и В.Г. Короленко. Переписка. М., 1923; М. Горький и В.Г. Короленко. Переписка, статьи, высказывания. М., 1957; *Короленко В.Г.* Записные книжки (1880—1900). М., 1957; В.Г. Короленко о литературе. М., 1957; *Короленко В.Г.* Письма к Луначарскому//Новый мир. 1988. № 10; *Горький М.* «Время Короленко»; В.Г. Короленко; Из воспоминаний о В.Г. Короленко//Собр. соч.: В 18 т. М., 1963. Т. 18; *Батюшков Ф.Д.* В.Г. Короленко как человек и писатель. М., 1922; *Евгеньев-Максимов В.* В.Г. Короленко (Жизнь, личность, произведения). Пг., 1922; *Пиксанов Н.* В.Г. Короленко и якутская ссылка//Пиксанов Н. О классиках. М., 1933; *Дерман А.Б.* Жизнь В.Г. Короленко. М.; Л., 1946; *Храбровицкий А.В.* О тексте «История моего современника»//Русская литература. 1976. № 1; *Летов Б.Д.* В.Г. Короленко — редактор. Л., 1961; *Миронов Г.М.* Короленко. М., 1962. (ЖЗЛ); *Люксембург Р.* Душа русской литературы//Люксембург Р. О литературе. М., 1961; В.Г. Короленко в воспоминаниях современников. М., 1962; *Кони А.Ф.* Воспоминания о писателях. Л., 1965; *Катаев В.Б.* Короленко//Катаев В.Б. Почти дневник. М., 1978; *Бялый Г.А.* В.Г. Короленко. 2-е изд. Л., 1983; *Ростов Н.* В.Г. Короленко. М., 1965; *Щербина А.М.* «Слепой музыкант» В.Г. Короленко как попытка зрячих проникнуть в психологию слепых. М., 1916; *Платонов А.В.* В.Г. Короленко//Платонов А.В. Размышления читателя. М., 1980; *Катаев В.Б.* Мгновения героизма//Короленко В.Г. Избранные произведения. М., 1987; *Негретов П.* В.Г. Короленко. Летопись жизни и творчества. 1917—1921. М., 1990; *Петрова М.Г.* Короленко//Русские писатели. 1800—1917: Биогр. словарь. М., 1994. Т. 3.

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ (1860—1904)

Понять Чехова — значит прежде всего объяснить, благодаря чему его творчество приобрело всемирное и все возрастающее признание. Выросшие на традициях русской драматургии, именно его пьесы идут на сценах театров всех континентов. Его называют ответственным за все последующее развитие мирового театра. Проза Чехова (которую многие, в том числе Л. Толстой, И. Бунин, В. Маяковский, ставили выше его драматических сочинений) признана непревзойденной крупнейшими художниками XX в. Этот универсализм и непреходящую актуальность чеховского творчества можно объяснить не только новизной литературной техники и завоеваниями в искусстве слова. Оно чисто по-человечески выраженными в нем чувствами и мыслями захватывает любого человека в любую эпоху. Об этой его особенности как самой главной сразу после смерти Чехова сказал его старший современник Лев Толстой: «Достоинство его творчества то, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще... А это главное»[1].

Эти-то два обстоятельства — признание Чехова культурной фигурой действительно мирового масштаба и присутствие его как живого явления, продолжающего оказывать воздействие на текущую литературу и искусство, — ставят задачи особого рода при его изучении.

Итак, вот вопросы, которые становятся сверхзадачей в понимании и изучении Чехова. Как этот писатель, пришедший в русскую литературу *после всех* (к моменту вхождения Чехова в литературу уже было выстроено здание русского романа, создан русский театральный репертуар) и *со стороны* (Чехов вырос на южной окраине России, формировался вне столичной или усадебной культуры), занял в ней в итоге одно из центральных и главных мест? Благодаря чему писатель, начинавший в глухую, казалось бы, *проходную* эпоху, создал *непреходящие* — общечеловеческие ценности?

Нельзя сказать, что за сто лет, прошедших после смерти Чехова, на эти вопросы получены сколько-нибудь окончательные ответы. Изучение Чехова в наши дни стало отраслью мирового литературоведения[2], оно имеет свою историю и продолжение.

---

[1] Цит. по: Лит. наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 875.

[2] Лит. наследство. Т. 100. Кн. 1. Чехов и мировая литература. М., 1997; Чеховский вестник. М., 1997—2001. Вып. 1—8.

Из истории изучения. О том, что Чехов совершает «переворот в литературе»[1], некоторые из современников начали говорить уже к середине 80-х годов. Оценить то новое, что несло в себе его творчество, смогли прежде всего писатели — Д.В. Григорович, Н.С. Лесков, М.Е. Салтыков-Щедрин, В.М. Гаршин, которые с радостью и надеждой откликались на произведения своего младшего современника. Лев Толстой в нескольких, отчасти парадоксальных, определениях задал масштабы восприятия Чехова, сопоставив его с Пушкиным и Шекспиром («Чехов — это Пушкин в прозе»; «Шекспир скверно писал [пьесы], а вы еще хуже»; «Он создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал нигде!»[2]). И в XX в. крупнейшие художники слова — от Горького, Маяковского до Блока, Набокова, от Бернарда Шоу, Эрнеста Хемингуэя до Уильяма Фолкнера, Томаса Манна — неизменно признавали исключительность места Чехова в русской и мировой литературе.

Но осмысление его творчества критикой и литературоведением с самого начала не соответствовало такому признанию. *«Двадцать лет непонимания»*[3], — так К.И. Чуковский оценил прижизненную чеховскую критику. В статьях ведущих критиков эпохи Н. Михайловского, А. Скабичевского, М. Протопопова и др. Чехов представал «безыдейным» писателем, «певцом хмурых людей», «нытиком» и т.п. Художника-мыслителя в Чехове не признал никто (исключения лишь статьи С. Булгакова «Чехов как мыслитель», 1904, и Л. Шестова «Творчество из ничего», 1904). Формулу Чуковского оспаривает в своих работах А.П. Чудаков, который показал, что именно современниками были верно отмечены многие особенности непривычной поэтики Чехова, хотя и встретили они при этом чаще всего неприятие[4]. Видимо, истина здесь не столь однозначна. Да, современники уловили особый характер чеховских деталей, описаний и характеристик, но до подлинного понимания чеховского «переворота в литературе» им было далеко.

Изучение биографии Чехова началось, когда М.П. Чехова, сестра писателя, выпустила в 1912—1916 гг. первое 6-томное собрание его писем с предисловиями их брата М.П. Чехова. Письма Чехова, уникальное явление в русской эпистолярной прозе, до сих пор остаются главным источником для изучения не только жизни и личности пи-

---

[1] Так определил Д.В.Григорович уже первые шаги Чехова в литературе (Письма А.П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 140).

[2] Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 579; Лит. наследство. Т. 68. С. 660, 875.

[3] *Чуковский К.* О Чехове. М., 1967. С. 89.

[4] См.: *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 174—181.

сателя, но и его эпохи (последнее, наиболее полное их издание — в составе академического 30-томного Собрания сочинений и писем Чехова: М., 1974—1983). Другой источник — мемуары современников, которые в составе сборников «Чехов в воспоминаниях современников» выходили в 1947, 1952, 1954, 1960, 1986 гг. До сих пор сохраняют значение «Летопись жизни и творчества А.П. Чехова» Н.И. Гитович (М., 1955) и библиографическая «Чеховиана. Вып 1. Систематический указатель литературы о Чехове и его творчестве» И.Ф. Масанова (М., 1929), лишь отчасти дополненная в изданиях: Э.А. Полоцкая. «А.П. Чехов. Рекомендательный указатель литературы» (М., 1955); Б.И. Александров. «А.П. Чехов. Семинарий» (М., 1964); Т.В. Ошарова. «Библиография литературы о А.П. Чехове. Вып. 1». (Саратов, 1979). Много новых биографических и библиографических материалов содержат тома 68, 89 и 100-й «Литературного наследства», а также продолжающееся издание «Чеховский вестник» (выпуски 1—8 вышли в Москве в 1997—2001 гг.). Обширную библиографию литературы о Чехове на английском языке см. в книге: «Anton Chekhov rediscovered: A Collection of New Studies with a Comprehensive Bibliography. East Lancing, Michigan, USA, 1987».

Отношение к Чехову в советскую эпоху в целом характеризует еще одна формула, принадлежащая Василию Гроссману: «Чехов у нас по недоразумению признан... А сути Чехова государство не понимает, потому и терпит его» (роман «Жизнь и судьба», ч. 1, гл. 66). Действительно, хотя эмигрант Глеб Струве назвал свою статью о 20-томном издании сочинений Чехова 1940-х годов «Чехов в коммунистической цензуре»[1] и указал в ней на десятки купюр, по большей части идеологического характера, которые сделали в текстах писателя редакторы этого собрания, все-таки с изданиями Чехова, с его постановками, с созданием музеев в советские годы в целом обстояло благополучно. Другое дело, какая функция отводилась этому *государственно признанному Чехову* в общей системе идеологических установок и насколько упрощенным или искаженным оказывался при этом подход со стороны его исследователей.

В.В. Ермилов (в книгах «А.П. Чехов», «Драматургия Чехова», много раз издававшихся в 1940—1950-х годах) и его школа (например, Г.П. Бердников) стремились установить важную общественную значимость творчества Чехова — то, в чем писателю отказывала дореволюционная критика и вульгарно-социологическое литературоведение. Но, как точно подметил Илья Эренбург на рубеже 50—60-х годов, в буквально тех же выражениях, что и

[1] Slavonic and East European Review. [1961]. XX. P. 327—341.

о Чехове, тогда писались статьи о Салтыкове-Щедрине, Глебе Успенском... Всюду, вплоть до школьных учебников и энциклопедических словарей, проникало унылое однообразие казенных формул официального чеховедения: писатель «разоблачал», «обвинял», «подготавливал», «приветствовал»...[1] Чеховскую Чайку, как было остроумно замечено, гримировали под горьковского Буревестника — такова была цена официального признания и даже пиетета по отношению к Чехову. Свежим противоречием этому выглядели отдельные работы А.Б. Дермана («О мастерстве Чехова», 1959), А.П. Скафтымова (статьи 40-х годов о Чехове, вошедшие в его книгу «Нравственные искания русских писателей», 1972), Г.А. Бялого (статьи, собранные в его книге «Чехов и русский реализм», 1981). Но не они делали погоду.

Переломом можно считать 70-е годы, когда (во многом вследствие роста интереса к Чехову во всем мире и мировой же критики предшествующих советских изданий) в Академии наук велась работа над 30-томным собранием его сочинений и писем. Подготовка академического издания объединила лучших литературоведов и текстологов — Л.Д. Опульскую, Н.И. Гитович, З.С. Паперного, М.П. Громова, В.Я. Лакшина, Э.А. Полоцкую, Е.М. Сахарову и других, привлекла начинавшую тогда молодежь — А.П. Чудакова, И.Е. Гитович, И.П. Видуэцкую, В.Б. Катаева и др. Академическое издание сделало очень много для установления канонического текста чеховских произведений, для реального их комментирования. Но остаются поныне белые пятна, закрыть которые предстоит, может быть, будущим исследователям.

Так, до сих пор мы не знаем точно первых (до «Письма к ученому соседу») публикаций Чехова, не знаем точного названия и даты завершения его юношеской пьесы, не знаем наверное, когда писался «Дядя Ваня». Не только неоткомментированными остаются немало мест в произведениях и письмах Чехова — многое, написанное его рукой, до сих пор не опубликовано: его студенческие медицинские записи, тысячи сахалинских карточек, — не восстановлены купюры в письмах, проливающие порой совершенно новый свет на его личность. Когда-нибудь должен быть издан нулевой, «лицейский» (по выражению М.П. Громова) том Чехова, а также 31-й, дополнительный том сочинений и писем писателя, содержащие неизвестные и несобранные тексты, написанные его рукою.

Отнюдь не одни текстологические — серьезные и увлекательные интерпретаторские проблемы, требующие нового подхода к Чехо-

[1] См.: *Эренбург И.* Перечитывая Чехова. М., 1960. С. 8—9.

ву, стоят перед его истолкователями (не только в литературоведении, но и в театре, в других видах искусства).

В 70-е годы освежающим подходом, вызовом псевдосоциологическим схемам было само обращение к вопросам поэтики Чехова, к проблемам интерпретации его произведений (работы А.П. Чудакова, В.Б. Катаева, В.Я. Линкова, Э.А. Полоцкой, Т.К. Шах-Азизовой). Вызов был подхвачен следующим поколением исследователей (книги И.Н. Сухих, А.С. Собенникова, П.Н. Долженкова, Р.Е. Лапушина и др.).

При изучении Чехова не раз ставилась проблема единства его художественного мира. Сменявшие один за другим литературоведческие облики писателя отражали не просто смену общественных и культурных парадигм или установок. Кого видеть в Чехове — бытописателя (формула Зинаиды Гиппиус: у Чехова «быт без бытия»), летописца ли своей эпохи, или выразителя идеологии русской интеллигенции, или художника-психолога, или холодного ирониста, или выразителя гуманистических ценностей, художника, *завершающего* «золотой век» русского реализма или, наоборот, *открывающего* пути литературного авангарда, литературы абсурда, а сейчас и постмодернизма, — все подобные истолкования представлены в литературе о Чехове, постоянно пополняющейся на разных языках. Все больше увеличивается интерес к пониманию Чехова как оригинального художника-мыслителя.

Сегодня изучение Чехова ведется не только традиционными культурно-историческими или структуралистскими методами. Новейшие веяния в литературоведении, исходящие из концепций деконструктивизма, «смерти автора» и сколь угодно произвольных читательских стратегий истолкования текста, порой весьма остроумных, характеризуют чаще не столько Чехова, сколько его истолкователей. Интернациональный характер чеховистики выражается в том, что можно уже говорить о зарубежных школах в изучении Чехова: кембриджской и оксфордской в Великобритании, тюбингенской и гамбургской в Германии, йельской в США и др. Ученые, многих из которых объединяет Чеховская комиссия Российской Академии наук, работают над проектами издания 5-томной Летописи жизни и творчества писателя (первый том вышел в 2000 г.), продолжают серии сборников «Чеховиана», «Чеховский вестник», подготовку и издание Чеховской энциклопедии.

Начало пути. Юношеская драма. Дед Чехова по отцу, крепостной из Воронежской губернии, выкупил себя с семьей на волю и в конце жизни служил управляющим имением (отдельные его черты будут отражены в образе Фирса из «Вишневого сада»). Детские впечатления Чехова от поездки к деду через приазовскую степь отра-

зятся в рассказах «Красавицы», «Счастье», в повести «Степь». Отец Чехова владел в приморском городе Таганроге небольшой бакалейной лавкой. В его натуре соединились стремление «выйти в люди» с непрактичностью и неумением вести дела, художественная одаренность — с властностью и деспотичностью по отношению к домашним. У Чехова было четыре брата и сестра. Сыновья должны были помогать отцу в торговле, а также петь в организованном им церковном хоре. Наказания розгой, семейный деспотизм рано выработали в Чехове отвращение к несправедливости и насилию, обостренное чувство достоинства, стремление к независимости.

Мать Чехова, также внучка выкупившегося на волю крестьянина-крепостного, вносила в семью начала мягкости и человечности. «Талант в нас со стороны отца, а душа — со стороны матери», — говорил впоследствии Чехов. Из радостей детства ему навсегда запомнились купание в море, рыбалка, ранняя весна на Дону, ловля щеглов. Яркая способность к импровизации и подражаниям проявлялась в сценках, домашних представлениях, которые Чехов сочинял и разыгрывал с братьями. Учение вначале в греческой школе, а затем в классической гимназии особого интереса у Антона не вызывало; дух казенщины и формализма, царивший в гимназии, впоследствии отражен в ряде его произведений, особенно в «Человеке в футляре».

Гораздо большее влияние на его духовное становление оказали театр и библиотека. Завсегдатаем галерки таганрогского театра Чехов становится с 13-летнего возраста. В исполнении местных трупп и заезжих знаменитостей он имел возможность увидеть на сцене русский классический репертуар, пьесы Шекспира, современные водевили и мелодрамы. В обширный круг чтения юного Чехова вошли Сервантес, Гюго, Тургенев, Гончаров, естествоиспытатель Гумбольдт, философ Бокль и наряду с ними — разнообразные юмористические журналы и сборники.

В 1876 г. отец Чехова, окончательно разорившись, бежал от долговой тюрьмы в Москву, туда же уехала его мать с младшими детьми. Антон остался в Таганроге и должен был зарабатывать уроками средства на жизнь и учение и еще высылать небольшие денежные переводы семье. Эти годы чрезвычайно важны в становлении характера и личности будущего писателя. Встречи с разнообразнейшими типажами западали в память, самостоятельная жизнь подталкивала к раннему формированию убеждений, о чем можно судить, например, по советам, которые 19-летний Антон дает в письме младшему брату: «Ничтожество свое сознаешь? <...> Ничтожество свое сознавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуй, пред умом, красотой, природой, но не пред людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство. <...> Не смешивай “смиряться” с “сознавать свое ни-

чтожество"»[1] Высокая нравственная требовательность к себе и близким останутся до конца отличительной чертой его личности. К этим годам относятся известные нам лишь по названиям литературные опыты Чехова. Гимназистом он выпускает рукописный журнал с карикатурами «Заика», какие-то юморески посылает под псевдонимами в столичные журналы (печататься Чехов начал, очевидно, не позже 1878 г.), пишет несохранившиеся комедии «Нашла коса на камень» и «Недаром курица пела» и создает большую драму «Безотцовщина». Чехов-писатель начинал, таким образом, одновременно как прозаик-юморист и как драматург.

В 1879 г. Чехов поступает на медицинский факультет Московского университета. Сразу по приезде в Москву он принимает на себя заботы о родителях и младших; почти единственным средством существования семьи становятся его литературные заработки. Занятия в университете Чехов соединяет с разнообразной литературной работой. В эти годы он мужал нравственно, стремительно рос интеллектуально. О том, при каких условиях жил Чехов, какие задачи он задавал самому себе («беспрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля») и потому считал возможным предъявлять окружающим, можно судить по его знаменитому письму брату-художнику Николаю о «воспитанных людях» (П 1, 221—225). Воспитывая себя, Чехов пытался воспитать и талантливого, но безалаберного брата. Среди признаков воспитанных людей названы, между прочим, такие: «Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... <...> Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках. Ложь оскорбительна для слушателя и опошляет его в глазах говорящего. <...> Если они имеют в себе талант, то уважают его. Они жертвуют для него покоем, женщинами, вином, суетой... Они горды своим талантом...» Не забудем, что этот чеховский кодекс воспитанного или, иначе сказать, интеллигентного человека отнюдь не предназначен для публикации, он адресован лишь одному получателю письма. Но правом говорить с другими о жизни, мы видим, Чехов к этому времени уже обладает в полной мере.

Серьезные надежды он связывал с привезенной из Таганрога в Москву (и, возможно, здесь переработанной) своей большой драмой. Сохранился автограф этой пьесы, без титульного листа; в наши дни в разных изданиях и постановках она получила заглавия «Безотцовщина», «Пьеса без названия», «Платонов»,

[1] *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983. Письма: Т. 1. М., 1974—1983. С. 29 (далее цитируется это издание с указанием тома и страницы в тексте; при цитировании серии Писем вначале ставится буква П).

«Русский Дон Жуан», в кино — «Неоконченная пьеса для механического пианино».

Первая пьеса Чехова, написанная в традициях русской прозы и драматургии, построена как проблемное произведение о современном человеке. Уже это говорит об уровне амбиций юного автора: он отдает себе отчет в назначении и авторитете русского писателя и хочет сразу войти в круг властителей дум.

Главного героя, провинциального учителя Михаила Платонова, наперебой характеризуют окружающие. Для женщин он — «милый пустослов», «оригинал Платонов». Мужчины дают ему иные характеристики: «испорченный человек», «оригинальный негодяй», «человек не из мелко плавающих, малый развитой и слишком нескучный!» Немало и автохарактеристик Платонова: «Я слабость, страшная слабость!»; «Нет ничего во мне такого, за что можно было бы ухватиться, нет ничего такого, за что можно было бы уважать и любить!» (11, 96). В своих монологах Платонов вершит суд над собой и окружающими. Можно говорить о повышенном литературном фоне пьесы. Литературные параллели призваны особенно подчеркнуть сложность характера героя: он из «современных Чацких», «на Гамлета похож», особенно часто — «Дон Жуан», наконец, «герой лучшего, еще, к сожалению, не написанного современного романа».

Современный человек, познавший жизнь в сравнительно молодые годы, знающий ей цену и уставший от нее, умный, дерзкий в обращении с женщинами, нравящийся им и скучающий с ними, Платонов стенает и мечется во многом оттого, что запутался в своих отношениях с женщинами — каждая из них со своими запросами и своим пониманием героя (эта пружина внешнего действия перейдет и в следующую пьесу, в «Иванова»). Но юный драматург выступил в своей пьесе законным наследником великой литературы. Его уездный Дон Жуан тяготится не просто запутанностью личных проблем. В монологах Платонова звучит традиционная, но для того времени актуальная насмешка «обманутого сына» над идейно и нравственно промотавшимися отцами, выражается духовное томление одного из чутких представителей целого поколения, ощущающего себя как поколение потерянное. «Болезни Платонова» придано и это, идейное-общественное измерение.

В юношеской пьесе Чехова поражает обилие живых, узнаваемых характеров, в ней чувствуется знание жизни, рассыпанное в изобилии точных наблюдений. Но самостоятельность пьесы, стремившейся показать «современное состояние нашего общества» (11, 16), присутствует в ней, скорее, потенциально. Материал пока не охвачен всеорганизующей авторской концепцией,

для которой была бы найдена соответствующая драматургическая форма. Соединяя разные жанровые приметы — бытовой пьесы, комедии нравов, мелодрамы, идеологических диалогов, — «Платонов» еще не предстает единой органичной структурой. Хотя в этой драме уже угадываются многие мотивы, прошедшие потом через все творчество Чехова, однако пьеса чрезвычайно велика по объему (сыграть ее полностью за один спектакль невозможно) и наполнена внешними эффектами. Посланная ведущей актрисе Малого театра М.Н. Ермоловой, она была возвращена автору. Опубликовал ее лишь в 1923 г. Н.Ф. Бельчиков.

«Мелочишки». Роль игрового и пародийного начал. Попытка войти в русскую литературу с серьезным, проблемным произведением оказалась неудачной. Но изначальные особенности таланта Чехова — юмор и наблюдательность — позволили ему не отступить, а пойти иным путем, завоевав вначале юмористические журналы и газеты — а в эти годы в Петербурге и Москве издавались «Стрекоза», «Будильник», «Осколки», «Развлечение», «Мирской толк» и многие подобные им журналы и журнальчики, которые Чехов хорошо знал еще по таганрогской библиотеке. Но отнюдь не следование шаблонам расхожей юмористики отличает его первые шаги.

Называя в одном из писем свое раннее творчество «игрой в литературу» (П 1, 196), Чехов вкладывал в это не только тот смысл, что писательству он придавал менее серьезное значение, чем занятиям медициной. Многие из его произведений были, действительно, игрой — беспечной и свободной игрой еще неведомого никому юного гения, готовыми формами, уже существующими в литературе.

Первые известные опубликованные произведения Чехова «Письмо к ученому соседу» и «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?» («Стрекоза». 1880. № 10. 9 марта) — пародии, излюбленный жанр юмористических журналов. Что, как не игра — разложить, как на кубики, наиболее употребительные конструкции, из которых строятся современные романы и повести? Или пародирование эпистолярного слога тупого и ограниченного, но претендующего на ученость донского помещика (фраза из его письма «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда» стала нарицательным обозначением абсурдной логики)? И разве не игра предложена читателю пародии «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь. Роман в одной части с эпилогом. Посвящается Виктору Гюго»? Рассказывается история одной страшной ночи, один труп громоздится на другой, герой, расправившийся с недругами, приводится к счастливой женитьбе... А затем автору все это как бы надоедает, и он закругляется, заявив, что герой «от радости повесился», а впрочем, «ничего этого никогда не было... Спокойной ночи!» (1, 38).

Стихия игры царит в произведениях молодого Чехова. Впрочем, выбирая свою позицию в литературе, нащупывая свою тему, писатель пробует себя одновременно и в «серьезных», и в юмористических жанрах. Опытом психологического повествования стали его повести «Живой товар» и «Цветы запоздалые» (герой последней доктор Топорков, интеллигент-приобретатель, дальний предшественник Ионыча). Чехов откликается на «деревенскую тему», одну из главных в русской литературе 80-х годов (рассказ «За яблочки», связанный с традициями еще антикрепостнической сатиры; в ином, социально-психологическом ключе — рассказ «Барыня»), задумывает цикл »Сельские картинки» (рассказ «Суд»). Особенно интересует его мир артистов: шесть рассказов на эту тему составили сборник «Сказки Мельпомены» (1884), и здесь комическая и серьезная установки распределяются приблизительно поровну. Два наиболее крупных по объему произведения Чехова первых лет — повесть «Ненужная победа» (1882) и «уголовный» роман «Драма на охоте» (1885), имея внешние признаки пародий, перерастают чисто пародийную задачу, содержат начатки психологизма, жанровых и пейзажных описаний.

Но при всем стилевом разнообразии ранних произведений Чехова в них преобладает стихия юмора. В рассказе «Марья Ивановна» (1884), своего рода автокомментарии к раннему творчеству, писатель относит себя к числу «литературных поденщиков», «завсегдатаев юмористических журналов», «пишущих по смешной части» (2, 450, 451). Все эти произведения печатаются под псевдонимами *Антоша Чехонте, Человек без селезенки, Брат моего брата* и др. — всего известно свыше 50 чеховских псевдонимов.

Количественно самое большое место в юмористике Чехова занимают шуточные афоризмы, подписи к рисункам, пародийные календари, отчеты, словари, руководства, объявления — всё, что подходит под широкую жанровую рубрику юмористической *«мелочишки»* («Контора объявлений Антоши Ч.», «И то, и се», «Задачи сумасшедшего математика», «Календарь "Будильника" на 1882 год», «Философские определения жизни», «Перепутанные объявления», «Краткая анатомия человека», «Несообразные мысли» и многое другое). Задолго до начала сотрудничества Чехова в «Стрекозе», «Зрителе», «Будильнике» сложились каноны этого жанра, которые он быстро освоил и превзошел, создав такие шедевры юмористики, как «Письмо к ученому соседу», «Жалобная книга», «Жизнь прекрасна! (Покушающимся на самоубийство)» и др.

Чехов пародирует стили отдельных писателей (например, Виктора Гюго, Жюля Верна, авторов детективных романов Эмиля Габорио, Шкляревского). С пародийной целью он использует в своих

заглавиях названия знаменитых произведений или известные цитаты («Торжество победителя», «Лишние люди», «Слова, слова и слова», «Рыцари без страха и упрека», «Женское счастье», «Кто виноват?», «Моя Нана» и др.). Пародийно-абсурдны концовки многих его произведений (например, «Случай из судебной практики»). Но не только стиль отдельных авторов или отдельные элементы поэтики — иногда Чехов как бы пародийно переосмысляет вообще задачи литературы. Такова его басня «Зайцы и китайцы» (не предназначавшаяся для публикации). Такова и юмореска-«мелочишка» «Жалобная книга» (1884).

Юношеская драма показала, что Чехов вполне осознавал серьезность задач, решаемых литературой (быть зеркалом жизни, выносить суждение о действительности и даже приговор ей и т.п.). Но также изначально он знал, что литература, как всякое искусство, есть еще и *игра*. Игра со словом, игра с читателем, игра с другими авторами и произведениями, прошлыми и современными. «Жалобную книгу», не претендующую ни на значительность, тем более монументальность, ни даже на завершенность, автор пишет как бы играя.

Он играет с читателем уже тогда, когда принимает на себя роль переписчика чужих записей, который якобы лишь раскрывает какую-то реальную книгу жалоб и сообщает ее содержимое. На самом деле читатель вовлекается автором в игру — игру с ожиданием каждый раз какой-либо нелепости, несуразно-неуместной в предлагаемых условиях. То это нелепые ошибки в написании слов, в расстановке знаков препинания и построении фраз. Фраза насчет слетевшей при подъезде к станции шляпы давно стала классическим примером неверного грамматического согласования. То это — чаще всего — не соответствующая самому предназначению книги жалоб запись. И самыми неожиданными, а потому особенно нелепыми в этом контексте выглядят собственно жалобы и претензии пассажиров. Чехов уже в первых своих произведениях — непревзойденный юморист, гений шутки, неистощимый в придумывании смешных фраз, оборотов, сочетаний.

Далее, автор «Жалобной книги» играет как драматург. На минимальном пространстве — страничка с небольшим — представлено не менее десятка разнообразных ролей и житейских ситуаций. Почти каждая запись дает пищу для воображения. Мы можем себе представить и шумную сцену между скандальной супружеской парой и кондуктором, да еще и жандармом впридачу; и, наоборот, немую сцену созерцания «физиогномии» начальника станции «неунывающим дачником». «Возмутительное происшествие», описать которое не хватило слов гимназисту Зудьеву, здесь соседствует с

амурными похождениями жандармихи и буфетчика, с неоправдавшимися ожиданиями проголодавшегося дьякона... Сцен и положений хватит не на одну пьесу или рассказ. А действующие лица — кого здесь только нет! То безымянные, то прячущиеся за инициалы или псевдоним, а то с такой фамилией, что говорит сама за себя. А главное то, что сведены они вместе, голоса их звучат как неспевшийся хор — и это едва ли не основной источник комизма «Жалобной книги». Разноголосица и разнобой высказываний персонажей впоследствии станут одними из основных приемов в чеховских пьесах.

И еще в одном направлении идет игра: это столкновение разнообразных, вообще-то несовместимых речевых жанров. Каждая запись соответствует определенному типу высказывания — со своей лексикой, со своей интонацией. В жанре политического доноса выполнена запись о неведомом Никандрове. А обращение к какой-то «Катиньке» — в жанре пламенного любовного признания. Тут же — запись в жанре поучения («Добродетелью украшайтесь»), а чуть выше — местной сплетни. Заезженные остроты («Ты картина, я портрет...» или «Кто писал, не знаю...») и опыты зарисовки с натуры... И все это в вопиющем несоответствии с объявленным в заголовке жанром записей в жалобной книге!

Впрочем, при желании на «Жалобную книгу» можно посмотреть не просто как на образчик литературной игры. Можно прийти к вполне серьезным обобщениям и заключениям, стоящим за столь несерьезным на первый взгляд текстом. Вообще возможность нескольких интерпретаций — собственно сюжетной, социальной, психологической, а нередко и философской — свойство многих произведений молодого Чехова.

Что такое этот разнобой, разноголосица записей, интонаций, характеров, положений? Не отражают ли они бесконечное разнообразие жизненных ситуаций, отдельных реакций, точек зрения на мир — и невозможность свести это разнообразие к одному жанру, вместить в предначертанные рамки? Живая жизнь, не укладывающаяся в любой футляр, — тема многих будущих чеховских произведений.

А кто-то может увидеть и другое обобщение. Дорога (неведомо куда и откуда ведущая), беспорядки (неизменные на все времена), безответные жалобы, мелькающие и теряющиеся человеческие судьбы — не есть ли это приметы русской жизни, да и жизни вообще? Жалобная книга — это еще не столь завершенный символ, как палата № 6 или вишневый сад из более поздних произведений писателя. Этот ранний рассказ, повторим, не претендует на какие-то обобщения, совсем не обязательно извлекать из него социальные

или исторические смыслы. Пока это игра, шутка. Но талантливая шутка в отличие от банальной показывает жизнь с неожиданной стороны, на что неспособна угрюмая серьезность.

И.А. Бунин скажет впоследствии о таких произведениях молодого Чехова: «Если бы он даже ничего не написал, кроме «"Скоропостижной конской смерти" или "Романа с контрабасом", то и тогда можно было бы сказать, что в русской литературе блеснул и исчез удивительный ум, потому что ведь выдумать и уметь сказать хорошую шутку могут только очень умные люди, те, у которых ум "по всем жилушкам переливается"»[1].

Помимо пародий, стилизации — иная разновидность литературной игры — также использовались Чеховым.

С конца 1882 г. Чехов начинает сотрудничать в петербургском журнале «Осколки», который под руководством Н.А. Лейкина завоевал ведущее положение в юмористической прессе. Как и другие авторы «Осколков», во многих юморесках он откликается на злободневные политические, социальные вопросы, пишет об умонастроениях русского общества в первые годы наступавшей реакции, высмеивает охранительно-полицейские меры, небывалое распространение шпионства и доносов, усиление цензурного произвола («Мысли читателя газет и журналов», «Вопросы и ответы», «3000 иностранных слов, вошедших в употребление русского языка» и др.). В отдельных произведениях писатель использует щедринские темы, образы, словарь. Прибегая в жанре «мелочишки», адресованной массовому читателю, к некоторой стилизации «под Щедрина», Чехов добивался особой выразительности сатирических выпадов.

Пародиен Чехов в тех случаях, когда он обращается к некоторым традиционным для русской литературы темам. Так, в его творчестве переосмыслена ситуация, восходящая еще к гоголевской «Шинели»: маленький чиновник в столкновении с «начальством», «значительным лицом». Серию рассказов на эту тему: «Двое в одном», «На гвозде», «Рассказ, которому трудно подобрать название», «Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало», «Сущая правда» — Чехов завершил «Смертью чиновника» и «Толстым и тонким».

В первой редакции рассказа «Толстый и тонкий» (1883) мотивировка поведения «тонкого» была традиционной: он раболепствовал и унижался, так как «толстый» оказывался его прямым начальником и распекал за опоздание на службу (2, 438—440). Включая рассказ в 1886 г. в сборник «Пестрые рассказы», Чехов переработал его, сняв подобную мотивировку. Теперь «толстый» изображен

---

[1] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 236.

нейтрально, он пытается урезонить приятеля школьных лет, слишком уж перебарщивающего в чинопочитании. Главным объектом осмеяния в отличие от героев Гоголя, Достоевского стал маленький чиновник, над которым столько слез пролила прежняя русская литература. Знаменитая метаморфоза, которая происходит с «тонким», с его семейством и даже (элемент гротеска) с багажом, уже не вызвана грубостью или черствостью со стороны генерала. «Тонкий» подличает и пресмыкается, когда его к этому никто не вынуждает. Точно так же ведет себя Червяков в «Смерти чиновника», ценой жизни (!) доказывающий свое право демонстрировать почтительность и собственное ничтожество перед «персонами». И «тонкий», и Червяков страдают не от унижения, а от прямо противоположного: оттого, что их могут заподозрить в нежелании унижаться, в праве на какое-то иное поведение.

Такое перенесение акцентов, отказ от традиционного решения известной ситуации очень характерны для Чехова с первых его шагов в литературе. Показывая, как сам объект унижения становится краеугольным камнем, на котором и держится система чинопочитания и добровольного самоуничижения, он отвергал просветительские иллюзии литературы прошлого, утверждал более трезвый взгляд на природу рабской психологии.

Усвоение традиций классической литературы одновременно с решительным переосмыслением многих из них станет определяющей чертой литературной позиции Чехова.

«Сценки». Особенности юмора. «Толстый и тонкий» написан в жанре «сценки»; основные достижения Чехова — юмориста и сатирика — относятся именно к этому жанру. Сценка — картинка с натуры, короткий юмористический рассказ, комизм которого состоит в передаче разговора персонажей, — восходит к традициям Гоголя, Островского, Н. Успенского, Слепцова. Приобретя к началу 80-х годов под пером Лейкина черты жанровой завершенности, сценка стала главенствовать в «Осколках». Чехов виртуозно овладел техникой «осколочной» сценки и поднял ее до уровня большой литературы.

В духе поэтики сценки у Чехова — особые приемы краткости, сводящие к минимуму описания и пояснения. Заглавия — простые и незатейливые, называющие место действия, или действующих лиц, или предмет, вокруг которого строится действие («В Москве на Трубной площади», «В бане», «Справка», «Налим», «Жених и папенька», «Гость», «Утопленник»), реже — иронические или пародийные заглавия («Злоумышленник», «Хамелеон», «Дипломат», «Счастливчик», «Сирена», «Интеллигентное бревно»). Фамилии героев — говорящие и забавные (дьячки Вонмигласов и

Отлукавин, мастер Хрюкин, полицейский надзиратель Очумелов, городовой Елдырин, авторша драмы Мурашкина, француз Шампунь, староста Шельма, генералы Булдеев и Запупырин, купцы Ескимосов и Пятирылов, актеры Унылов и Дикобразов и т.п.). Главное в сценке — речь персонажей, одновременно правдоподобно-бытовая и смешная. Установка сценки — писать непременно смешно и непременно коротко — ограничивала Чехова, но и позволяла ему пройти школу краткости и особой выразительности деталей («Краткость — сестра таланта», — напишет он позднее брату-писателю Александру).

Значительно расширились традиционные представления о возможных источниках тем и сюжетов литературных произведений.

В рассказах-сценках окончательно определяется характер чеховского юмора, разнообразные средства достижения комического эффекта.

Имена героев рассказов «Хамелеон»(1884), «Унтер Пришибеев» (1885) давно стали нарицательными, понятия «хамелеонство», «пришибеевщина» вошли в русский язык. Обе сценки уморительно смешны, хотя и здесь за смешным просматривается невеселый порядок вещей.

Разнообразны проявления юмора в «Хамелеоне» и «Унтере Пришибееве». Простейшие формы комизма — нелепые фамилии персонажей (Очумелов, Елдырин, Хрюкин, Пришибеев), абсурдные словоупотребления и синтаксис в их репликах («По какому это случаю тут? Почему тут? Это ты зачем палец?»; «Я человек, который работающий»; «утоплый труп мертвого человека»; «утопшие, удавившие и прочее тому подобное»; «что, говорю, зубья скалите?»; «живет в развратном беззаконии» и т.д.). Это разовые, точечные проявления смешного, абсурдизмы речи. Но комический эффект достигается в рассказах и иным, более сложным путем: при помощи композиции.

Основной композиционный прием в обоих рассказах — повторение. Повторяемость, как бы запрограммированность поведения персонажей, вызывает смех читателя. В «Хамелеоне» повторяется ситуация выяснения («чья собака?»). Пять или шесть раз меняется ответ на этот вопрос, и столько же раз меняется реакция полицейского надзирателя. Очумелов хамелеонствует из беспринципности? Нет! За всеми переменами в его реакции стоит принцип, и весьма устойчивый. В основе всех перемен в его поведении — незыблемая убежденность в превосходстве «генеральского» над «прочим», и эта незыблемость прочна, как и убеждение Червякова, что отношение низших к «персонам» должно основываться на почтительности и подобострастии.

В «Хамелеоне» в отличие от «Смерти чиновника» и «Толстого и тонкого» генерал вообще не появляется на сцене, он остается закулисным персонажем. Однако закулисные персонажи (как это не раз будет впоследствии в пьесах Чехова) оказывают косвенное, но решающее влияние на то, что происходит перед глазами читателя или зрителя. Вместо генерала — лишь упоминание о нем, но в меняющихся приговорах Хамелеона это упоминание играет роль решающего аргумента.

Вновь, как и в «Смерти чиновника» и «Толстом и тонком», чтобы показать механизм системы зависимости и подчиненности, нет нужды ее главным фигурам демонстрировать свою власть и силу. Действие этой власти и силы нагляднее обнаруживается в поведении фигур подчиненных, зависимых. Они, мелкие сошки, выступают главными хранителями системы. Тем страшнее (хотя внешне это, может быть, и смешно) вырисовывается всеохватность системы.

В «Унтере Пришибееве» носитель реальной власти, мировой судья, пытается (как генерал Червякова, как «толстый» «тонкого») урезонивать не в меру ретивого кляузника и усмирителя. Бесполезно: как нерушима была убежденность Червякова («Ежели мы будем смеяться, так никакого тогда, значит, и уважения к персонам не будет»), так непоколебима убежденность Пришибеева («Ежели я не стану их разгонять и взыскивать, то кто же станет? Никто порядков настоящих не знает...»). Не будь его, твердо убежден Пришибеев, разрушится вся система.

И в этом рассказе в основе композиции — принцип повторения. На этот раз повторяется ситуация подавления («Где это в законе написано, чтобы народу волю давать?»). Проявления «непорядка», на которые реагирует Пришибеев, пестры и разновелики: кто-то поет песни, кто-то зажигает по вечерам огни, кто-то собирается «табуном», кто-то смеется, кто-то говорит «неподходящие слова»... Но неизменно на защиту «порядка», как он его понимает, выступает отставной унтер, добровольный доносчик и усмиритель.

Казалось бы, Пришибеев и Хамелеон психологически, по главным чертам характера прямо противоположны. Один чрезмерно гибок, другой до тупости тверд, один ежеминутно меняется, другой стоит на своем, хоть в тюрьму его сажай и ничем его не сдвинуть с избранной точки зрения. Но при внешнем различии очевидно глубинное сходство.

И полицейский надзиратель, и отставной унтер, как и экзекутор, и статский советник представляют определенную историческую эпоху. Все эти рассказы могут служить образцами социальной сатиры времен Александра III, времен произвола властей, процветания доносительства, усиления зависимости «маленького человека»

от тех, в чьих руках власть, и т.п. Правда, снова надо отметить несентиментальное отношение писателя к страдательной стороне в сатирическом конфликте: полупьяный мастеровой Хрюкин с его укушенным пальцем, как до него Червяков или «тонкий», сочувствия отнюдь не вызывает. У Чехова свое, нетрадиционное для русской литературы видение социальной темы.

Но, разумеется, неверно считать, что эти рассказы представляют только исторический интерес или что в них затронута лишь социальная тема.

При всех внешних психологических и социальных различиях и Червяков, и Хамелеон, и Пришибеев оказываются *абсолютно родственны* на ином, глубинном уровне. В каждом из рассказов автор рассматривает очередную разновидность стереотипа, шаблона мышления и поведения. И у Червякова, и у Хамелеона, и у Пришибеева есть некое убеждение, которое и определяет все их действия, дает им жизненные ориентиры. У каждого из них свое понимание «порядка», который заведен не ими и который следует всеми силами и любой ценой оберегать.

Чинопочитание у Червякова, превосходство «генеральского» над «прочим» у Хамелеона, необходимость держать в строгости простой народ у Пришибеева — эти нехитрые «идеи» (а одержимость своей «идеей» у этих чеховских героев по-своему не меньшая, чем у героев Достоевского) как бы автоматически диктуют все их высказывания и поступки. Ложность представлений, которые кажутся их носителям абсолютной правдой, будет показывать Чехов в большинстве своих произведений. Страшная власть застывших представлений, заставляющая человека мыслить и поступать по стандарту, столкновения между носителями разных «правд» станут постоянными темами произведений писателя.

В основе *юмора* чеховских сценок, таким образом, лежат не просто наблюдательность, меткость деталей, живость языка и т.п. Искра смешного высекается, когда в густонаселенном мире Чехова сталкивается несовместимое — разные представления, застывшие формы поведения, системы понятий, правил, мнений.

Чем руководствуется герой чеховской юмористики, пытаясь ориентироваться в жизни, которая его окружает? У каждого из сотен персонажей своя система — правильная или неправильная, стройная или бессвязная, осознанная или автоматическая — доступных ему знаков, выдающая его принадлежность к определенному социуму, сословной, возрастной, профессиональной и т.п. группе. И Чехов великолепно чувствует эту множественность систем представлений, навязанных человеку его положением и как-то им усвоенных и переработанных.

Пестрота мира в ранних чеховских произведениях — это понятая и запечатленная писателем пестрота различных видов осознания мира и ориентации в нем. Поначалу эти пестрота, разнобой кажутся смешными и самому автору. Со временем авторское отношение будет меняться, но интерес Чехова-художника изначально и до конца сосредоточен на одном и том же круге явлений.

«На деревню дедушке» — за этим стоит своя система ориентации в мире; в этой системе только два географических понятия: Москва и деревня с дедушкой Константином Макарычем («Ванька»).

Это очевидно с точки зрения Ваньки Жукова, но абсурдно с точки зрения почтовых служащих. Их мир поделен по иным знаковым рубрикам. Отвечая на вопрос о притоках Ганга, экзаменуемый почтовый чиновник «плавает»: «Ганг, это которая река в Индии текет... река эта текет в океан», и окончательно запутывается; про Ганг ведь ничего нет в почтовых справочниках. Зато на вопрос о Житомире он выпаливает без запинки: «Тракт 18, место 121!» («Экзамен на чин»).

Для собаки Каштанки все человечество делится на хозяев и заказчиков. А у ее хозяина своя вселенная, в которой свои полюсы и масштабы: «Ты супротив человека все равно что плотник супротив столяра» («Каштанка»).

Теплый юмор рассказов Чехова о детях («Гриша», «Детвора», «Событие», «Мальчики», «Беглец») основан на том же: в детском восприятии и мышлении примелькавшиеся вещи и поступки соотнесены с неожиданной шкалой мерок и ценностей; мир как бы увиден заново, то, что привычно и узаконено во взрослом мире, обнаруживает свою относительность: «Мама похожа на куклу, а кошка на папину шубу, только у шубы нет глаз и хвоста... Папа — личность в высшей степени загадочная! Няня и мама понятны: они одевают Гришу, кормят и укладывают его спать, но для чего существует папа — неизвестно. Есть еще другая загадочная личность — это тетя, которая подарила Грише барабан. Она то появляется, то исчезает. Куда она исчезает? Гриша не раз заглядывал под кровать, за сундук и под диван, но там ее не было...» («Гриша»).

На смешении различных знаковых систем построен юмор многих произведений Чехова — ведет ли такое смешение к полной гармонии, как в рассказе о чиновниках, подставлявших под карточные масти и фигуры фотографии чиновных особ («Винт»), или к диссонансу, каким прозвучал поток военно-морской терминологии отставного капитана Ревунова-Караулова на мещанской свадьбе («Свадьба с генералом»).

Смешно и то, когда человек силится показать непринужденное владение явно не до конца или превратно освоенной им знаковой

системой. Некстати приводимые цитаты, не к месту ввернутые ученые термины или возвышенные обороты, неправильно употребленные иностранные слова, ничего не доказывающие доказательства — как никто другой, Чехов-юморист начиная еще с «Письма к ученому соседу» подмечал и извлекал комический эффект из этих несуразностей мышления и поведения.

Герои раннего Чехова нередко становятся в тупик, пытаясь осмыслить и оценить определенные явления жизни:

«— Куда же я его запишу? Ежели, скажем, помер, то за упокой, коли жив, то о здравии... Пойми вот вашего брата!

— Гм!.. Ты, родименький, его на обе записочки запиши, а там видно будет. Да ему все равно, как его ни записывай: непутящий человек... пропащий...»

Попытка дьячка Отлукавина втиснуть в знаковую систему, знающую лишь дихотомическое деление (или «о здравии», или «за упокой»), непредусмотренную сложность жизни, кончается в рассказе «Канитель» неудачей. Но пока это смешно, хотя впоследствии герои «Соседей», «Страха», «Рассказа неизвестного человека», «Трех сестер» будут страдать от отчаяния в своих попытках понять что-либо на этом свете, т.е. отнести то или иное событие, явление к какой-либо разумной категории.

Особенно часто Чехов извлекает комический эффект из ситуаций, связанных с невозможностью безошибочно сориентироваться в иерархическом мире разных чинов, званий, орденов, состояний, и из недоразумений, вытекающих из этой социальной, разветвленно обозначенной пестроты и неравенства («Двое в одном», «Толстый и тонкий», «Орден», «Маска», «В бане» и многие другие). Чины и люди — постоянная тема Чехова-юмориста, и она также может быть истолкована в более широких и универсальных категориях ориентации человека в окружающем его мире.

Другой источник комического в произведениях Чехова — поглощенность отдельных людей своим, индивидуальным интересом, образом поведения, ходом мыслей, абсолютизация каждым этого своего и вытекающие отсюда несовпадения и столкновения. Примеры этого опять-таки на каждом шагу в мире чеховской юмористики.

«Антрепренер под диваном»: антрепренеру главное — спрятаться от ревнивца, который его преследует, а артистке — воспользовавшись пикантностью ситуации, получить прибавку к жалованью; отсюда совершенно различное истолкование ими нравственного и безнравственного.

«Заблудшие»: смешно не просто то, что приятели заблудились и в потемках попали на чужую дачу, а то, что хозяин весь в предвку-

шении встречи с женой, выпивки, закуски, беседы за полночь, а гостю смертельно хочется спать.

Точно так же в «Драме» анекдотическое преступление совершается только потому, что герой-писатель больше всего хочет куда-нибудь, хоть в погреб, скрыться от жары и от разговоров, а гостья непременно стремится прочитать ему свою драму. В «Сирене» изображено существо зоологическое — чиновник-гурман, способный часами вдохновенно говорить о еде, а рядом с ним — уездный философ Милкин, «недовольный средой и ищущий цели жизни», слушающий рассказы о приготовлении разных блюд с презрительной гримасой. Автор в равной степени смеется над обоими героями, поглощенными столь разными жизненными устремлениями.

На первый взгляд пропасть отделяет эти юморески от будущих «Дуэли», «Черного монаха», «Трех годов», «Моей жизни», «Ионыча», где люди говорят на разных языках, героям невозможно столковаться, у каждого свой «определенный взгляд на вещи», которым он всецело поглощен... Однако тема непонимания людьми друг друга приковывала к себе творческое внимание и Антоши Чехонте, и зрелого Чехова. Но то, что вначале вызывало смех, позже приобретает философскую, порой трагическую глубину.

Простое рядоположение различных знаковых систем, различных «взглядов на вещи» само по себе является богатейшим источником смешного в мире Чехова. Но специфически чеховским типом комического является все же не оно, а столкновение того, что имеет застывшую, оформленную знаковую форму, с тем, чему нет названия на человеческом языке, что «умеет передавать, кажется, одна только музыка», ска́занного и несказа́нного. «На деревню дедушке» — смешно уже само по себе. Но столкновение иллюзии, ложного представления с живой болью, страданием полуграмотного Ваньки Жукова рассчитано на более сложную читательскую реакцию.

Ионе Потапову, схоронившему сына («Тоска»), надо не просто поведать печаль свою; ему кажется, что выговорить, выплакать тоску только и можно в определенных ритуальных, т.е. закрепленных знаковых формах: «Скоро будет неделя, как умер сын, а он еще путем не говорил ни с кем... Нужно поговорить с толком, расстановкой... Надо рассказать, как заболел сын, как он мучился, что говорил перед смертью, как умер... Нужно описать похороны и поездку в больницу за одеждой покойника. В деревне осталась дочка Анисья. И про нее нужно поговорить... Да мало ли о чем он может теперь поговорить? Слушатель должен охать, вздыхать, причитывать... А с бабами говорить еще лучше. Те хоть и дуры, но ревут с двух слов» (4, 330).

Нехитрый этот ритуал, зафиксированная и закрепленная обычаем последовательность действий, мог бы еще осуществиться в неспешности деревенской жизни. Но в сутолоке столицы ни седоки-господа, ни дворник, ни свой брат извозчик, поглощенные каждый своим, не слушают Иону. Иона, как это станет обычным для героев Чехова, не в силах правильно понять причины своего страдания («И на овес не выездил, — думает он. — Оттого-то вот и тоска. Человек, который знающий свое дело, который и сам сыт, и лошадь сыта, завсегда покоен...»). Ритуал в конце концов им выполняется, но в предельно абсурдной форме: соучастником по его исполнению оказывается лошаденка. Но если и звучит в рассказе ирония по поводу ложности представлений или несуразности поведения героя, то растворяется эта усмешка в сочувствии к нему — обыкновенному, заурядному человеку. Рождается тот эффект «теплоты», о котором в эти годы не раз пишет Чехов.

В юмористических рассказах 1884—1887 гг. Чехов нашел себя как художник. Они порождены уже не просто установкой непременно смешить читателей, а комическим осмыслением глубинной, главной чеховской темы — ориентации человека в окружающем его мире, попыток разобраться в нем, найти правду.

Чеховский мир населен разными, непримиримо спорящими, разно (в силу естественных и искусственных, объективных и субъективных причин) верующими людьми. Не просто различие между людьми, но их самопоглощенность и непонимание друг друга, отсутствие надежных удовлетворительных ориентиров — эти проблемы стали питательной почвой для шедевров юмористики Чехова, созданных во второй половине 80-х годов.

Но фактом творческого развития писателя в те же годы стало его решительное углубление «в область серьеза» (П 1, 67). Читателю, привыкшему к маске пересмешника Антоши Чехонте, он мог бы ответить словами, которые по другому поводу произносит герой рассказа «Неприятность» доктор Овчинников: «Вы вот улыбаетесь! По-вашему, все это мелочи, пустяки, но поймите же, что этих мелочей так много, что из них сложилась вся жизнь, как из песчинок гора!» (7, 154).

Углубившийся «в область серьеза» Чехов говорил не просто о мелочах, перерастающих в проблемы: только из таких проблем и состоит жизнь обыкновенного человека, а она-то представляет единственный и главный интерес для писателя.

С 1885 г. Чехов, продолжая сотрудничать в «Осколках», начинает печататься в разделе «летучие заметки» «Петербургской газеты». Здесь он поместил такие произведения, как «Лошадиная фамилия», «Егерь», «Унтер Пришибеев», «Тоска», «Ванька», «Беглец»,

«Мальчики» и др. Среди них есть типично «осколочные» рассказы, однако в большинстве из них трактовка действительности перестает быть исключительно юмористической.

В прозе Чехова намечается чрезвычайное разнообразие тональности. Юмор никогда не исчезнет из его творчества, но приобретет новые оттенки, соединится с иным пафосом.

Свои юмористические произведения Чехов объединил в сборники «Пестрые рассказы» (1886) и «Невинные речи» (1887). Критика, признав талантливость Чехова, увидела в его рассказах лишь внешний комизм, сочла его «безыдейным, легкомысленно равнодушным к серьезным вопросам жизни» автором «эфемерных шаржей» (А.М. Скабичевский). Но наиболее чутким читателям уже стала ясна значительность творчества Чехова. Большие надежды на него возлагает Н.С. Лесков. «Переворотом в литературе» называет рассказы Чехова Д.В. Григорович. Его письмо к Чехову в марте 1886 г. сыграло для писателя важную роль, заставив его поверить в себя.

С 1886 г. Чехов пишет рассказы для «субботников» — беллетристического раздела газеты «Новое время», подписывая их уже своим настоящим именем. Впоследствии, в 90-х годах, он порвет с «Новым временем», отделив себя с самого начала от большинства его реакционных и беспринципных авторов. Но сотрудничество в самой большой общерусской газете дало Чехову возможность впервые обратиться к широкому кругу новых для себя читателей, интересующихся в беллетристике не просто легким чтением, но размышлениями о жизни, психологией персонажей. В «Новом времени» публикуются рассказы «Ведьма», «Агафья», «Тайный советник», «Учитель», «Враги», «Верочка», «Счастье», «Поцелуй» и др. Созревший художественный и человеческий талант Чехова обусловил переход его от насмешки к анализу, от характеров смешных — к сложным, противоречивым, к изучению и воспроизведению жизни во всей ее полноте.

Жизненный опыт писателя в эти годы значительно расширился. По окончании университета в 1884 г. он работает врачом в Воскресенске, Звенигороде, где не только лечит больных, но и ездит на вскрытия, выступает экспертом в суде и т.д. Много наблюдений продолжает давать ему работа постоянного московского корреспондента «Осколков» (фельетоны «Осколки московской жизни»).

Рассказы-этюды. Герой и событие. С середины 1884 г., времени окончания университета, до выхода повести «Степь» в начале 1888 г. Чехов создал более 350 произведений. Это период «многописания». Значительная их часть относится к жанру, который сам Чехов в отличие от «мелочишек» и «сценок» называл «серьезным этюдом». В

газетных рассказах окончательно складывались поэтика и стилистика чеховского художественного мира.

Исследование жизни в рассказах-этюдах ведется в разных направлениях. В некоторых из них автор решает задачу описания разнообразных жизненных положений, бытовых явлений, психологических состояний. Тут в большинстве случаев сами названия говорят о себе: «Его первая любовь» (позднее — «Володя»), «Страхи», «Сильные ощущения», «Тиф», «Скука жизни», «Горе», «Свадьба», «Старость», «Поцелуй». Другую группу составляют исследования разнообразных характеров, темпераментов, психологических типов («Отец», «Почта», «Задача», «Холодная кровь», «Необыкновенный», «Обыватели»). Нередко такие зарисовки разновидностей и оттенков человеческой психологии Чехов выполняет в юмористическом, «осколочном» ключе («Сирена», «Длинный язык», «Тссс!», «Мыслитель», «Розовый чулок»), в других случаях отношение его к героям объективно-исследовательское («Тайный советник», «Тина», «Учитель»).

Еще один круг рассказов-этюдов посвящен изучению тех или иных социальных групп, сословий, слоев населения. В первую очередь это рассказы, где главные действующие лица — крестьяне: «Егерь», «Злоумышленник», «Свирель», «Счастье», «Ты и вы», «Темнота», «Мечты». Разнообразные типы людей из народа, коллективная народная психология, колоритная речь — все это передано писателем со всесторонней осведомленностью и тонкой проникновенностью. По словам Г.А. Бялого, Чехов в эти годы создает свои «Записки охотника».

Особые группы произведений этого типа составляют рассказы об актерах и художниках («Первый любовник», «Юбилей», «Талант», «Критик», «Актерская гибель»), рассказы о детях («Мальчики», «Беглец»). Критика не понимала их своеобразия и новаторства. Н.К. Михайловский утверждал, что Чехов, подобно фотографическому аппарату, делает случайные, хотя и талантливые снимки с жизни, лишенные внутреннего смысла. Между тем рассказы-этюды, как и сценки Чехова, дают чрезвычайно широкую и вполне осмысленную картину жизни России в 80-е годы, представленную в поразительном разнообразии аспектов и лиц.

Чехов не «специализируется» на изображении какой-либо социальной группы или психологического типа: в этом он видит свое отличие от Гаршина, Короленко и других литературных сверстников и современников. В рассказах 1885—1887 гг. окончательно определился тип чеховского *героя,* а также основной объект изображения: это «средний человек» и повседневная, обыденная жизнь.

В творчестве Чехова своеобразно отразился поворот, проделанный всей русской литературой в 80-е годы. Л. Толстой, Салтыков-Щедрин в произведениях этого времени пишут о самых обыкновенных людях, их быте и психологии. Литературные спутники Чехова этих лет И. Потапенко, К. Баранцевич, И. Ясинский, И. Леонтьев-Щеглов (которых Чехов назвал «артелью восьмидесятников», не отделяя себя от них) также изображают «среднего человека» и обыденную жизнь.

«Средний человек» — у Чехова это инженер, врач, учитель, адвокат, студент, офицер, статистик, земец (а также и помещик, и крестьянин, и чиновник, и священник, но показанные иначе, чем в литературе предшествующих десятилетий) — понимается теперь как представитель массы, как всякий человек. Он лишен какой-либо необычности, незаурядности, главное в нем — обыкновенность, распространенность. Такое понимание Чехов разделяет с писателями своей эпохи. Русская литература откликалась на глубинные сдвиги, происходившие в традиционной сословно-классовой структуре русского общества, делала важные шаги на пути дальнейшей демократизации. Таким образом, не само по себе обращение к обыкновенному человеку и его повседневной жизни составляет суть чеховского новаторства, а стремление рассмотреть людей разных сословий и состояний под единым углом зрения, найти закономерности, характеристики сознания «среднего человека».

Объединяющим началом произведений Чехова становится новый тип *события,* связанный с интересом писателя к сознанию героя, его попыткам «ориентироваться в жизни».

Новую трактовку события он предлагает в рассказах середины 80-х годов («Тапер», «Переполох», «Знакомый мужчина», «Кошмар», «Следователь», «Хористка», «Житейская мелочь» и др.). Главное событие в них — сдвиг в сознании героя, открытие им для себя жизни с новой, неожиданной стороны, осознание враждебности жизни, невозможности разобраться в ней. А описанные в них происшествия — скандал на купеческой свадьбе, неожиданный визит жены к любовнице мужа, смерть от отравления и т.п. — лишь повод к этому открытию. В результате создается иллюзия «бессобытийности» в чеховских произведениях, тогда как изменился сам характер события: не столько какое-то «происшествие», «случай», сколько его восприятие, переживание и осмысление героем. Событие, происходящее в сознании, в душе героя, невидимо. Человеку что-то открылось в жизни, или стало заметным прежде не замечаемое, или изменилась точка зрения на что-либо, или то, что ему «казалось» прежде, «оказалось» совсем иным. От этого невидимого со-

бытия зависят дальнейшие, уже видимые поступки героя, его мироощущение, его отношения с окружающими.

Происходящее в мире Чехова имеет отношение к подавляющему большинству людей. В отличие от героев Достоевского, Толстого среди его героев почти нет идеологов, философов, носителей стройных систем знаний и убеждений. Нередко они рассуждают и философствуют, но это, говоря словами из «Палаты № 6», — «мелюзга философствует». Чаще всего Чехов изучает работу самого заурядного, обыкновенного сознания, наблюдает характерные для него ошибки, ловушки, обманы. Это позволяет увидеть общие основы тех перемен, которые происходили в массовом сознании эпохи.

Роль медицинской школы. Чеховская «индивидуализация». В эти годы Чехов вырабатывает и своеобразные способы исследования сознания, психики своих героев. Чехов — первый крупный русский писатель, мировосприятие и творческие принципы которого сложились под решающим воздействием естественных наук. Позже в автобиографии он напишет о серьезном влиянии на его литературную деятельность занятий медициной: «...они значительно раздвинули область моих наблюдений <...> они имели также и направляющее влияние» (16,271). Труды Дарвина, научная школа, которую Чехов прошел в университете под руководством таких выдающихся медиков, как С.С. Корсаков, А.И. Бабухин, Ф.Ф. Эрисман, Г.А. Захарьин (Захарьина в медицине Чехов ставил наравне с Л. Толстым в литературе), врачебная практика вырабатывали умение «мыслить по-медицински», подсказывали направление анализа.

Чехов не раз упоминает в письмах и рассказах о методе «индивидуализации каждого отдельного случая». Всякая болезнь, учил своих слушателей Захарьин, интересна прежде всего своими осложнениями, зависящими от индивидуальности больного; не существует болезней «вообще» — есть конкретные больные. Лечению должна подлежать не болезнь, будто бы одинаковая для всех, а больной со всеми присущими ему индивидуальными особенностями. Особое внимание в школе Захарьина уделялось расспросу больного о его положении и состоянии. Эти научные принципы оказали мощное влияние на формирование писательского метода Чехова. Подобный метод индивидуализации писатель стремился распространить и на исследование жизненных ситуаций, психических процессов, человеческого сознания в литературе.

В своих рассказах-этюдах он прослеживает, как соотносятся повседневный быт, окружающий человека, и формы его сознания, какое выражение психические и мыслительные процессы находят в

речи и поведении. Мелочи, штрихи, внешне случайные черты обстановки автор вводит в описания, чтобы показать многообразие факторов, обусловливающих настроение и поступки .человека («Рассказ без конца», «Задача», «Его первая любовь», «Мечты», «Верочка», «Поцелуй»).

Среди слагаемых картин жизни в произведениях Чехова этого времени непременно присутствует красота в разнообразных ее проявлениях. Красота у Чехова — это то самое непредвиденное осложнение, казалось бы, безнадежно больного и некрасивого мира. Красота свободной, ничего не боящейся страсти («Агафья») и красота творчества безвестного поэта-монаха («Святою ночью»), женская красота («Ведьма», «Красавицы»), красота первого снега, падающего в грязный переулок («Припадок»), и та «тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка» («Враги»). Постоянен для Чехова вопрос о месте красоты в сознании и поведении людей. Чаще всего это гибнущая, пропадающая (как в «Ведьме», «Панихиде»), преследуемая, несущая наказание (в «Агафье») или незамечаемая людьми красота («Святою ночью», «Припадок»). Правда и красота неразрывны в произведениях Чехова.

«Иванов». Водевили. Опробованный в прозе единый идейно-философский угол рассмотрения действительности Чехов переносит и в драматургию. Осенью 1887 г. он пишет комедию «Иванов» — первую, увидевшую свет рампы. Поставленная в московском театре Корша, она возбудила «всеобщее аплодисменто-шиканье» (П 2, 152) и вызвала разноречивые отзывы критики. В «Иванове», как и в юношеской драме, в центре пока один главный герой (хотя «незаурядный», «оригинальный», «необыкновенный» герой здесь уступил место «среднему человеку» — на это указывает сама его фамилия). Но по характеру события, сюжета эта пьеса содержала уже черты нового театра.

В «Иванове», писал Чехов, он взял «обыкновенного грешного человека», и давал еще определения, подчеркивающие его распространенность: «русский интеллигентный человек», «университетский человек» и — еще шире — «русский человек», «человек» (П 3, 109—115). Автор ставит в центр пьесы героя, в котором хочет подчеркнуть всеобщность, всесословность. Социальный статус его реалистически обозначен — имение разорено, помещик в долгах, за отсрочкой платежа он обращается к накопительнице Зюзюшке. Но не эти обстоятельства становятся источником, во всяком случае основным, драматизма или комизма в «Иванове». Суть происходящего, по автору, не в помещичьем разорении. По ходу пьесы Лебе-

дев дружески предлагает Иванову деньги тайком от жены, и брак его с Сашей мог бы быть обеспечен. Повод к счастливой развязке намечен, но возможность такого финала исключается. Отказ от счастливого финала, замена его развязкой неожиданной — частое явление в чеховской прозе и особенно драматургии. Это проявление авторской иронии по отношению к традиционным ожиданиям зрителей.

В пьесе немало событий, драматических ситуаций: открытие супружеской неверности, смерть жены, разрастающаяся сплетня, самоубийство жениха накануне свадьбы. Но все это составляет лишь канву внешнего действия. Основным же является то, что происходит в сфере сознания героев. Это события и ситуации, уже знакомые по прозе Чехова: открытие, попытка понять, непонимание. Событие, определившее судьбу Иванова, невидимо, но вполне определенно: это переход его из одного мировоззренческого состояния в другое. Он разлюбил жену, запутался в хозяйстве, устал от собственных затей и реформ, «стал брюзгой». Прежняя система ориентации и поведения, в правильность которой еще за год до начала действия Иванов верил, теперь кажется ему ложной, он «готов уже отрицать» все, что вчера утверждал. По типу построения (но не по масштабу героя) «Иванов» напоминает шекспировского «Гамлета»: герой на протяжении всей пьесы пытается осознать событие, совершившееся до ее начала.

Автор сознательно ставил перед собой трудновыполнимую художественную задачу. Ибо как изобразить, сыграть событие невидимое? Как привлечь к нему внимание зрителя, не дать заслонить его происшествиям внешнего ряда действия?

По ходу действия развивается тема непонимания Ивановым того, что с ним происходит. «Не понимаю... Что же со мной?.. Не понимаю, не понимаю, не понимаю!» (12, 53). Чем ближе к развязке, тем настойчивее звучит эта нота. Но параллельно этому лейтмотиву постоянно движется другой: «понимаю!» Запутавшегося и непонимающего героя оценивают и судят окружающие, и каждый утверждает, что понимает Иванова. Автор показывает при этом целый спектр разных видов непонимания и несправедливых оценок.

Непонимание Иванова уездным обществом традиционно; не оно движет действие (в этом отличие мотива сплетни в пьесе Чехова и, скажем, в грибоедовском «Горе от ума»). Судьбу чеховского героя определяет ложное понимание его людьми, которые так же, как и он, враждебны обывательской среде. Два типа женщин, Анна Петровна и Саша, одна из которых может любить только сильного героя, а вторая, наоборот, только слабого, объединены в пьесе скрытой общностью. Каждая видит не настоящего — меняющегося

и противоречивого — Иванова, а свое одностороннее о нем представление. Для каждой встреча с ним оборачивается несчастьем. Но он сам в то же время является жертвой их ложного понимания, а их несчастья в истоке имеют их же собственные ложные представления о нем. И доктор Львов судит Иванова с позиций своей «правды», безжалостен по отношению к нему. Образом Львова Чехов давал отпор всякому узкому принципу, не учитывающему человеческий фактор — сложность, богатство, способность к изменениям живого человека.

Всеобщей, охватывающей всех персонажей пьесы, таким образом, является тема понимания — непонимания. Материалом для драматического действия Чехов взял то, что происходит в сфере сознания, вынесения оценки, формирования мнения. В этом была решительная новизна пьесы.

Иванов считает, что «погиб безвозвратно» именно потому, что прежние жизненные ориентиры утрачены, а новых нет. Совесть не позволяет ему жить «без веры, без любви, без цели», и он погибает, застрелив себя в день своей свадьбы. В «Иванове» писатель откликается на ситуацию, прямо подсказанную эпохой 80-х годов. В письмах Чехов указывал, что он стремился охватить единым осмыслением самые различные виды перемены убеждений и настроений. Как герой его пьесы, считал Чехов, все русское интеллигентное общество от «возбуждения» двух предшествующих десятилетий пришло в 80-е годы к «утомлению», утрате прежних верований.

Через год Чехов переработал «Иванова» для постановки в петербургском Александринском театре и дал пьесе, кончающейся самоубийством героя, подзаголовок «драма». Вступил в действие еще один, типично чеховский, принцип художественного мышления: то комическая, то драматическая трактовка одних и тех же явлений, единая основа комического и драматического.

Вслед за «Ивановым» Чехов пишет водевили «Гамлет, принц Датский» (не окончен, сохранился лишь план), «Медведь», «Предложение» (оба — 1888). В этих водевилях, как и в более поздних: «Свадьбе» (1890) и «Юбилее» (1891), тот же тип события, что и во многих рассказах писателя: столкновение носителей разных взглядов и типов жизненного поведения, при этом форма такого столкновения — «скандал и общий кавардак». Яркий комизм, неподдельная веселость обеспечивали чеховским водевилям неизменный успех при постановках на столичных и провинциальных сценах.

Повести конца 80-х гг. Принцип объективности. 1887 год — последний год чеховского «многописания». В этом году он написал 65 рассказов, в 1888 г. — только 9. В декабре 1887 г. Чехов пре-

кращает постоянное сотрудничество в «Осколках», в следующем году — в «Петербургской газете». В 1887 г. в его письмах появляются упоминания о работе над романом; замысел романа остался незавершенным, написанные главы, видимо, в переработанном виде вошли в поздние произведения. В 1887 г. выходит сборник рассказов «В сумерках», за который Академия наук присуждает Чехову половинную Пушкинскую премию. В ближайшие годы публикуются сборники «Рассказы» (1888) и «Хмурые люди» (1890).

В марте 1888 г. повестью **«Степь»** Чехов дебютировал в «толстом» журнале «Северный вестник». «Степь» явилась своего рода итогом раннего творчества писателя: в ней соединились юмор, лиризм, мастерство бытовой зарисовки и пейзажа. Задачу своей повести автор видел в том, чтобы показать, «какое богатство, какие залежи красоты остаются еще не тронутыми и как еще не тесно русскому художнику» (П 2, 173).

В поэтическом рассказе о поездке через степь 9-летнего мальчика Егорушки Князева мир увиден глазами ребенка — отсюда свежесть и неожиданность сравнений, описаний. Приближение грозы: «Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо». Наступление ночи: «Он видел, как зажглась вечерняя заря, как потом она угасала; ангелы-хранители, застилая горизонт своими золотыми крыльями, располагались на ночлег; день прошел благополучно, наступила тихая благополучная ночь, и они могли спокойно сидеть у себя дома на небе...» Бабушка «до своей смерти <...> была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит...» (7, 14, 65, 84). Но повествование не ограничивается воспроизведением детского восприятия мира. Повествовательная «оптика» постоянно меняется, рядом с точкой зрения ребенка присутствует взгляд автора — художника, мыслителя: таковы, например, в первой главе короткие «лирические отступления» о коршуне, задумавшемся о скуке жизни, об одиноком красавце-тополе, о тоске «обманутой» степи. Подобное чередование точек зрения проходит через все повествование, и это отчасти напоминает строение повествования в произведениях Гоголя, «степного царя»; работая над «Степью», Чехов сознательно продолжал поэтическую тему русской классической прозы.

В «Степи» есть новое качество, которое будет отличать многие поздние произведения писателя: картина жизни вырастает в ней до обобщения, до символа; предстает образ «прекрасной, суровой ро-

дины» (7, 46). Чехов собирался писать продолжение «Степи» и формулировал основную мысль, которую думал положить в основу этого неосуществленного замысла: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться» (П 2, 190). Этой концепцией русской жизни объединены произведения Чехова конца 80-х годов. Герои «Степи» и написанных вслед за нею повести «Огни», рассказов «Неприятность», «Припадок» пытаются «решить вопрос» (7, 215), найти ориентиры для понимания жизни, и у каждого «нет сил ориентироваться»; все они чувствуют себя беспомощными в «чужом, непонятном мире» (7, 211).

К концу 80-х годов складывается особый чеховский тип авторской позиции: в письмах этого времени Чехов формулирует принцип *объективности* творчества. Повествование в рассказе или повести, считает он, необходимо «строить в тоне и духе» героя; мир предстает в произведении не «вообще», а преломленный в конкретном воспринимающем сознании. Так описываются гроза в «Степи», первый снег в «Припадке», компания гостей в «Именинах» и т. д. Описания приобретают, таким образом, особую компактность. Бытовые зарисовки сливаются с пейзажем, и то и другое окрашено настроением персонажа, который не только воспринимает природу, реагирует на окружающий его быт, но одновременно может задумываться над законами бытия, размышлять о связи времен, о путях человечества. Получается чрезвычайно насыщенная, емкая картина мира, представленная на малом пространстве.

В тех случаях, когда герои в своих спорах, размышлениях касаются мировоззренческих, этических проблем, Чехов не предлагает непреложного авторского их решения: «Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем» (П 2, 280), задача художника не решение, а «правильная постановка» вопроса (П 3, 46).

Чехов отказывается от традиционного выражения авторской точки зрения «устами героя», от авторских деклараций, от проповеди. Ложность, непоследовательность или иллюзорность взгляда героя раскрываются через логику его судьбы, объективную иронию действительности — так создается впечатление, что в произведении говорит сама жизнь, не скованная авторской предвзятостью. Дело было не в отказе Чехова от определенной авторской позиции, как предполагала критика, а в коренном ее изменении. Читатель чеховских произведений приходит к выводу без подсказки автора, но лишь благодаря тому, что автором проведена четкая граница между правильной и ложной постановкой вопросов.

Крупное проблемное произведение — повесть **«Скучная история»** (1889) — Чехов создал в месяцы, последовавшие за смертью его брата — художника Николая. В ней отразились горечь первой семейной утраты, раздумья над исканиями русской интеллигенции, над важными проблемами человеческого бытия.

Главное действующее лицо, старый профессор-медик, переживает душевную драму, во многом сходную с той, которую переживал герой «Иванова». Вновь разрабатывается «ивановская» ситуация: герой перешел из одной жизненной полосы в другую и пытается осознать, что с ним произошло, найти причину изменения своей жизни к худшему. Герой «Скучной истории» несравненно значительнее, чем просто «хороший человек» Иванов; жизнь его, долгая жизнь славного ученого, принесла немало добрых плодов науке и обществу. В исходной ситуации повести многое соотносимо с исходной ситуацией гетевского «Фауста»: ученый, достигший вершин своей науки, разочарован в прожитой жизни. Ему кажется, что жизнь его обманула, что вся его прошлая деятельность не дала ему ответа на какие-то самые существенные вопросы. Он испытывает неудовлетворенность, бессилие перед действительностью, раздражен недалекостью и ограниченностью своих учеников и последователей, проводит бессонные ночи в размышлениях о ложности пройденного пути — и готов перечеркнуть все в прошлом. Духовные искания своего современника Чехов ставил в ряд духовных исканий человечества.

И все-таки, как ни отличается этот «русский Фауст» от «среднего человека» Иванова, писателя интересует в обоих случаях одно и то же: как человек осознает жизненную ситуацию, в которой он оказался; соотношение истинного и ложного в этом осознании; восприятие героя и его жизненной ситуации окружающими.

Не в силах решить множество жизненных вопросов, нахлынувших на него в последние месяцы, герой повести приходит к выводу о том, что ему недостает «того, что называется общей идеей, или Богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего» (7, 307). Чехов предупреждал, что в суждениях, которые высказывает профессор, нельзя искать его, чеховских, мнений. Но многие читатели, критики увидели в словах старого профессора о необходимости «общей идеи» конечный авторский вывод. В таком истолковании «Скучная история» оказывалась вариацией на тему «Смерти Ивана Ильича» Л.Толстого. Однако различие между двумя писателями в трактовке сходной ситуации несомненно.

Как и Толстой, Чехов показал человека, который ужаснулся, когда увидел, что в его жизни не было осознанного объединяющего начала. Толстой, создавая повесть о необходимости «общей идеи»,

исходил из убеждения: жизнь всякого человека при «отсутствии Бога» — «не то»; чтобы жизнь всякого человека имела смысл, в ней должен присутствовать Бог (свет, любовь). Чехов в своем произведении показывал, что в жизни данного человека вопрос об «общей идее» встал при данных обстоятельствах; при других обстоятельствах, у других людей (в повести это дочь профессора Лиза, его воспитанница Катя, прозектор Петр Игнатьевич и др.) этот вопрос встает и решается уже по-иному. В отличие от Толстого, который генерализировал, считал общеобязательным вывод своей повести, Чехов вопрос об «общей идее» индивидуализирует. Свою художественную задачу он видит в возможно более достоверном изображении обстоятельств, порождающих и сопровождающих высказываемые героем мнения, в указании на истинную сложность проблемы.

В «Скучной истории» Чехов дал глубокое истолкование комплекса причин — от общественных, исторических до сугубо медицинских, — которые приводят человека к скепсису, разочарованию, отказу от пройденного пути. Писатель не утверждает какой-либо «общей идеи» и оставляет вопрос о ней подчеркнуто открытым: нет той догмы или веры, которая могла бы удовлетворить автора и героя. Но читатель чувствовал подлинную заинтересованность автора в вопросах, которые герой, пусть ошибаясь и впадая в противоречия, пытается решить, — это заставляет видеть в повести исповедь автора, исповедь поколения. Авторская позиция в «Скучной истории» включает невозможность удовлетворяться всеми известными «общими идеями» и одновременно жажду жизни осмысленной и одухотворенной.

Главный герой пьесы **«Леший»** (1889) помещик и врач Михаил Хрущов в отличие от героя «Иванова» — «человек ненноющий», увлеченный живым делом, спасением и насаждением лесов. Его отличают «талант», «страсть», «широкий размах идеи»: сажая леса, «он размахнулся мозгом через всю Россию и на десять веков вперед» (П 3, 34). Это ему принадлежит знаменитая фраза: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли...» (12, 156). Но главное, о чем вновь идет речь, — о вреде, который вносит в человеческие отношения привычка судить друг о друге предвзято, наклеивать ярлыки, выносить безапелляционные приговоры. Определения, еще недавно имевшие такую власть («Демократ, народник <...> да неужели об этом можно говорить серьезно и даже с дрожью в голосе?» — 12, 157), чужды герою именно потому, что он видит в подобных общих определениях ярлыки, затемняющие подлинную сложность человека. Среди всех чеховских пьес «Леший» выделяется своим светлым, умиротворенным концом, герои ее приходят к конечному выводу о ценности жизни,

любви, человечности. Поставленный в частном московском театре, «Леший» успеха не имел и впоследствии был переработан в пьесу «Дядя Ваня».

Роль поездки на Сахалин. Чехов и Толстой. В 1888 г., откликаясь на смерть путешественника Н.М. Пржевальского, Чехов написал короткую статью о «людях подвига, веры и ясно осознанной цели», в которой говорил о «громадном воспитательном значении» деятельности таких людей и о том, что «подвижники нужны как солнце» (16, 236—237). Подвигом самого писателя стала его поездка на Сахалин в 1890 г.

Чехов решил ехать на Сахалин как раз тогда, когда к нему пришел прочный читательский успех и он был признан самым талантливым среди нового поколения русских писателей. Но роль популярного беллетриста, произведения которого нравятся публике, уже не могла его удовлетворить. Как художник и гражданин, он созрел для того, чтобы говорить современникам суровые истины о действительности, бросить вызов иллюзиям, разделяемым всеми в «образованном обществе». Для этого он решил взвалить на себя «непрерывный полугодовой труд, физический и умственный», взглянуть на Россию с ее каторжной окраины, на места «невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный» (П 4, 32). Чехов преодолевает нелегкий путь через всю Россию, на Сахалине за три месяца проводит огромную работу по переписи и обследованию каторжного населения, заполняет около 7 тысяч статистических карточек.

Поездка Чехова на Сахалин обострила туберкулезный процесс, первые признаки которого дали о себе знать писателю еще в студенческие годы. Обратный путь Чехов проделал на пароходе через Индийский океан, остров Цейлон, Красное море. В следующем, 1891 г., он получил возможность еще раз взглянуть на русскую жизнь со стороны, когда во время поездки в Европу посетил Вену, города Италии и Франции. Зимой 1891/92 года Чехов участвует в помощи голодающим крестьянам Воронежской губ. Общественной деятельностью Чехов занимается с первых месяцев его жизни в небольшом подмосковном имении Мелихово, где он поселился с родителями весной 1892 г. В мелиховский период Чехов лечит крестьян, в холерные 1892 и 1893 гг. заведует врачебным участком, открывает медицинский пункт, строит несколько школ, пишет.

Сахалинская поездка углубила принципы, уже утвердившиеся в его творчестве к концу 80-х годов. Еще во время подготовки к путешествию Чехов пришел к выводу, что русское общество убаюкивает себя ложными представлениями, считая, что всю вину

за Сахалин можно возложить на «тюремных красноносых смотрителей», — нет, утверждал Чехов, «виноваты не смотрители, а все мы» (П 4, 32).

Книга «Остров Сахалин» (1895) внешне спокойна, почти академична, но проникнута пафосом опровержения всеобщих иллюзий. В ней автор разоблачал не только ужасы каторжного острова, но и ложь о нем, распространявшуюся как официальной пропагандой, так и поверхностной «обличительной» литературой. Число произведений писателя, действие которых так или иначе связано с каторгой и ссылкой, невелико: «Гусев», «Бабы», «В ссылке», «Рассказ неизвестного человека», «Убийство». Но отныне в творчестве Чехова, по его словам, «все просахалинено».

В повести «Дуэль» (1891), по месту действия совсем далекой от Сахалина, основной конфликт строится вокруг проблемы правильных оценок человеческого поведения — проблемы, занимавшей Чехова в прежних произведениях, но обретшей особое значение после поездки на каторгу. Герой повести — зоолог, социал-дарвинист фон Корен, выступающий как прокурор нравственного закона, в запальчивости готов физически уничтожить безвольного, изолгавшегося чиновника Лаевского. Каковы основания для справедливой оценки человека? Можно ли на основе чувства ненависти или какой-либо «общей теории» (в данном случае социал-дарвинизма) окончательно осудить человека? На этот вопрос Чехов ответил отрицательно самим сюжетом повести, ее развязкой, где автор заставляет бывших противников пожать друг другу руки и сказать: «...никто не знает настоящей правды» (7, 454—455).

В пору самых безрадостных раздумий писателя написана повесть «Палата № 6» (1892). История двух жителей провинциального городка Рагина и Громова, врача и пациента, которые неизбежно, хотя и совершенно разными путями, попадают в палату для умалишенных, откуда им уже не выбраться, воспринималась современниками как символическое обобщение русской жизни. По словам Н.С. Лескова, «в «Палате № 6» в миниатюре изображены общие наши порядки и характеры. Всюду — палата № 6. Это — Россия...»[1] Повесть Чехов передал в либеральный журнал «Русская мысль»; отныне все крупные его произведения будут печататься в этом журнале, а небольшие рассказы — в основном в газете «Русские ведомости».

В послесахалинские годы Чехов освобождается от того влияния, которое имела на него моральная проповедь Л. Толстого. Повесть

---

[1] *Лесков А.Н.* Из записей и памяти // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1947. С. 316.

Толстого «Крейцерова соната», до поездки на Сахалин восхищавшая Чехова, в начале 90-х годов вызывает полемику в его произведениях, связанных с проблемами любви, брака, семейных отношений: «Дуэль», «Жена» (1892), «Три года», «Супруга», «Ариадна» (все — 1895). Восхищаясь художественным гением Толстого, поддерживая его критику современного общества, Чехов не соглашался с догматичностью и доктринерством толстовской проповеди.

Там, где Толстой генерализировал, провозглашал общеобязательные истины, Чехов предпочитал «индивидуализировать», показывая, что жизнь в ее реальной сложности может вести к непредсказуемым поворотам в человеческих судьбах («Дуэль», «Жена», «Три года»). Толстовской «простой истине», общей для всех, он противопоставляет множество случаев и обстоятельств, осложняющих эту истину, делающих ее не общеобязательной и не абсолютной. Чехов, как Толстой и Достоевский, говорил об универсальных процессах, в которые вовлечен каждый, в искания «настоящей правды». Отсюда — общечеловеческая значимость его творчества. Но при этом Чехов в отличие от своих предшественников говорил о том, что нет общих окончательных истин, что решение проблем проходит через неповторимые, не подводимые под единый ответ индивидуальности и единичности. Сам Толстой ценил талант Чехова-прозаика, считая, что тот создал «новые, совершенно новые для всего мира формы письма», любил его (личное знакомство между ними состоялось в 1895 г.), но не принимал чеховского отказа от морального учительства.

Рассказы и повести 90-х годов. Особенности конфликта. Критерии «настоящей правды». Основная тема рассказов, повестей, пьес, написанных Чеховым в 90-е годы, — жизнь обыкновенных русских людей, его современников. На различном «специальном» материале писатель рассматривает, при помощи каких ориентиров люди строят свои отношения к действительности и друг к другу. Чаще всего он пишет об иллюзиях, заблуждениях, об относительности общепризнанных истин, незнании никем «настоящей правды», условности мнений и убеждений, о неадекватности поступков и несостоятельности жизненных программ.

Своего рода «общей идеей» героини рассказа «Попрыгунья» (1892) является коллекционирование знаменитостей, «великих людей» из среды артистов и художников, знакомство и общение с которыми заполняет всю ее жизнь. Порхая от одного увлечения к другому, она не замечает рядом с собой по-настоящему замечательного человека, своего мужа-врача: ведь тот мало разбирается в искусстве, его работа не производит шума и блеска, которые так манят ее. Смерть Осипа Дымова ничего не изменит в дальнейшем по-

ведении «попрыгуньи». Поняв слишком поздно, что «это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек», она по-настоящему жалеет лишь о том, что «прозевала! прозевала!» (8, 30). В истории «попрыгуньи» ложные жизненные ориентиры остаются ничем не поколебленными.

Иначе та же проблема рассмотрена в рассказе «Скрипка Ротшильда» (1894). Гробовщик Яков Бронза всю жизнь руководствовался как «общей идеей» мерками мелких расчетов, на все, даже на смерть жены, смотря с точки зрения «убытков» или «пользы». Чехов рассматривает это как еще один случай неправильной постановки вопросов о жизни. Весь рассказ строится как постепенное вытеснение привычных для героя ориентиров другими мерками, которым он не знал цены, связанными с красотой, добротой, терпимостью. В предсмертном размышлении Якова понятия «польза — убытки» получают уже совсем иное, чем всегда, наполнение и измерение: «...жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад — там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет. И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? <...> Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (8, 303—304). «Скрипка Ротшильда» — рассказ об изживании ложного представления, хотя и слишком запоздалом.

В повести «Черный монах» (1894), как и в «Попрыгунье» и «Скрипке Ротшильда», ценой следования ложным ориентирам оказывается сломанная судьба или погубленная жизнь. Началом жизненного краха магистра психологии Коврина и его знакомых, а впоследствии родственников Песоцких, между прочим, является их простодушное преклонение перед «необыкновенным», «великим человеком», который на поверку оказывается душевнобольным («Мы люди маленькие, а вы великий человек»; «...бог весть откуда, придет мысль, что она мала, ничтожна, мелка и недостойна такого великого человека, как Коврин»). Среди прочих шаблонных и опасных ориентиров, выбираемых людьми в жизни, стремление поклоняться «необыкновенному», «великому человеку» особенно часто интересует Чехова в произведениях первой половины 90-х годов (кроме «Попрыгуньи» и «Черного монаха» это также рассказ «Володя Большой и Володя Маленький», повесть «Рассказ неизвестного человека»).

Героям рассказов «Учитель словесности» (1894) — гимназическому учителю Никитину — и «Убийство» (1895) — лавочнику Якову Терехову — открывается ложность еще двух иллюзий, составляющих «общие идеи» их жизней: семейного счастья, «своей веры». При всем различии между этими героями в каждом из них прослеживается сходный процесс утраты человеком душевного покоя, появление новых мыслей, переход их к прямо противоположным оценкам себя и окружающих. Герои пытаются, каждый на свой лад, сориентироваться в действительности. Им открывается ложность, иллюзорность их прежних представлений. Молодой учитель вдруг понимает, что за его семейным счастьем — «пошлость и пошлость»: «...для него уже было ясно, что покой потерян, вероятно, навсегда. <...> Он догадывался, что иллюзия иссякла и уже начиналась новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем» (8, 331—332). Терехова смущает то, что набожность, «своя вера» уживаются с неправедными делами. «Яков почувствовал утомление от того, что он торговец, ему захотелось уйти куда-нибудь подальше от этого порядка...» (9, 149). Порыв к «другой жизни» ставит (или неизбежно поставит) перед Никитиным и Тереховым новые вопросы — процесс поисков «настоящей правды» никем из чеховских героев не исчерпывается и не завершается. Вместе с тем «тревога», порыв, охватывающие героев, показаны как неизбежность. У них происходит «иссякновение иллюзий», а новая жизнь после этого — «нервная, сознательная». Искомая героями «настоящая правда» представляется каждому из них по-разному; автором же указаны ориентиры, критерии, необходимые условия «настоящей правды».

О ложных представлениях, овладевающих людьми и определяющих их судьбы, повествует каждый из рассказов «маленькой трилогии» (1898). Герои ее связаны скрытой общностью: гимназический учитель Беликов, который свел свою жизнь к следованию инструкциям и правилам, с его девизом «как бы чего не вышло» («Человек в футляре»); чиновник Чимша-Гималайский, подчинивший всю свою жизнь покупке имения с крыжовником («Крыжовник»); помещик Алехин, который, будучи влюблен, позволил сдерживающим соображениям настолько овладеть собою, что погибла сама любовь («О любви»), — каждый из них пытается построить свою жизнь в соответствии с какой-либо узкой программой, заключив ее в некий футляр. В первом рассказе трилогии «футляр» носит явно социально-политическую окраску: в «Человеке в футляре» Чехов дает краткую, точную, сатирическую, порой гротескную характеристику жизни всей русской интеллигенции и вообще России в только что закончившееся царствование Александра III. Но писатель

видит сковывающую силу «футляра» и там, где, казалось бы, каждый человек свободен и сам выбирает программу собственной жизни. В последней главке рассказа «Ионыч» (1898) изображена еще одна разновидность «футляра», когда главной и единственной целью бытия становится приобретательство.

Окончательно определился и характер *конфликта* в произведениях Чехова. Врагами чеховских героев нередко оказываются пошлость, царящие вокруг них обывательские нравы и порядки. Но считая конфликты героя со средой («среда заела») или благородного героя с негодяями безнадежно устаревшими, автор предпочитает строить столкновения и сопоставления своих персонажей на иной основе. Среда, окружение играют в чеховских произведениях роль лишь усугубляющих факторов, основная же причина несчастий героев — в них самих, в характере их взаимоотношений. В рассказах и повестях, в которых друг другу противостоят два персонажа («Враги», «Именины», «Дуэль»), наиболее распространенный вид антагонизма — непонимание людьми друг друга в силу поглощенности каждого своим «вопросом», своей «правдой» или своим «ложным представлением». И это позволяет Чехову указать на сходство, скрытую общность между противостоящими друг другу персонажами, увидеть общее и сходное там, где другим виделась бы лишь непримиримость и противоположность.

В «Палате № 6» доктор Рагин, пассивный по отношению к злу, и его пациент Громов, отличающийся активным темпераментом и неприятием зла, противоположны только до известного предела, за которым начинаются их разительное сходство и общая судьба. Рагин, перед тем как быть помещенным в палату № 6, говорит о «заколдованном круге», в который он загнан. И история заключения Громова в палату № 6 — это история метаний в «заколдованном круге, из которого нет выхода». Оба героя, спорящие и противопоставляющие себя друг другу, разбиты, раздавлены грубой жизнью, царящей в ней пошлостью, насилием, несправедливостью. И у того и у другого упования на будущее (одна из характерных черт российского интеллигента) — это форма самоутешения, бессильная хоть что-то изменить в действительности. Обоих ждет один конец. То, что предсказывает себе Громов: «... придут мужики и потащат мертвого за руки и за ноги в подвал», — буквально сбывается по отношению к Рагину: «Пришли мужики, взяли его за руки и за ноги и отнесли в часовню» (8, 121, 126).

Грустной авторской иронией окрашены эти настойчивые указания на сходство между персонажами (которые склонны абсолютизировать то, что их различает). Эти указания составляют сущест-

веннейшую часть авторской позиции в одной из самых печальных и мрачных чеховских повестей. Ибо объективный вывод из истории двух героев, которые совершенно разными путями (и здесь принцип индивидуализации проведен последовательно) пришли к одному концу: кем бы ни был каждый из них, какие бы философские принципы ни взял себе в руководство каждый из этих людей, если он хоть немного отличается от царящей пошлости, она неминуемо загонит его в тюрьму, на каторгу, в сумасшедший дом, бросит под кулаки сторожа Никиты. В намерения автора входило вызвать у читателя это физическое ощущение обступивших его сил, враждебных естественным стремлениям человека, созданного «из теплой крови и нервов».

Герои «Черного монаха» совершают ошибки, ломая судьбу друг друга и обвиняя в своей жизненной трагедии другого. Такие взаимообвинения самопоглощенных героев (а в рассказе явное противостояние двух разных жизненных концепций) — нередкое явление в чеховском мире. Но и здесь герои уравнены скрытой общностью, одинаковой страдательной зависимостью от враждебной им жизни, одинаковой неспособностью каждого из них дать правильную оценку другому. «Разрушения» — гибнет сад, гибнет любовь, — по логике авторской мысли, а не по «логике» обвинений кого-либо из героев, имеют причиной одинаковые в равной степени с обеих сторон заблуждения, а не односторонний злой умысел или ошибки только с одной стороны. Особенно наглядно такая новизна конфликта проявится в чеховских пьесах.

Итак, чаще всего писатель говорит о том, как ложно ориентируются и вследствие этого неверно поступают его герои. При этом Чехов не предлагает читателю никаких утешений, спасительных рецептов, счастливых развязок. Он показывает иллюзорность, непрочность и таких, казалось бы, бесспорных и признанных «общих идей», жизненных программ, как труд, семья, приобщение к искусству, культура, интеллигентность. Ни одна из них не служит в художественном мире Чехова спасением или окончательным прибежищем героя, не обладает абсолютной ценностью.

Ни здоровье, ни работа, ни влюбленность, ни презрение к обывателям не оказались достаточным противоядием против превращения Дмитрия Старцева в Ионыча. Далеки от счастливых развязок произведения о героях, надеявшихся найти спасение в семейном счастье («Учитель словесности», «Супруга», «Три года»), в работе для народа («На подводе»), в благотворительности («Бабье царство»), в поисках «своей веры» («Убийство»), в культурном и интеллигентном общении («Дом с мезонином»). Немного стоит, показывает Чехов, и словесный протест, неспособный поколебать

зло и кончающийся плачевно для самого протестующего («Гусев», «Палата № 6»).

Там, где иной писатель счел бы свою задачу выполненной, приведя своего героя к разрыву со средой (или намерению порвать с ней) или провозгласив протест против пошлости и приветствие гуманности, культурности, достоинству и независимости личности, — там для Чехова как раз и начиналась подлинная проблемность, поле исследования. В чеховском мире не может быть абсолютным решением и приведение героя к вере в Бога, ибо, как замечал писатель в дневнике, «между "есть Бог" и "нет Бога" лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало» (17, 224).

Разрушая иллюзии и не указывая спасительных выходов, Чехов как будто иронизирует над читательскими ожиданиями. Такая авторская позиция, беспощадно правдивая и чуждая утешительству, вызывала неприятие критиков и протест части читателей, требовавших от Чехова «мажорных аккордов», «более жизнерадостных вещей». Огромный читательский резонанс, острую критическую и общественную полемику вызвала повесть «Мужики» (1897). Жизнь в Мелихове дала писателю запас самых безотрадных впечатлений о русской деревне, отразившихся кроме «Мужиков» в повестях «Моя жизнь» (1896), «Дом с мезонином» (1896), «В овраге» (1900), рассказе «Новая дача» (1899). Возмущение «друзей народа» вызывало то, что Чехов поднял руку на одну из главных «общих идей» русской литературы и русского общественного сознания — благоговейное отношение к народу. Рисуя жизнь мужиков беспросветной, страшной, говоря не о преимуществах, а о слабостях крестьянского сознания, показывая пропасть, разделяющую народ и интеллигенцию, Чехов бил по народническим и либеральным иллюзиям. Но, как писал в статье «По поводу нового рассказа А.П. Чехова "В овраге"» (1901) М. Горький, «страшная сила его таланта именно в том, что он никогда ничего не выдумывает от себя, не изображает того, "чего нет на свете", но что, быть может, и хорошо, может быть, и желательно»[1].

Помимо разоблачения иллюзий не менее важна и другая сторона чеховского мира: постоянные поиски его героями «правды». Пытающиеся «разобрать», «решить вопрос» герои произведений конца 80-х — начала 90-х годов («Неприятность», «Припадок», «В ссылке») сродни неудовлетворенным, взбудораженным, устрем-

[1] М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951. С. 122.

ленным от настоящего к будущему мечтателям из поздних произведений писателя — Ярцеву («Три года»), художнику («Дом с мезонином»), Ивану Иванычу («Крыжовник»), Тузенбаху и Вершинину («Три сестры»), Саше («Невеста»), Пете Трофимову («Вишневый сад»). Объединяют людей в чеховском мире не только иллюзии и заблуждения, но и постоянное стремление к «настоящей правде». Отсюда — двойное освещение таких героев, когда ирония сочетается с пониманием неизбежности и обоснованности их позиции.

Не ставя задачей поучать читателя, давать общие рецепты, Чехов тем не менее всегда позволяет почувствовать *критерии,* которым должна удовлетворять эта не известная никому и искомая всеми правда. В каждом его произведении есть указания на критерии, масштабы, точки отсчета, которые должны приниматься в расчет, чтобы постановка вопроса о «настоящей правде» могла считаться правильной. В первую очередь это требование полноты, максимального учета всех обстоятельств, «осложнений», связанных с тем или иным явлением, событием, проблемой.

Часто такую функцию выполняет мотив красоты, богатства всех красок мира. Без учета красоты, присутствующей в серой и тусклой жизни, настаивал Чехов, не может быть правдивой, т.е. сложной, картины мира. В «Палате № 6», где символ действительности — тюрьма, утыканный гвоздями забор и сумасшедший дом и где нет места ни одному светлому пятну, вдруг в конце, в предсмертном видении Рагина, проносится «стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных». В «Скрипке Ротшильда» возникает тема бессмертного искусства, объединяющего людей, разделенных национальной рознью. Мысль о неразрывности «правды и красоты» в человеческой жизни становится убеждением студента Ивана Великопольского (рассказ «Студент», 1894) после того, как его рассказ об апостоле Петре встретил живой отклик у простых деревенских женщин. Красота присутствует в образе прекрасного сада («Черный монах»), в безмолвии кладбища под лунным светом («Ионыч»). В повести «В овраге», которая показывала, какие новые беды нес русской деревне внедрявшийся в нее капитализм, злу противостоит вера обездоленных: «...казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (10, 165—166).

Красота, поэзия у Чехова выступает не только как тема, элемент содержания — она воплощена в средствах выражения, прежде всего в стиле писателя. Красота в стиле, поэтике Чехова — чаще всего

синоним смелой простоты. «Мне надоела зализанная беллетристика, да и читатель от нее скучает», — замечал Чехов в одном из писем. Борьба с шаблоном в описаниях, за свежесть приемов (то, что Чехов называл «вольнодумством», «дерзостью» в «исполнении») была также борьбой за правду, отрицанием литературы, которая описывала то, «чего никогда не бывает в жизни».

Пьесы 90-х годов. Обновление драматургического языка, начатое в первых пьесах, Чехов продолжил в «Чайке» (1896). Он отдавал себе отчет, что создает пьесу «вопреки всем правилам драматического искусства» (П 6, 100). В чем состояла новизна пьесы — пьесы о людях, в чьих судьбах неотделимы искусство и любовь?

Чеховский тип героя и события определился уже в «Иванове». В новой пьесе проявилась новизна в еще одном, важнейшем элементе всякого драматургического произведения — в конфликте. Первые пьесы тяготели к монодраматизму. Один центральный герой в них вступал в конфликт с другими, оказывался выделенным из общего ряда. В «Чайке» опробовано иное, уже найденное в рассказах и повестях, равнораспределенное построение конфликта: персонажи, казалось бы, полярно разведенные в своем отношении к любви и искусству, на деле обнаруживают скрытую общность. Это ведет к тому, что авторские представления о жизни раскрывает не один центральный герой пьесы, а в равной степени несколько или сразу все действующие лица. Внимательных читателей «Чайки» поражали «скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы»[1].

Юная Нина Заречная мечтает стать актрисой; в искусстве для нее главное — блеск и известность; любовь сверстника ей приятна, пока не придет настоящая страсть. Начинающему писателю Косте Треплеву «нужны новые формы», современный театр для него — рутина; он ненавидит тех, кто захватил главные места в искусстве, страдает от унижения, потом от ревности.

Но перед последним действием в каждом из них происходит перемена, и эта-то перемена составляет главное событие в «Чайке». То, что показано в первых трех действиях: провал пьесы о Мировой Душе, завязка отношений Нины и Тригорина, попытка самоубийства Кости, — лишь подводит к основной перемене, подготавливает ее. Чехов уверенно и смело решал свою задачу. Весь мелодраматический «состав происшествий» (Аристотель) вынесен им за сцену, о них, подобно вестникам античных трагедий, информируют другие действующие лица — и то мимоходом, вскользь. Внимание зрителя и читателя властно направляется на главное событие.

---

[1] Письмо Вл.И. Немировича-Данченко Чехову от 25 апр. 1898 г. // Переписка А.П. Чехова: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 64.

«Состав происшествий» в «Чайке» довольно пестрый, а основное событие одно. Это событие, перемена — то открытие, которое совершает, начав жить, столкнувшись с жизнью, каждый из молодых героев. Типологически эти открытия одинаковы.

В последнем действии оба молодых героя, подводя итоги, говорят о том, что теперь им стали понятнее тайны искусства. Каждый говорит о своем открытии, спорит с прежними своими представлениями, опровергнутыми жизнью, собственной практикой. Путь от «казалось» к «оказалось» проделали и Костя, и Нина, как проделывали прежде герои десятков рассказов и повестей Чехова.

«Я так много говорил о новых формах...» — это исходный пункт бунта Кости, так он понимал свои задачи в искусстве прежде. А теперь — «я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» (13, 55, 56). И Нина признает ложность своих прежних представлений об искусстве: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уменье терпеть. Умей нести свой крест и веруй» (13, 58).

Сходен путь чеховских героев от «казалось» к «оказалось», неизбежно крушение прежних иллюзий. Но — тут же вступает в силу другой закон этого художественного мира, который сам писатель называл «индивидуализацией каждого отдельного случая». Ведь этим людям, не отделяющим жизни и любви от искусства, для того чтобы жить дальше, мало одного понимания тайн литературы и театра.

Костя знает теперь, как должно писать. Но, чтобы писать и жить, ему нужна любовь, а ответа на свое чувство он так и не встречает. Отказ Нины воспринимается им как окончательный приговор.

Нина знает теперь, как надо играть на сцене. Но ей, чтобы не погибнуть и верить в себя, необходимо избавиться от любви к Тригорину, не верящему в театр и в ее талант. Нина убегает, спасаясь, но от Тригорина ей никуда не деться, потому что она любит его «даже сильнее, чем прежде», любит «страстно до отчаяния».

Как и всегда у Чехова, в «Чайке» нет общеобязательных рецептов — каким следует быть в искусстве или любви, нет общих решений, в ней дана неповторимость каждой судьбы, каждого пути. Этой четкой, недвусмысленной драматической конструкции не увидели критики, обвинявшие «Чайку» в неопределенности замысла и рыхлости построения. Говоря о современниках, носящих пиджаки и пьющих чай, Чехов использовал тип драматизма, близкий античному театру: судьба героя определяется силами, преодоление которых заведомо превышает его возможности.

Речь у Чехова идет о трагических и повторяющихся с каждым новым поколением закономерностях искусства и жизни. Это достигается тем, что самые разные персонажи, казалось бы полярно разведенные в конфликте (Нина и Аркадина, Костя и Тригорин), на деле обнаруживают скрытую общность.

В самом замысле «Чайки» бунтарю были противопоставлены рутинеры, завоевавшие успех и занявшие первые места в искусстве. Победители безжалостны и равнодушны к ненашедшим себя. Костю унижает мать-актриса; не думая об этом, оскорбляет своим равнодушием или снисходительностью Тригорин. Но окончательно «добивает» его Нина. В их последнюю встречу, уже после того как подведены итоги столкновения с жизнью («Я верую...» — «Я не верую...»), она наносит ему три жестоких и безжалостных удара. Опять пренебрежение к его любви, опять признание в страстной и отчаянной любви к Тригорину, вновь напоминание о пьесе, ставшей началом всех последующих несчастий Треплева. После этого его уже ничто не связывает с жизнью.

Испытавшая на себе жестокость Тригорина Нина не менее жестока по отношению к Косте, который не замечает безнадежной влюбленности Маши, а та в свою очередь пренебрегает любовью учителя Медведенко. Такая же карусель безответных признаний и жестоких отвержений и в другой возрастной группе персонажей (Дорн, Шамраев, Полина Андреевна, Сорин). И дело здесь не просто в том, что все подвержены одинаковым чувствам. Более важно то, что взаимоотношения героев освещены светом единого понимания. Представленный в пьесе анализ причин, ведущих к несчастьям, дает неожиданный ответ.

В чем причина того, что все так или иначе, на время или окончательно несчастливы? Кто здесь жертвы и кто виновники страданий? Оказывается, причина не в том, что чья-то воля «дурно направлена», — просто каждый действует в соответствии со своим убеждением, представлением, взглядом, натурой. В одной из ранних редакций «Чайки» об этом прямо говорилось в следующем диалоге:

«С о р и н. ...Всякий по-своему прав, всякий идет туда, куда ведут его наклонности.

Д о р н. Вот потому-то что всякий по-своему прав, все и страдают...» (13, 263).

В окончательном тексте этих слов нет: Чехов последовательно уходил от традиционного формулирования авторской мысли устами персонажа. Авторскую мысль у него раскрывает логика взаимоотношений и судеб героев.

Виновниками несчастья других чеховские персонажи становятся «просто» потому, что стремятся реализовать свои представления

о счастье, о любви, об искусстве, о порядке и т.п. Быть виновником несчастья других — удел не отдельных злых, бездушных, безнравственных людей. Этому подвержен каждый. Иметь свой личный взгляд на вещи, быть поглощенным этим взглядом, оказаться неспособным понять «правду» другого — вот что ведет в произведениях Чехова к несчастьям и сломанным судьбам.

Нередко в словах Нины: «Умей нести свой крест и веруй» — видится конечная мудрость, идейный центр чеховской пьесы. Значит, все-таки «устами персонажа» автор «Чайки» формулирует ее смысл? Если бы это было так, способ заявления об авторском смысле выглядел бы вполне традиционным, пропадала бы одна из наиболее радикальных «ересей» Чехова-драматурга.

«Умей нести свой крест и веруй» — одновременно и цитата (слова из Евангелия), общее место, и личное убеждение героини: только вера (вера в себя, в свой талант и в то, что существует настоящая правда, которую когда-нибудь люди узнают) способна помочь ей вынести «свой крест» в искусстве и в жизни. Но задача автора — не провозгласить ее устами эффектную фразу как главную мысль произведения, а предельно индивидуализировать данный конкретный случай. Индивидуализировать — значит показать, какие осложняющие обстоятельства сопровождают то, что героиня формулирует как абсолютное утверждение.

Мы узнаем, в чем теперь состоит «правда» Нины, каковы ее нынешние ориентиры. Но что такое эта правда в контексте окружающей жизни? Для Нины ее вера — спасение, а Косте от нее не становится теплее. Она обрела свой путь, но при этом добивает ослабевшего духом Треплева. Сама жертва, она причиняет смертную муку другому. И так далее. Не учитывать этих обертонов, сопровождающих мелодию Нины в финале, — значит подменять обобщающую авторскую мысль частной идеей героя.

Итак, в «Чайке» нов сам конфликт: видимая противоположность при скрытом сходстве. В такой разновидности конфликтов заключен и источник комического обнаружение сходства в, казалось бы, разном.

Определение Чеховым жанра своих пьес как комедий вызывало в театральных постановках и в литературоведческих исследованиях порой несогласие, порой непонимание, порой стремление доказать, что автор, говоря о комедиях, на самом деле имел в виду совсем иное.

Смешное может состоять в нелепо построенной фразе, в каламбуре, в неожиданной перепалке. Такого рода комизма в «Чайке» немало. По-своему забавны театральные анекдоты Шамраева («Мы попали в запендю» и т. д.). Смешна уловка Аркадиной, когда, про-

ведя бурную сцену завоевания Тригорина, она как бы небрежно предоставляет ему право выбора. Комичны «умные» фразы Медведенко. Это комизм, так сказать, точечный, разовый.

Но если комизм заключается в линии поведения персонажей или в постоянно находящейся перед глазами соотнесенности между разными персонажами, — такой комизм проявляется беспрерывно, он — в каждом отрезке пьесы.

Неизменность и повторяемость — основная форма проявления сущности каждого героя в первых трех действиях «Чайки». Повторяются «вот и вертись» Медведенко и «время наше уходит» Полины Андреевны; повторяются жалобы Сорина на неосуществившиеся мечты и жалобы Маши на безнадежную любовь; повторяется восторженность Нины, когда она говорит об искусстве, и скепсис Дорна, когда он выслушивает жалобы пациента, и т.д. Каждый из персонажей — носителей своей правды, своей претензии к жизни абсолютно искренен. И правды, и жалобы эти разного достоинства. Но вот неумолимый закон сценического комизма: повторение, постоянное утверждение даже достойного или трогательного ведет к насмешке над ним. Как ни сочувствуем мы жалобам учителя Медведенко на тяготы существования, их неизменность и повторяемость придают его сценическому поведению черты косности. В первых трех действиях «Чайки» можно предсказать, как себя поведет и о чем будет говорить практически каждый персонаж, стоит ему только открыть рот, — а такая узнаваемость вызывает смех зрителя.

Треплева и Нину в первых трех действиях чаще всего изображают в свете их последующих злосчастных судеб. Но такая драматизированная их подача с самого начала вовсе не следует из текста пьесы. Треплева порой показывают этаким Гамлетом, тогда как поначалу он, скорее, — несчастный Пьеро. В принципе возможно комическое осмысление всего, что происходит с ним в первых трех действиях. В том числе постоянных стенаний об отвергнутой любви и непонимании. В том числе и неудавшегося покушения на самоубийство молодого человека, который дважды терпит фиаско — и в искусстве, и в любви. Поскольку и легко предсказуемая повторяемость каждым персонажем своей темы, и скрытая общность между различными персонажами господствуют в первых трех действиях «Чайки», они могут и должны на всем их протяжении (если пьеса правильно истолкована) сопровождаться непрерывным смехом зрителей.

Но в последнем, четвертом действии все это предстает в ином свете. Здесь-то и обнаруживается, как многое из того, что казалось смешным или забавным, оказалось именно «страшным и пагуб-

ным». Да, большинство действующих лиц ни в чем не изменилось: «Одним словом — старая история» (13, 52). Но из смешных поначалу мелочей сложилась целая жизнь, как из песчинок гора. В судьбах молодых повторяется та же безжалостность, невозможность счастья для каждого, что прежде была в судьбах старших, — значит, конца не видно горестям и страданиям...

Такой — отрезвляющий — эффект производит то, что между третьим и четвертым действием проходит два года. Смех сохраняется и в последнем действии, но тональность его иная. А конец — финальный выстрел Кости в себя — в полный голос говорит о том, как «груба жизнь». И вспоминается замысел чеховского водевиля со смертью героя в конце: ведь это «жизненно. Разве так не бывает? Вот шутим, смеемся — и вдруг — хлоп! Конец!»[1] Именно такая композиция комической пьесы была Чехову ближе всего.

Роль символики в чеховской пьесе гораздо больше, чем роль комментариев к совершающимся событиям. В театре, литературоведении до сих пор не решен спор: кто же является погубленной чайкой — Нина или Костя? В каком смысле подстреленная чайка соотносима с каждым из молодых героев — может подсказать текст пьесы. Но чайка также символ чистоты, молодости, свежести, любви, невозвратимо уходящей или гибнущей. Это и символ мечты до ее столкновения с грубой жизнью. Эти, более широкие, значения символа бросают свет на судьбы уже всех действующих лиц. Как сад в «Черном монахе» и «Вишневом саде», как любовь в «Доме с мезонином», это та красота, которая гибнет. Гибнет в то время, когда герои решают свои проблемы и отстаивают свои «правды». И это еще одно напоминание автора об относительности личных правд, о том, что «все и страдают» оттого, что «всякий по-своему прав», об ответственности каждого за общий ход вещей.

В пьесе «Дядя Ваня» (1897 — дата публикации; точное время работы над пьесой неизвестно), как и в «Иванове», много значит событие, происшедшее до начала действия. Вновь это — открытие, которое совершает герой. Дяде Ване всю жизнь казалось, что муж его покойной сестры профессор Серебряков — замечательный ученый («Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им!»), на него он вместе с племянницей Соней работал «как вол». Теперь же ему открылось, что Серебряков — величина мнимая, что он «ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве» (13, 67). Дядя Ваня считает себя обманутым, свою жизнь — принесенной в жертву ничтожеству. Идол оказался мнимым, пропала жизнь.

---

[1] Чехов и театр. М., 1961. С. 245.

Запоздалое открытие ведет к бесконечным сожалениям и жалобам («Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!»), а затем — к нелепому покушению на того, в ком он видит главного виновника своей жизненной неудачи. В финале же все возвращается к исходному положению. Окончательно сломленный, дядя Ваня лишь повторяет: «Работать, работать...» — значит продолжать делать то же, что делал последние двадцать пять лет. Его утешает Соня: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах...» (13, 116) — и это звучит и как утешение, и как реквием по пропавшей жизни.

Рядом — еще несколько неудавшихся жизней: Елена, Соня, Астров. Доктор Астров в отличие от своего друга занят не мнимостями: лечит, сажает леса. Но в минуту откровенности он признается: «Я не удовлетворен жизнью. <...> Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души. <...> Постарел, заработался, испошлился, притупились все чувства...» (13, 83, 85). В отличие от Хрущова-Лешего, своего прямого предшественника, который говорил: «...наконец я нашел свой огонек» (12, 156), Астров с горечью замечает: «...у меня вдали нет огонька» (13, 84). Нет огонька — значит вновь незнание «правды», отсутствие надежных ориентиров, безнадежность. Астров сохраняет в себе все достоинства «неноющего» человека, но теперь в отличие от «Лешего» это выражается не в оптимистической бодрости, а в равнодушии к «ударам судьбы».

В «Лешем» событием, которое заставляло сделать открытие и изменить жизненную позицию, было самоубийство одного из героев. Теперь, в 90-е годы, важнее и страшнее стала казаться драма людей, не уходящих из жизни, обреченных на долгую и бессмысленно потраченную жизнь без «огонька впереди». Так «Леший» перерос в «Дядю Ваню».

В «Дяде Ване» сопоставлены два типа: один — «ноющий», другой — «неноющий». «Дядя Ваня плачет, а Астров свистит!»[1] — пояснял Чехов актерам различие между героями. Свист Астрова в ответ на «удары судьбы» — внешнее проявление «неноющего» равнодушия. Но в «Дяде Ване» уже иной по сравнению с первыми пьесами характер конфликта: и ноющий, и неноющий герои уравнены в своей страдательной зависимости от жизни: «Наше положение, твое и мое, безнадежно» (13, 108).

Уже в первых пьесах монологи, споры героев Чехов стремился окружать «случайными» мелочами, жизненными подробностями.

---

[1] *Станиславский К.* С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 232.

Но в полной мере новаторство драматургического воспроизведения героя в повседневной жизни, в окружении «житейской пошлости» и обыденщины начинается с «Чайки» и «Дяди Вани». Происходила так шокировавшая современников беллетризация драмы. Сцены в пьесах Чехова демонстративно строятся не по логике обсуждаемых в диалогах вопросов. К спорам героев подключается то, что в прозе передается через описания: звуки, предметы обстановки, мелочи быта. «На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная... Осенний вечер. Тишина» (13, 105) и многое другое. В драме это казалось явлением другого рода искусства. Критики советовали Чехову вместо пьес писать повести. Лишь постановки Художественного театра приучат театральную публику к чеховскому драматическому языку, откроют его очарование и убедительность.

Непрерывный, напряженный писательский труд, многогранные общественные дела (кроме мелиховских много времени отнимали заботы о родном Таганроге — его благоустройстве, расширении библиотеки, позже — установке памятника Петру I и т.д.), провал «Чайки», не понятой театром и публикой, на первом представлении на Александринской сцене в Петербурге в октябре 1896 г. — все это ускорило давно назревавшую катастрофу со здоровьем. В марте 1897 г. у Чехова хлынула горлом кровь, он попал в туберкулезную клинику. Осень и зиму 1897/98 года он проводит на юге Франции, в Ницце. Живя за границей, Чехов оказывается свидетелем дела Дрейфуса — Золя, потрясшего Францию и весь мир. В крайне сложной расстановке сил вокруг этого дела он безошибочно выбрал позицию рядом с Э. Золя и передовыми людьми Франции и Европы, решительно разойдясь с националистическим лагерем «Нового времени» и его редактором Сувориным.

В 1898 г. состоялась встреча Чехова с вновь созданным К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко в Москве Художественным театром. «"Чайка" — единственная современная пьеса, захватывающая меня как режиссера, а ты — единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репертуаром»,— писал Немирович-Данченко Чехову. После триумфального успеха «Чайки» в декабре 1898 г. Художественный театр поставит в 1899 г. «Дядю Ваню» и приедет со своими спектаклями к Чехову в Ялту, где он жил с матерью после смерти отца и продажи Мелихова. Приезд «художественников» побудил Чехова вернуться к драматургии. Две последние его пьесы — «Три сестры» (1901) и «Вишневый сад» (1903) — написаны специально для Художественного театра. Еще на первых репетициях в этом театре Чехов встретился с актрисой О.Л. Книппер, ставшей в 1901 г.

его женой. В 1900 г. он был избран почетным академиком Пушкинского отделения Российской Академии наук. В 1902 г., когда по указанию царя было аннулировано избрание Горького в почетные академики, Чехов, как и В.Г. Короленко, демонстративно отказался от этого звания.

Последние рассказы. В последние годы Чехов занят подготовкой своего Собрания сочинений, вышедшего двумя изданиями (1899—1902 и 1903 гг.) в издательстве А.Ф. Маркса. Проявив исключительную требовательность к отбору своих произведений, писатель включил в собрание менее половины напечатанного при его жизни. Новые произведения Чехова, созданные им в последние годы, хранят прочную связь с родовыми чертами его уже сложившегося художественного мира. Но в каждом из них вступает в действие и другой закон — закон обязательного разнообразия, неповторимости сочетания и обновления этих родовых черт.

В рассказе «Дама с собачкой» (1899) Чехов изображает, как и во многих других своих произведениях, «интеллигентных людей среднего полета» (П 3, 30). В нем рассказывается о курортном романе, любовном приключении, в котором участвуют Дмитрий Гуров — москвич, филолог, служащий в банке, — и встреченная им в Ялте молодая провинциалка Анна Сергеевна. Но это не просто история тайной любви и супружеской неверности. Главное событие рассказа — перемена, которая под влиянием этой любви происходит: переход героя в новое состояние, его отказ от некоторых стереотипов и появление новых вопросов.

В начале романа с Анной Сергеевной Гурову *казалось,* что и в этот раз, после того, как они расстанутся, все скоро кончится, как кончалось при прежних его «похождениях или приключениях». Но в отличие от стереотипного, привычного развития происходит возвращение героя. Когда Гуров впервые за несколько месяцев увидел Анну Сергеевну в толпе зрителей провинциального театра, «то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека...» Отсюда начнется для Гурова отсчет новой его жизни, нового к ней отношения.

И это *оказывается* лишь началом главных сло́жностей, которые ждут возлюбленных. Об этом говорит последняя фраза рассказа: «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» (10, 143). «Казалось, (легко) кончится» — «оказалось, начинается (самое трудное)». Так писатель подводит итог происшедшей с его героем перемены. Вопреки прежнему стереотипу, согласно которому герою виделась лишь перспектива ряда сменяю-

щих один другой романов (как и в герое юношеской драмы Платонове, в Гурове просматриваются некоторые черты «вечного» образа Дон Жуана), Гуров обрел единственную любовь и чувствует, что только она является настоящей. В этом суть перехода от прежнего Гурова к Гурову новому, и в этом же источник «сложного и трудного», но это будут сложности вот такой «этой их любви». Единственная любовь оказывается не менее, а более сложна, чем прежнее множество «похождений или приключений». Привычной и легкой развязки нет, будущее полно вопросов и поисков.

Вопросы не решаются для Гурова и Анны Сергеевны после того, как «эта их любовь изменила их обоих». Наоборот, тогда-то вопросы во всей их серьезности по-настоящему и появляются. На пути их любви стоит не Божий суд и не мнение общества (в отличие от «Анны Карениной» общество, насколько оно показано в «Даме с собачкой», вполне безразлично к роману Гурова и Анны Сергеевны). Даже если бы героям удалось преодолеть сложности с разводом, переступить через проблему оставляемой семьи и т.п., все равно остаются вопросы: «За что она его любит так?» Что же такое любовь, если о ней можно понятия не иметь, даже десятки раз участвуя в любовных романах? Почему любовь пришла к ним, «когда у него голова стала седой», а ее жизнь начинает «блекнуть и вянуть»? И почему судьба заставляет их, предназначенных друг для друга, «жить в отдельных клетках»? И еще четырежды появляется вопросительный знак в самых последних фразах рассказа. Ясно, что автор не дает ответа на эти мучительные и неразрешимые для его героев вопросы, которые всегда будут сопровождать любовь, ибо «тайна сия велика есть». Любовь в повседневности, в обыденности — вот самое трудное испытание, через которое предстоит пройти чеховским героям.

В «Даме с собачкой» как будто незаметно расставлены ориентиры, указаны точки отсчета правильной постановки вопросов. Знаменитая реплика об «осетрине с душком», которую Гуров слышит в ответ на попытку поделиться переполняющими его чувствами, — нередкое у Чехова проявление иронии жизни по отношению к мечтам, исповедям, декларациям героев. Так же безуспешно пытался разделить с кем-нибудь свою тоску Иона Потапов, найти ответ на свое чувство Ионыч. Но есть и иные мерки, с которыми соотносимо все в этой жизни: «ввиду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба» к герою приходят мысли «о высших целях бытия», о «человеческом достоинстве» (10, 133).

Упоминание здесь о «высших целях бытия» придает частной истории глубочайшую перспективу. Эти слова, казалось бы, ничем не связаны с ходом повествования, не вызваны потребностями раз-

вертывания сюжета, как и упоминание в «Крыжовнике» о том, «как велика, как прекрасна эта страна», и упоминание о «родине, настоящей России» в рассказе «По делам службы», о том, что «велика матушка Россия» в повести «В овраге». Но они не случайны, а существенно необходимы. Введенные в ход размышлений героя, они прежде всего указывают на авторское намерение возвести данную, частную и единичную историю к масштабам того целого, неведомого героям, смутно ими ощущаемого, что могло бы объединить всех. Расширение и углубление критериев «настоящей правды» не прекращалось до конца творчества Чехова.

«Все традиционные правила повествования нарушены в этом чудесном рассказе в двадцать примерно страниц. Здесь нет проблемы, нет обычной кульминации, нет точки в конце. Но этот рассказ — один из самых великих в мировой литературе»[1], — писал о «Даме с собачкой» Владимир Набоков. М. Горький считал, что после «Дамы с собачкой» реализм должен прекратить свое существование: безнадежно соревноваться с Чеховым в совершенстве изображения жизни, в умении «писать так просто о таких простых вещах»[2].

Рассказу «Архиерей» (1902) наряду с другими немногочисленными произведениями Чехова 90-х годов суждено было стать художественным завещанием писателя, в котором завершились многие чеховские темы и образы. Он очень близок тому, чем жил сам Чехов в последние годы. Одиночество, предчувствие близкой смерти, обилие мелочей, отрывавших от дела, множество посетителей и в то же время не с кем поговорить откровенно — такие мотивы наполняют его ялтинские письма, звучат они и в «Архиерее». Рассказ безмерно печален, и эту эмоциональную окраску читатель относит на счет самого автора.

В рассказе перед нами — акт сознания человека, пришедшего на порог смерти, уясняющего для себя основные вопросы бытия и говорящего об этом без самообольщения, без утешительной лжи, сурово и просто; с благодарностью перебирая в памяти то немногое и неповторимо хорошее, что давала жизнь, он трезво сознает, что все это отпущено человеку лишь раз, «уже более не повторится, не будет продолжаться», а потому этот человек одновременно суров и нежен к людям и к жизни. Всегдашние спутники чеховского творчества — правда и красота — соединены здесь по-особому нерасторжимой связью.

Разумеется, для писателя небезразличны и сословие, и сан его героя. То, что главный герой — архиерей, давало Чехову возмож-

---

[1] *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 337.

[2] Переписка Чехова. Т. 3. С. 445.

ность изобразить ситуацию, близкую к своей собственной судьбе. Его герой — человек из низов, достигнувший, казалось бы, всего, о чем мог когда-то мечтать; это и человек, призванный быть учителем жизни и сам бьющийся над ее неразрешимыми противоречиями и загадками; это и человек, вознесенный своим положением над другими и так нуждающийся в обыкновенном человеческом общении. Мать робеет перед ним, люди видят в нем только «архиерейское», а не человеческое, но ведь это сам он (и Чехов вместе с ним) воспринимает как проклятие, как непонятную загадку трагическую нелепость жизни.

Для Чехова его Петр — Павел прежде всего человек, облаченный в архиерейскую ризу, отягченный бременем, которое кажется ему не по силам. Все связанное с его привилегированным положением, что отделяет от жизни обыкновенных людей, тяготит его. И в то же время «Архиерей» — не «узкоспециальная» вещь, посвященная изображению быта высшего духовенства. Главное в чувствах и переживаниях архиерея Петра не связано с его сословием или саном. В рассказе об умирающем архиерее затрагиваются коренные вопросы жизни: какие радости доступны человеку в жизни, что отравляет ему жизнь, как он относится к смерти... Это проблемы, касающиеся человека «родового», человека любого сана и звания, хотя автор точно обозначил «видовые» приметы своего героя.

Поэтому важно уяснить, к чему приводит Чехов своего героя перед смертью, каков исход его мучительных размышлений над противоречиями и тайнами бытия.

«Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но все же не все было ясно, чего-то еще недоставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все та же надежда на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей» (10, 195). Оказывается, что сан и вера — это еще не все, что не хочется расставаться с надеждой, что в этой, земной, жизни Петр еще не получил того, на что надеялся. Все это земные, свойственные любому человеку чувства; автор не приводит героя ни к раскаянию в земных делах, ни к отрешению от «плоти»; он лишь констатирует, что все привязанности и мечты искренне верующего человека все равно связаны со «здешней жизнью». И потом, в самый последний день, «представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» (10, 200). Смерть освобождает героя от житей-

ской суеты, тягот, от бремени власти и известности; он обрел наконец в вопле матери свое настоящее имя, обрел свободу!

Мотив «ухода» (ухода от изживших себя, ложных форм бытия), звучащий в целом ряде последних чеховских произведений («Случай из практики», «У знакомых», «Архиерей», «Вишневый сад»), является композиционным стержнем и в последнем из завершенных рассказе «Невеста» (1903). Это рассказ о молодости, порывающей со старым.

Чеховская Надя, уйдя от пыльного, душного, мелкого, узкого, стремится к новой жизни, очевидно, во всем противоположной той, которую она знала в своем доме и узнала бы, выйдя за своего жениха Андрея Андреича. В этой своей устремленности к будущему, подчеркнуто лишенной какой-либо конкретности, невеста, отвергнувшая жениха и покинувшая родной дом, становится символом самой идеи новой жизни, ее души — того главного, с чем связаны человеческие мечты о лучшем будущем, того, что вдохновляет всех дерзающих «перевернуть жизнь». «...Впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, волновала и манила ее. Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город — как полагала, навсегда» (10, 220).

Это «как полагала» в последней фразе заметно осложняет окончательное впечатление от смелого поступка Нади, от рассказа в целом. Чехов до конца не изменил принципу объективного анализа идей и мнений героев, в том числе и тех, которые говорят о необходимости «перескочить через ров» («Крыжовник»), «перевернуть» свою жизнь («Невеста»), «насадить новый сад» («Вишневый сад»). В этом проявились трезвость писателя, «знающего цену слов, цену мечтаний» (Горький). Мечты, разговоры о будущем не снимают с чеховского героя ответственности перед настоящим.

Тонкое равновесие между действительно оптимистическими надеждами и сдержанной трезвостью в отношении порывов тех самых людей, о которых Чехов знал и рассказал столько горьких истин, достигло вершин сбалансированности в последних шедеврах писателя. На этом замечательном художественном эффекте построены заключительные строки «Невесты». Конец рассказа прямо перекликается с финалом «Архиерея», в котором бравурная картина весеннего праздника не становится заключительным апофеозом, а чудесно переходит в затихающие аккорды эпилога, повествующего о забвении, о краткой жизни героя в памяти людской.

Такого контрастного равновесия Чехов добивался и в финалах двух своих последних пьес. В них обогащались и развивались его уже сложившиеся драматургические принципы.

«Три сестры». В «Трех сестрах» (1901) основная чеховская тема ориентирования человека в жизни звучит отчетливо на протяжении всей пьесы, повторяется почти каждым героем — в размышлениях, спорах или поступках.

На этот раз как источник драматургического конфликта, как внешняя событийная канва взят мотив одинокости современного человека в семье, враждебности существующих семейных начал и установлений его духу и чувствам. Разобщенность, одинокость — наиболее общий признак всех персонажей пьесы: сестер Прозоровых и их брата Андрея, друзей их дома — офицеров стоящей в их провинциальном городе бригады.

Как ни непосредственно важны для героев «Трех сестер» проблемы семьи и любви (вокруг них сгруппированы так или иначе все действующие лица), перед каждым из них стоит более общий вопрос: «как жить?» В первом действии звучит радостное утверждение младшей сестры: «Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить». Наивность и неосновательность этого утверждения выясняется уже в следующем действии. Ирина идет от одного разочарования к другому и намечает все новые, непосильные для нее и недостижимые ориентиры в жизни (трудиться, переехать в Москву). «...Но оказалось все вздор, вздор» (13, 123, 168).

Также от «казалось» к «оказалось» идет в своей стихии — любви — ее сестра Маша. О муже: «Он казался мне тогда ужасно ученым, умным и важным. А теперь уж не то, к сожалению». И о Вершинине: «Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила...» А в конце: «Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно...» (13, 142, 169, 185). Свои ориентиры и мечты у Ольги, и она говорит о расхождении между представлениями и действительностью. Сходен путь Андрея: «Когда я женился, я думал, что мы будем счастливы... все счастливы... Но боже мой... (*Плачет*)» (13, 171).

Недоумение, растерянность, разочарование, сознание обманутости объединяют всех главных героев пьесы. Их разрозненные возгласы сливаются в общий поток: «Как идет время! Ой, ой, как идет время!»; «Что если бы начать жизнь снова...»; «Как обманывает жизнь!»; «Жизнь промелькнула как молния»; «Ничего я не знаю, никто ничего не знает»; «И какая мне тогда мерещилась счастливая жизнь! Где она?»; «Все делается не по-нашему». Стремление сестер «В Москву! В Москву!» и его неосуществимость становятся в пьесе символом обманутых человеческих надежд. Итак, прежде всего никто из героев не знает, «как жить», а если ему кажется, что знает, это опровергается ходом самой жизни, ее иронией. Знают Наташа,

Соленый, Кулыгин, но авторская ирония по отношению к их «знанию» наиболее очевидна.

В размышления о жизни, ее смысле и ходе вовлечены все основные герои. Обращенность индивидуальных судеб «средних людей» к общечеловеческим вопросам — существенная черта чеховской пьесы.

Но у Чехова не только люди говорят о неудержимом ходе времени. Во времени живет природа, окружающая их, часто вспоминаемая ими. Природа и время слиты в упоминаниях о перелетных птицах, деревьях, цветах, идущем снеге, высоком небе. Внутри этой слитности различимы единичные явления, судьбы. Перелетная птица, которая состарилась, дерево, которое засохло, аллея деревьев, которую вырубят, среди птиц завелись философы — это как бы выхваченные из нераздельного потока отдельные капли, примеры, которыми люди поясняют ход своих судеб.

Природа и время равнодушны, их законы неизменны, это им в первую очередь «все равно». А люди, в противовес этому спокойному равнодушию, счастливы или несчастливы, смеются или тоскуют, утверждают себя или оказываются сломленными, надеются или отчаиваются, мирятся или становятся непримиримыми. Так, по сходству и по контрасту с фоном природы-времени, строит Чехов судьбы своих героев. Их погруженность в быт и одновременно в вечное движение природы-времени в первую очередь подчеркивает общезначимость, всечеловечность авторской мысли.

Такой широте в самой постановке вопросов Чеховым соответствуют и широта и всеохватность выводов, обобщений, к которым он ведет читателя и зрителя.

Главные герои «Трех сестер» несчастливы, но смысл пьесы отнюдь не сводится к изображению несчастливой жизни несчастных людей — тому, в чем обвиняла Чехова прижизненная критика. Автор позволяет увидеть, глубоко проникнуть в причины несчастий своих героев. Своеобразие конфликта и в этой чеховской пьесе таково, что, сталкивая разных героев или группы героев, автор настаивает на скрытой, не замечаемой ими самими общности. Здесь многие герои одновременно сами являются несчастными и являются причиной несчастья других. Так уже было в «Иванове», «Чайке», так было и в чеховской прозе. По отношению к этому принципу Наташа, Соленый, Чебутыкин, Кулыгин не противостоят остальным героям. На этом уровне господствует равнораспределенность.

У каждого из героев своя жизненная программа, свои ориентиры, свое представление о счастье. И каждый в тот или иной момент делится с другими своей «правдой». Но другим эта «правда» кажет-

ся чуждой, или нелепой, или смешной, или странной. Исповедь встречает со стороны окружающих насмешку, или грубость, или равнодушие, или холодность.

Исповедально звучат слова Ольги о том, как она была бы счастлива не работать и выйти замуж. Но тут же слышатся слова Тузенбаха: «Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать» (13, 122). А когда той же Ольге будет говорить о своей любви Маша, уже Ольга назовет это глупостями.

Тузенбах, мечтающий работать и найти взаимность у Ирины, постоянно наталкивается на ее холодность. Еще холоднее Ирина отвечает на однажды прорвавшуюся исповедь Соленого о своем одиночестве и любви к ней.

Кулыгина, распираемого от ощущения счастья, постоянно огорчает своими насмешливыми ответами Маша, а сам Кулыгин в ответ на горькую исповедь Чебутыкина только смеется: «Назюзюкался, Иван Романыч». Ту холодность любимой женщины, от которой страдают Тузенбах и Соленый, в свое время пережил Чебутыкин и стал после этого ко всему цинично-равнодушным, в том числе к горячим порывам Тузенбаха.

Своя «правда» у Наташи, но то ее «поднимают на смех» сестры и Чебутыкин, то она слышит невероятно грубую реплику Соленого об изжаренном на сковородке ребенке. Все, что предстоит сказать в пьесе Вершинину, заранее снижается иронической характеристикой, данной ему Тузенбахом.

Все это явления одного порядка: каждый, поглощенный своим «личным взглядом на вещи», не способен встать на точку зрения другого и в ответ на свои излияния или откровенность встречает непонимание. Кто из них более жесток, неделикатен, менее чуток? Чья насмешка, или холодность, или равнодушие, или грубость причиняет больше страданий другому?

Мещанка Наташа часто представляется главной виновницей несчастий в доме Прозоровых. Составленная из предельно стандартных блоков, жизненная программа Наташи страшна именно своей ясностью, искренностью, бесспорностью. Кто же станет возражать, что дети должны быть окружены заботой, что в доме должна быть хозяйка, что улыбка ребенка должна вызывать радость у окружающих? «Отрицательное» в Наташе — не эти ее «идеи», а их абсолютизация, ничем непоколебимая уверенность в своей правоте. То, что ценно для других — деликатность, терпимость, милосердие, — сметается, подминается более высокими, с ее точки зрения, ценностями. Ее безапелляционность — продолжение ее искренности, жестокость — от верности своим убеждениям, от цельности. Но если это так, то Наташа — лишь заостренное продолжение осталь-

ных персонажей, воплощение наиболее частой в чеховском мире разновидности утверждения себя.

Наташа среди всех персонажей стоит особняком, как воплощение зла, как нечто абсолютно инородное в кругу героев пьесы. Такой она видится сестрам, и их можно понять. Чехов же в одном из писем напоминал театру, что в его пьесе «четыре интеллигентных женщины» (П 9, 175), включая в это число и Наташу. Опасность Наташи Чехов показывает более тонкими, нетрадиционными средствами. Он поворачивает каждого из действующих лиц так, что в каждом, пусть ненадолго, открывается то, что уравнивает его с Наташей.

В пьесе Чехова все без исключения вовлечены в то, что причиняет страдания другим, или, по крайней мере, на порыв, полет мечты, проявление радости отвечают насмешкой, грубостью, равнодушием, неделикатностью. Все герои связаны скрытой общностью, которую не хотят замечать.

Вывод, сделанный Чеховым применительно к Сахалину: «виноваты все мы», — на этот раз распространен на сферу обыденных взаимоотношений, на несчастья, причиняемые друг другу нормальными, «средними» людьми. Показать ответственность каждого за общее состояние дел, по Чехову, важнее, чем свалить всю вину на вне тебя находящееся зло, на «красноносых смотрителей» — отдельных носителей зла.

Чеховские герои либо несчастливы, переживая крушение иллюзий (прежних надежд, ориентиров), либо делают других несчастными, абсолютизируя свою «правду», «общую идею». Мужество, бескомпромиссность мысли Чехова в «Трех сестрах» ошеломляли, подавляли современников. Показывая и на этот раз, что никто не знает настоящей правды, разбивая иллюзии, писатель не давал ни на чем успокоиться, ни в чем найти утешение. Отрицание здесь казалось особенно безжалостным: речь шла об иллюзорности таких форм, традиционно священных для литературы, как семья и заботы о детях, интеллигентская вера в труд, в страдания ради будущих поколений.

И, как и прежде, Чехов не только заставлял усомниться в общепризнанном и общепринятом. Разговоры героев «Трех сестер» о будущем, о смысле жизни, о необходимости веровать находятся в резком контрасте с нелепостью реального положения спорящих, с их повседневным поведением, вступают в разлад с реальным ходом событий. Именно здесь очевиднее всего проявляется ирония жизни.

Но к концу пьесы все яснее становится, что споры, мечты, надежды — неотъемлемая, ничем неистребимая часть жизни этих людей. Вопреки всему им «хочется жить чертовски»; «надо жить»; «и хочется жить!» И пока остается это желание жить, столь же естест-

венно для них и стремление веровать, искать смысл, пытаться заглянуть в будущее. На неразрывности незнания никем «настоящей правды» и постоянства поисков ее людьми строится система авторских выводов в «Трех сестрах».

«Вишневый сад». Внешним сюжетом пьеса «Вишневый сад» (1903), которую Чехов писал, уже преодолевая смертельный недуг, служит продажа за долги имения Раневской, конец сложившегося жизненного уклада. В отличие от трех предшествующих пьес ход событий на этот раз строится не вокруг открытия, а вокруг *перипетии*. Нечто, ожидаемое и подготавливаемое в первом действии (спасение сада), в результате ряда обстоятельств оборачивается чем-то прямо противоположным (сад рубят).

В «Вишневом саде» ситуация из жизни отдельных людей внутренне соотнесена с ситуацией в жизни страны — так уже было у Чехова в «Степи», «Палате № 6». Прекрасный сад, на фоне которого показаны герои, не понимающие хода вещей или понимающие его ограниченно, связан с судьбами нескольких поколений — прошлых, настоящих и будущих. Многогранно символическое наполнение этого образа: красота, прошлая культура, наконец, вся Россия.

Пьеса начинается с изображения того, что предприниматель Лопахин (в котором Чехов видел наиболее важного из всех персонажей) одержим мыслью о спасении вишневого сада, а в итоге все получается не так: сад он не спас, как хотел, для Раневской (которую он любит «как родную, больше, чем родную»), и его удача оборачивается насмешкой над лучшими надеждами. Почему это так, не в силах понять ни сам герой, ни кто-либо из окружающих. Именно с Лопахиным в пьесу входит одна из давних и основных тем творчества Чехова: враждебность, непосильная сложность, непонятность жизни для обыкновенного русского человека, кем бы он ни был.

В «Вишневом саде», пожалуй, впервые с такой последовательностью проведен Чеховым принцип скрытой общности между персонажами, равнораспределенности сил, образующих конфликт, — принцип, который в большей или меньшей степени определил построение всех его главных пьес.

На этот раз «незнание», которое охватывает всех, выявляется в отношении к саду. Каждый вносит свой вклад в его конечную судьбу. Одни видят сад таким, каким он был в невозвратимом прошлом, для других разговор о нем — только повод для фанаберии, третьи, думая о спасении сада, на деле губят его, четвертые гибель этого сада приветствуют... К гибели сада по-своему причастен каждый. Вновь — «виноваты все мы»: Чехов говорит об ответственности каждого за существующий порядок, за общий ход вещей.

Кажется, что многие персонажи все-таки противостоят друг другу и можно выделить в чем-то контрастные пары. «Я ниже любви» Раневской и «мы выше любви» Пети Трофимова. У Фирса — все лучшее в прошлом, Аня — безоглядно устремлена в будущее. У Вари — старушечий отказ от себя ради родных, имение ею держится, у Гаева — чисто детский эгоизм, он «проел имение». Комплекс неудачника — у Епиходова и наглого завоевателя — у Яши. И так далее: сопоставления-противопоставления можно проводить и по иным признакам, и между другими персонажами. Никогда еще Чехов не был столь щедр и изобретателен в искусстве индивидуализации.

Но при всем богатстве разграничительных оттенков все персонажи связаны скрытой общностью. Каждый — энтузиаст своей правды, каждый прокладывает свой индивидуальный путь или тропинку, а итоговый эффект возникает от рядоположения, соотнесенности, реже — столкновения этих путей и правд. Разве Аня не повторяет во многом Раневскую, а Трофимов не напоминает часто недотепу Епиходова, а растерянность Лопахина не перекликается с недоумением Шарлотты? Принцип повторения и взаимоотражения персонажей в пьесе является не избирательным, против одной группы направленным, а тотальным, всеохватывающим. Непоколебимо стоять на своем, быть самопоглощенным своей правдой, не замечая сходства с остальными, — у Чехова это выглядит как общий удел, ничем не устранимая особенность человеческого бытия. Само по себе это ни хорошо ни плохо: это естественно. Что получается от сложения, взаимодействия различных правд, представлений, образов действия — вот предмет, который изучает писатель.

Комизм сходства, комизм повторения — основа комического в «Вишневом саде». Все по-своему смешны, и все участвуют в печальном событии, ускоряют его наступление — этим определяется соотношение комического и серьезного в пьесе.

Гибнущий сад и несостоявшаяся, даже незамеченная любовь — две сквозные, внутренне связанные темы — придают пьесе грустно-поэтический характер. Однако Чехов настаивал на том, что создал «не драму, а комедию, местами даже фарс». И комичны не отдельные персонажи, такие, как Шарлотта, Епиходов, Варя. Взаимоотношения, диалоги буквально всех героев обнаруживают непонимание друг друга, разнобой мнений, алогизм умозаключений, реплики и ответы невпопад, комические повторы и перипетии — все эти несовершенства мышления и поведения дают возможность комического представления. Для принципа одинаковой распределенности в конфликте и скрытой общности между героями Чехов нашел в своей последней великой пьесе адекватную, совершенно особую жанровую форму.

Пьесу, рассчитанную на квалифицированного, искушенного зрителя, способного уловить ее лирический, символический подтекст, автор наполнил приемами площадного театра, балагана — падениями с лестницы, обжорством, ударами палкой по голове, фокусами и т.д. После патетических взволнованных монологов, которые есть практически у всех персонажей — от Раневской, Лопахина, Трофимова до Пищика, Дуняши, Фирса, сразу следует фарсовое снижение, затем вновь возникает лирическая нота, позволяющая понять субъективную убежденность, взволнованность героя, и опять его самопоглощенность оборачивается насмешкой над ним.

«Отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», стук топора, возвещающий о гибели сада, как и сам образ вишневого сада, воспринимались современниками как глубокие и емкие символы. Чеховские символы, не уводя от земного (звук — не с неба, а «точно с неба»), не предполагая ирреального объяснения, раздвигают горизонты изображаемого. Сама степень освоения, осмысления бытового, единичного в поздних произведениях писателя такова, что в них просвечивает бытийное, общее.

В своей последней пьесе, завершенной за год с небольшим до первой из революций XX в., Чехов зафиксировал то состояние русского общества, когда от всеобщего разъединения, слушания только самих себя до окончательного распада и всеобщей вражды оставался лишь один шаг. Он призвал не обольщаться собственным представлением о правде, не абсолютизировать многие «правды», которые на самом деле оборачиваются «ложными представлениями», а осознать вину каждого, ответственность каждого за общий ход вещей.

Чехов умер на немецком курорте Баденвейлере, куда он был вынужден выехать для лечения, не успев осуществить многих творческих замыслов. Похоронен писатель в Москве на Новодевичьем кладбище.

Сразу после смерти Чехова о значении его для русской и мировой литературы сказал Л. Толстой: «Это был несравненный художник... Художник жизни... И достоинство его творчества то, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще... А это главное»[1]. Горький, протестуя против складывавшейся на страницах разных мемуаров и статей о Чехове легенды о нем как о писателе-пессимисте, «сумеречном художнике», выступил в 1905 г. со своими острополемичными воспоминаниями. Чехов для Горького — в первую очередь «жестокий и строгий судья»

[1] Цит. по: Лит. наследство. Т. 68. Чехов. С. 875.

пошлости, враг обывательщины и духовного рабства, человек «высоких требований к жизни». В разное время восторженно высказывались о Чехове крупнейшие поэты и прозаики XX в. — А.А. Блок, В.В. Маяковский, И.А. Бунин, М.А. Булгаков, Б.Л. Пастернак и др.

Всемирная слава Чехова началась в 1920-х годах. О своем восхищении его талантом, о влиянии, оказанном им на их собственное творчество, говорили крупнейшие художники XX в. Дж. Голсуорси, Б. Шоу, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Т. Манн. Особенно велико воздействие пьес Чехова на мировую драматургию: «Чехов несет ответственность за развитие всей мировой драмы в XX веке» (Э. Олби). Его пьесы идут на сценах всех континентов, прочно став неотъемлемой частью духовной культуры всего человечества.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. С помощью «Чеховского вестника» (1997—2001, вып. 1—8) составьте библиографию наиболее значительных российских и зарубежных работ об А.П. Чехове последнего десятилетия. Напишите рецензию на одну из новых работ о писателе.

2. В главе учебника анализируются не все из известных произведений Чехова (например, «Дом с мезонином», «Ионыч», «Душечка», водевили...). Пользуясь предложенными в главе подходами, проанализируйте избранные вами произведения.

3. Составьте обзор высказываний об А.П. Чехове писателей и деятелей театра России и зарубежных стран. Определите, какие стороны творчества писателя привлекают наибольшее их внимание.

4. Сравните один из рассказов А.П. Чехова и произведения других писателей (например: «Палата № 6» Чехова и «Красный цветок» Гаршина; «Дама с собачкой» Чехова и «Анна Каренина» Л. Толстого; «Анна на шее» Чехова и «Бесприданница» А.Н. Островского; «Вишневый сад» Чехова и «Лес» А.Н. Островского; «Скрипка Ротшильда» Чехова и «Слепой музыкант» В.Г. Короленко...).

5. Л. Толстой, И. Бунин, В. Маяковский противопоставляли прозу и драматургию Чехова. Познакомьтесь с их доводами; сформулируйте свою точку зрения.

6. Подготовьте научный доклад на одну из тем:

«"Вечные образы" мировой литературы (Гамлет, Дон Жуан, Фауст) в произведениях А.П. Чехова»;

«В.В. Набоков о стиле А.П. Чехова»;

«Творчество А.П. Чехова в оценках прозаиков и драматургов XX в.»

Источники и пособия

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983; Переписка Чехова: В 3 т. М., 1996; Чехов в воспоминаниях современников. М., 1947; 1952; 1954; 1960; 1986; М. Горький и А. Чехов: Сб. материалов. М., 1951; *Дерман А.Б.* О мастерстве Чехова. М., 1959; *Роскин А.* А.П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959; Литературное наследство. М., 1960. Т. 68; Чехов и театр. М., 1961; *Шах-Азизова Т.К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966; *Чуковский К.И.* О Чехове. М., 1967; *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971; *Чудаков А.П.* Мир Чехова: Становление и утверждение. М., 1986; *Скафтымов А.П.* О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь». К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972; Чеховские чтения в Ялте. М., 1973—1994; В творческой лаборатории Чехова. М., 1974; *Бердников Г.П.* А.П.Чехов. Идейные и творческие ис-

кания. 3-е изд., доработ. М., 1984; *Лакшин В.* Толстой и Чехов. 2-е изд., испр. М., 1975; *Паперный З.* Записные книжки Чехова. М., 1976; *Паперный З.* «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова. М., 1982; Чехов и его время. М., 1977; *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979; *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989; *Катаев В.Б.* Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. М., 1998; 2000; *Полоцкая Э.А.* А.П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979; *Полоцкая Э.А.* О поэтике Чехова. М., 2000; Чехов и Лев Толстой. М., 1980; *Бялый Г.А.* Чехов и русский реализм. Л., 1981; *Линков В.Я.* Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982; *Линков В.Я.* Скептицизм и вера Чехова. М., 1995; *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987; *Громов М.П.* Книга о Чехове. М., 1989; *Громов М.П.* Чехов. М., 1993 (ЖЗЛ); *Набоков В.* Антон Чехов // Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996; *Собенников А.С.* «Между "есть Бог" и "нет Бога"...» (О религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова). Иркутск, 1997; *Лапушин Р.* «Непостигаемое бытие...» Опыт прочтения А.П. Чехова. Минск, 1998; *Долженков П.Н.* Чехов и позитивизм. М., 1998; Чеховиана. М., 1990—2001. Вып. 1—8; Чеховский вестник. М., 1997—2001. Вып. 1—8.

Critical Essays on Anton Chekhov/ Ed. Th. A. Eekman. Boston, 1989; Reading Chekhov's Text/ Ed. R.L. Jackson. Evanston, 1993; *Rayfield D.* Anton Chekhov. A Life. London, 1997; Anton P. Čechov — Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk/Hrsg. V.B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Noheil. München, 1997.

АПОЛЛОН НИКОЛАЕВИЧ МАЙКОВ (1821—1897)

Лишь очень большим поэтическим дарованиям выпало счастье удостоиться высшей похвалы — сравнения с Пушкиным. Так было с Лермонтовым, Некрасовым, Тютчевым, Фетом. Такая честь была оказана и Аполлону Майкову. Его поэтический дебют современники сразу же и безусловно соотнесли с пушкинской традицией. И не без оснований: Майков чтил Пушкина, учился у него, а в лучших своих творениях и достигал пушкинской гармонии, точности, пушкинского изящества. Не будет большим преувеличением сказать, что свою поэзию Майков поверял поэзией Пушкина. Однако его талант не обладал присущей гению Пушкина широтой и глубиной, из него словно было иссечено то, что составляло живую душу пушкинской поэзии, — пристальное и постоянное осязание современности.

С течением времени имя Аполлона Майкова стали рассматривать в одном ряду с именами Тютчева, Фета, Полонского, А.К. Толстого, хотя художественные устремления этих лириков русского «серебряного века» вовсе не были едиными. Скажем, прозрачность и предметность языка, степенная неторопливость поэтической речи Майкова ничем не напоминают зыбкость, неуловимость и недосказанность ощущений, характерных для лирики Фета. Примечательно, как сам Фет определил это их различие: «Если муз следует титуловать, то к нашим следует написать: Ваше благородие, а Майковскую надо титуловать: Ваше Высокопостепенство».

И все-таки нечто общее у этих поэтов есть — их сближает отношение к поэзии и к искусству в целом. Стремясь встать над «злобой дня», они не столько обращались к социальным противоречиям современности, сколько углублялись в психологические и отвлеченно-философские проблемы. Художник, как они полагали, независим от всего временного, исторически преходящего и потому случайного. В своей душе он несет некий идеал нетленной красоты — во все времена люди любили, наслаждались природой, искусством, создавали прекрасное. И только эта «вечная» красота достойна внимания и заботы искусства.

Совершенно ясно, что такая эстетическая позиция в бурный XIX век, в пору больших исторических потрясений в России и в Европе многими воспринималась гражданski-равнодушной, эс-

тетской. Конечно, на практике и Фет, и Майков, а в еще большей степени Тютчев, А.К. Толстой и Полонский не были бесстрастными созерцателями жизни. Тот же Майков, декларируя обособленность искусства от современных социально-политических проблем, не выдерживал последовательно этих принципов. Он вдруг «забывал» о своей принадлежности к сторонникам «чистого искусства» и живо откликался на злободневные события, нередко, правда, попадая при этом в парадоксальные и комические положения, а подчас даже и смыкаясь с реакцией.

Противоречивость и непоследовательность мировоззрения Майкова не только приводили его к поступкам, возмущавшим русскую демократическую общественность, но и обусловили некоторую замкнутость его тематики, а отчасти и определенную ограниченность его художественной системы, о чем справедливо писали не только его идейные противники, но и друзья по поэтическому цеху. Поэтому литературный портрет Майкова в глазах современников как бы раздваивался: «преемник Пушкина», «дарование неподдельное, замечательное и нечто обещающее в будущем», по словам Белинского, и «флюгер-поэт!».

Беспристрастное время безошибочно отобрало из поэтического наследия Майкова неувядаемое и ценное для современной нам культуры: его антологическую лирику, стихотворения о природе и любви, об искусстве, где он выступает крупным мастером слова, тонким живописцем, редчайшим пластиком и нежным, сдержанным лириком; его поэмы, драмы, баллады, исторические предания, в которых психологически правдиво отражена историческая реальность, а также переводы, в том числе перевод бессмертного памятника русской древности «Слова о полку Игореве». Сильные стороны дарования Майкова наиболее ярко выявлялись в тех произведениях, где он обращался к натуре, к сокровищам народной культуры, к исторической жизни стран и народов, устремляясь в мир нравственно-философских интересов. Именно на пути воссоздания реальных человеческих переживаний Майкову удавалось преодолевать тематическую и жанрово-стилистическую ограниченность, и его поэтическая речь обрела глубокую содержательность, отточенность формы, а лирический голос — раскованность. Стихотворениям же поэта, не отражающим правду жизни, написанным «на случай», верноподданническим виршам суждено было кануть в Лету...

В последние годы в творческом наследии Майкова читателей и ученых стали привлекать не только его знаменитые лирическо-социальные раздумья. Глубокий интерес вызвали стихотворные исторические сочинения из цикла «Отзывы истории» (помимо баллад «Емшан»,

«Кто он?», «В Городце в 1263 году», «У гроба Грозного», «Стрелецкое сказание о царевне Софье Алексеевне», «Сказание о Петре Великом в преданиях Северного края»). Нашему времени оказались больше, чем 50-м годам, и больше, чем 70—80-м годам XIX в., созвучны гуманистические идеи Майкова, воплощенные им в лирической драме «Три смерти» и особенно в трагедии «Два мира». В ней сталкиваются языческий (греко-римский) и христианский миры, два миросозерцания, две культуры. В обоих произведениях Майков предстал глубоким художником, наделенным философско-исторической зоркостью и чувством подлинного историзма.

Несмотря на значительность творческого наследия Майкова, он до сих пор остается малоизученным писателем. С 1917 по 1990 г. на нем лежало клеймо поэта, принадлежавшего к «чистому искусству», а следовательно, идейно ущербного и многими чертами чуждого тогдашним представлениям об искусстве слова. Майков воспринимался как поэт, чрезвычайно далекий от современности, от идейной борьбы в литературе. Все это наложило отпечаток на изучение его творчества. В связи с этим основные биографические и научные исследования творчества Майкова относятся к дореволюционным годам и принадлежат таким известным критикам и ученым, как В.Г. Белинский, Ап.А. Григорьев, А.В. Дружинин, М.Н. Лонгинов, А.В. Никитенко, Я.К. Грот, Н.Н. Страхов, В.В. Чуйко, М.И. Семевский, Д.С. Мережковский, Ф.Д. Батюшков, И.Ф. Анненский и др. Последующие годы мало что прибавили в изучении творчества поэта. Можно лишь назвать несколько статей, приложенных к весьма немногочисленным сборникам его стихотворений в Малой серии «Библиотеки поэта», и прежде всего статьи Н.Л. Степанова (ему же принадлежит глава о Майкове в академической «Истории русской литературы», т. VIII, ч. 2. М.; Л., 1956) и Н.М. Гайденкова. До конца 1970-х годов не было (его нет и сейчас) ни Полного собрания сочинений Майкова, ни научного издания текстов, редакций и вариантов, ни серьезных комментариев к ним. Более того, мы не можем назвать сколь-нибудь значительной научной монографии о его творчестве или об отдельных этапах его большой писательской жизни. Не изучены в должной мере ни лирика, ни баллады, ни поэмы, ни драматические сочинения Майкова. Лишь в 1970-х годах положение стало меняться, в частности благодаря усилиям Л.С. Гейро и особенно И.Г. Ямпольского. Л.С. Гейро принадлежит составление и подготовка большого тома «Избранных сочинений» А.Н. Майкова в Большой серии «Библиотеки поэта» (Л., 1977), а также солидных комментариев к нему. И.Г. Ямпольский подготовил и опубликовал несколько значительных материалов, касающихся биографии и творчества поэта в «Ежегодниках Пуш-

кинского дома», извлеченных из архивохранилищ. Вот, пожалуй, и все, чем может похвастаться современная филологическая наука в области изучения жизни и творчества Майкова. Таким образом, вся основная работа по исследованию творческого наследия писателя еще впереди.

Жизнь Аполлона Николаевича Майкова небогата событиями. «Вся моя биография, — писал он, — не во внешних фактах, а в ходе и развитии внутренней жизни, в ходе расширения моего внутреннего горизонта». Он родился 23 мая (4 июня) 1821 г. в старинной дворянской семье с богатыми культурными традициями. Среди предков Майкова — знаменитые писатели и деятели просвещения. Его отец — Н.А. Майков — талантливый художник-самоучка, достигший звания академика живописи. Мать — Е.П. Майкова — писательница. Заметный след в истории русской культуры оставили его братья: Валериан Майков — философ и критик, близкий к демократическому движению 40-х годов; Владимир Майков — издатель детского журнала «Подснежник»; Леонид Майков — известный пушкинист, историк русской литературы. «Семья Майковых, — вспоминал И.А. Гончаров, — кипела жизнью, людьми, приносившими сюда неистощимое содержание из сферы мысли, науки, искусства. Молодые ученые, музыканты, живописцы, многие литераторы из круга 30-х и 40-х годов — все толпились не в обширных, не блестящих, но приютных залах и вместе с хозяевами составляли какую-то братскую семью или школу, где все учились друг у друга, разменивались занимавшими тогда русское общество мыслями, новостями науки, искусства». Постоянными и желанными гостями были И.А. Гончаров, И.И. Панаев, В.Г. Бенедиктов, а позднее И.С. Тургенев, Д.В. Григорович, Ф.М. Достоевский.

Художественная атмосфера родительского дома способствовала формированию духовных интересов Майкова, который рано начал рисовать и сочинять стихи. Живописью и стихотворчеством он продолжал заниматься и в Петербургском университете. Но из-за плохого зрения рисование пришлось оставить, и Майков посвятил себя поэзии. Однако живописец постоянно угадывался в его стихотворениях.

После окончания юридического факультета (1841) Майков был зачислен на службу в департамент государственного казначейства. Вскоре, в 1842 г., он совершил заграничное путешествие и посетил Италию, Францию, Германию, Чехию. Эта поездка сыграла важную роль в духовном развитии Майкова. Побывав в Праге, поэт увлекся идеей славянства. Его покорила природа Италии, памятники античности, он пристально всматривался в быт народа и изучал его нравы. В Италии он много писал и рисовал. Живописец

В.Е. Раев вспоминал, как юный поэт «услаждал всех присутствующих чтением прекраснейших своих стихотворений».

Возвратившись в Россию в 1844 г., Майков занял должность помощника библиотекаря в Румянцевском музее. В это же время он сблизился с Белинским, познакомился с петрашевцами и стал печататься в передовых журналах — «Отечественных записках» и «Современнике», в «Петербургском сборнике» Некрасова. В своих произведениях поэт вскрывал социальные противоречия русской действительности, вступался за права обиженного и обделенного человека, негодовал на «наследственное барство». Словом, он был исполнен, по словам Чернышевского, «жаркой, пламенной любовью к отечеству и науке». Его заметили и поддержали Белинский, Герцен и другие литераторы демократического направления: Белинский с большой похвалой и не раз отзывался о его стихотворениях и поэмах.

В эту пору в Майкове крепнет протест против российского правопорядка, произвола цензуры, мешающего свободно писать о реальных конфликтах. Сосредоточенность на антологическом жанре он связывал отчасти с невозможностью прямого отклика на современные темы («Я, будучи не в состоянии (по причи<не> цензуры) брать сюжеты из действительной жизни, стал почерпнутые из жизни идеи облекать в греческие формы») и свою несомненную оппозиционность, сказывавшуюся в творчестве, объяснял «тем гнетом, который на нас лежал, и господством кривды и всех мерзких правительственных систем, которые до того возбудили ненависть к существующему порядку вещей, что мы сделались не способны к преследованию чистых целей искусства».

Несмотря, однако, на пристальный интерес к антологической лирике, поэт не забывает и о современности. Он предпринимает попытки передать в стихах переживания и чувствования своего поколения, обращаясь к картинам русской жизни. Так возникли поэмы «Две судьбы» и «Машенька» (впоследствии, в 1855 г., поэт написал поэму «Сны», в 1864 г. — поэму «Странник», в 1874—1876 гг. — «трагедию в октавах» «Княжна»; поэмы «Странник» и «Княжна» вошли затем в основное собрание его сочинений).

В «были» «Две судьбы» современники оценили злободневность, серьезность содержания и выдержанность характеров. А.И. Герцен записал в дневнике: «Много прекрасных мест, много раз он умел коснуться до тех струн, которые и в нашей душе вибрируют болезненно. Хорошо отразилась в нем тоска по деятельности, наша чуждость всем интересам Европы, наша апатия дома...» Слова Герцена связаны с образом главного героя — Владимира, который изображен постепенно опускающимся, «лишним человеком», двойствен-

ной натурой: с одной стороны, он склоняется к западничеству, а с другой — сочувствует славянофилам. При этом двойственность героя, несколько напоминающего лермонтовского Печорина, в какой-то мере свойственна и самому автору. Впрочем, в дальнейшем Майков, сблизившийся с «молодой редакцией» «Москвитянина», решительно отверг поэму из-за книжности и, стало быть, нежизненности, отрицая при этом какую-либо связь героя с автором.

Вторая поэма — «Машенька» — в стилистическом отношении была выдержаннее первой. Критики отметили новые характеры, выведенные Майковым. В.Г. Белинский писал: «Сюжет даже не нов. Но в художественном отношении дело не в сюжете, а в характерах, красках и тенях рассказа. С этой стороны поэма г. Майкова отличается красотами необыкновенными... Лучшая сторона поэмы г. Майкова — то, что на вульгарном языке называется соединением поэтического элемента с комическим, которое в сущности есть не иное что, как умение представлять жизнь в ее истине. Этой истины много в поэме». «Машенька» создана в полном соответствии с установками «натуральной школы» (опубликована, кстати, в «Петербургском сборнике»). Автор испытывает сочувствие к своей невысокого происхождения героине, которую обманул светский обольститель Клавдий. В традиционный сюжет Майков вдохнул новую жизнь, свежо передав психологические переживания Машеньки с помощью жестов, умолчаний, пауз.

В стремлении поэта откликнуться на идеи времени явно чувствовалось влияние Белинского и друзей из кружка М.В. Петрашевского, но оно не было глубоким и прочным. Хотя Майков и подвергся аресту по делу петрашевцев, тем не менее он был далек от решительных революционных действий и четко отделял поэтическую деятельность от социальной борьбы. Несмотря на решительное осуждение правительства, поэт не хотел революции и надеялся на эволюционное подновление незыблемой в основе, как он считал, государственной системы. По своему душевному складу Майков был лишен темперамента борца.

Так, по его собственным словам, когда в обществе заговорили о насильственном упразднении крепостничества, то Майкову показалось, что вместе с гибелью дворянского сословия исчезнет и созданная им великая культура — искусства, науки, образование. Известно, что он отговаривал Достоевского от участия в деятельности особой группы петрашевцев, которая намеревалась организовать подпольную типографию с целью печатания и распространения книг и «даже журнала». «Какие мы политические деятели? — вопрошал Майков. — Мы поэты, художники, не практики, и без гроша. Разве мы годимся в революционеры!»

В начале следующего десятилетия в судьбе Майкова произошли важные перемены. С 1852 г. он занял место цензора в Комитете иностранной цензуры и с тех пор в течение сорока с лишним лет служил в этом ведомстве. Тогда же он встретился со славянофилами, проникся их идеями и постепенно отошел и от либералов (Дружинин, Тургенев), и от радикалов (Некрасов, Добролюбов, Чернышевский). Майков стал ревностным защитником «твердой» монархической власти и православной религии, однако в отличие от славянофилов он отстаивал европейский путь развития, начатый Петром I.

Примыкая то к западникам, то к славянофилам, Майков, по его собственным словам, «всегда чувствовал непобедимую в душе робость» и хотя со многим соглашался, но многое и отвергал. «Так сбивч<ивы>, — итожил поэт, — б<ыли> идеи мои о политич<еской> ж<изни>».

Во взглядах Майкова, как это очевидно, было много противоречий: несомненная и искренняя любовь к России сочеталась с казенным патриотизмом, гуманное стремление видеть народ освобожденным от крепостного права — с проповедью социального мира, защита просвещения и культуры России — с убеждением в необходимости самодержавного принципа. Смена идейных позиций отражалась не только на оценках правительственной политики, но и на творчестве.

Особенной непоследовательностью отличался Майков и, как признавался сам, не всегда мог правильно осмыслить характер общественного движения в период Крымской войны и в годы, предшествующие отмене крепостного права. С началом войны всколыхнулись патриотические чувства поэта. «Весть о Бебутовской и Нахимовской победе, — писал он, — потрясла меня, я плакал, как безумный, и сердце мое сжималось от восторга и гордости, и я бессознательно повторял одно слово: ведь это *мы*!». Майков горд военной славой России. Он правильно полагал, что отпор врагу может дать только сильная страна, но отождествил могущество России с властью самодержца. В его сознании слились воедино Россия и Николай I, и он, не из лести и угодничества, а вследствие ложных убеждений пропел гимн царю в стихотворении «Коляска» (1854). Оно не появилось в печати при жизни поэта, и причины этого до сих пор неясны, но слухи ходили разные. Одни утверждали, что Николай I был разгневан: поэт «выставил его какой-то непонятной жертвой»; другие уверяли, что царь будто бы наложил такую резолюцию: «Благодарить автора за патриотические чувства, но печатать это стихотворение еще рановременно». Как бы то ни было, печально знаменитая «Коляска» стала широко известна в устной пе-

редаче. Общественное мнение было возмущено. Н. Щербина пустил в свет целую серию эпиграмм, окрестив Майкова прозвищем Аполлон Коляскин. Поэта открыто объявляли льстецом, обвиняли в подлости и клеймили за переменчивость убеждений. Его позиция и в самом деле выглядела, мягко говоря, малопривлекательной, однако в дальнейшем сам Майков признавал, что он не преследовал каких-либо корыстных целей, не лицемерил и не льстил. «Я был просто дурак, когда видел что-то великое в Николае, — сурово осуждал себя впоследствии поэт. — Это была моя глупость, но не подлость». Кстати, в те же годы он писал не только верноподданнические стихотворения, но и подлинно патриотические, посвященные героической обороне Севастополя. Их приветствовала демократическая печать. Итогом интенсивной творческой деятельности поэта стал сборник стихотворений «1854-й год».

Решающий удар по заблуждениям Майкова нанесла весть о падении Севастополя и поражении России. Началось пробуждение от страшного сна. Непосредственным откликом на пережитое стала его поэма, которая так и называлась: «Сны». В ряде стихотворений второй половины 1850-х годов — «Окончена война, подписан подлый мир...», «Вихрь», «Он и она» — Майков скорбел об унижении России и возмущался казенными словами, прикрывавшими тупость правительства.

Вскоре, в 1858 г., он отправился в морскую экспедицию, увидел Грецию и вновь побывал в Италии. За границей поэт не перестает размышлять о Родине, о себе и приходит к заключению: «...есть что-то такое, отчего я принадлежу этому, а не другому месту, людям и нравам, хотя бы эти места, люди и нравы были гадки». Эти признания созвучны позднейшим словам Александра Блока: «Да, и такой, моя Россия, / Ты всех краев дороже мне».

Однако мировоззренческая позиция Майкова продолжала оставаться ограниченной и непоследовательной. Спустя несколько лет он прославил реформу 1861 г., не поняв ее помещичьего характера. Достойны сожаления его сентиментально-идиллические картинки, изображающие радость крестьян по поводу «желанной свободы». Одновременно он создает произведения, вызвавшие яростное сопротивление цензуры, — уже упомянутая поэма «Сны», стихотворение «На белой отмели каспийского поморья...», посвященное отбывавшему ссылку Т.Г. Шевченко, «Поля».

И все же при свойственных Майкову воззрениях передать накал злободневных событий со всей объективностью ему не удавалось, и он это понимал. В то же время поэт не был удовлетворен и узостью тематического круга ранней лирики. Попыткой преодолеть эту узость было его обращение к фольклору, к переводам, к истории.

Через историю (интерес к ней возник у него еще в студенческие годы) Майков стремится постичь современность с ее острыми нравственно-философскими проблемами. Его увлекает деятельность великих людей прошлого, противоположность Востока и Запада, античной, языческой, и новой, христианской, цивилизаций. В балладах, романсах, стихотворных повестях, поэмах и философско-лирической драме «Два мира», за которую Академия наук присудила Майкову в 1882 г. Пушкинскую премию, отчетливо проступает авторская тенденция: поэт воспевает патриотизм, благородство человека, верность гуманным идеалам и убеждениям, нравственную стойкость.

С конца 1850-х и по 1890-е годы Майков много пишет и печатается: несколько циклов стихотворений («Неаполитанский альбом», «Новогреческие песни» и др.), баллады, драмы, исторические сочинения, критические статьи, проза. Необычайно одаренный от природы, он продолжает интересоваться живописью, увлекается музыкой, выступает с обзорами художественных выставок, помогает композитору А.Н. Серову в создании оперы «Юдифь». Стихотворения Майкова перекладываются на музыку, входят в хрестоматии, их заучивают наизусть.

Однако наряду с голосами восхищения совершенством и красотой его стиха раздавались и другие, порицавшие поэта за отрыв от жизни, дидактизм и поверхностное освещение социальных конфликтов.

В 1893 г. Майков выпустил трехтомное Собрание сочинений, шестое по счету, которое завершило его шестидесятилетнюю литературную деятельность. 8 (20) марта 1897 г. Майкова не стало.

Первые произведения Майкова, появившиеся в журналах и в сборнике стихотворений 1842 г., принадлежали к антологической лирике. Предшественниками поэта в этом жанре были такие признанные мастера, как Жуковский, Батюшков, Дельвиг и, наконец, Пушкин. Для антологического жанра характерно светлое приятие единства искусства и природы. Подобная гармония, недостижимая, по мысли Майкова, в современной ему действительности, была свойственна античной эпохе и древнему искусству.

Античного человека Майков воспринял мудрым и наивным, глубоко чувствующим и благородно сдержанным. Поэтому и его лирические персонажи столь бесхитростны и всей душой принимают как радостные, так и печальные события жизни, не ропщут на свою судьбу и не вступают в конфликт с взрастившей их природой. Напротив, в ней они черпают духовные силы, она помогает им в трудах и в горестях. Ибо природа — и тут Майков отразил наивную веру древнего человека в ее благость — изначально добра.

Характерно в этом отношении стихотворение «На мысе сем диком, увенчанном бедной осокой...» (1840), поведавшее нам печальную историю о старом рыбаке, у которого море похитило сына. Скудна и угрюма окружающая его прибрежная природа, но в ней есть своя прелесть — это Майков подчеркивает стилистически высоким словом «увенчанный». Горе не принуждает старика ни взбунтоваться, ни озлобиться, он мужественно и с достоинством переживает его..Естественная и вечная гармония между природой и человеком помогает ему в этом. Сын рыбака был взлелеян морем,

Оно же его и приняло в широкое лоно,
И на берег бережно вынесло мертвое тело[1].

Заметьте: не выбросило, не выкинуло, а «бережно вынесло». По мнению Майкова, творящая мощь природы побуждает и человека создавать живую красоту. Соприкасаясь с душой природы, постигая ее, художник получает мощный творческий импульс, и речь его как бы сама собой обретает естественность, величественность и мерность:

Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
Невольно с уст твоих размерные октавы
Польются, звучные, как музыка дубравы.
(«Октава», 1841)

Однако искусство не должно копировать природу, реальные явления, а причащать к их тайнам, выражать «внутренний и сокровенный дух жизни», отмеченный чертами глубоко затаенной красоты и грации. Извлечь эту красоту и грацию и призван художник. «Задача искусства, — писал Майков, — не заключается в том, чтоб воспроизвести то, что есть, но в том истинное торжество его, чтоб передать внешними знаками то впечатление, которое производят явления живущего мира на высокую душу, не упускающую никогда из виду идеала человеческого нравственного совершенства».

Красоте и грации чувств античного человека посвящено стихотворение раннего Майкова «Я в гроте ждал тебя в урочный час...» (1840—1841). Поэт любуется величием любви этого человека, который, сливая свои переживания с жизнью природы, чуждается страстных признаний, открытых словесных излияний. Сила любви предстает не в виде внешних эмоциональных проявлений, а через ряд постепенно сменяющихся пейзажных картин: вот «день померк», а возлюбленной все нет; потом наступила ночь, затем заня-

[1] Здесь и далее цит. по: *Майков А.Н.* Избранные произведения. Л., 1977 («Библиотека поэта». Большая серия).

лось утро. «Напрасно!» — допускает автор лишь один лирический вздох. Майков не удовлетворяется неподвижным описанием пейзажей, а вдыхает в них жизнь, и мы делаемся непосредственными зрителями картины, которая вдруг наполняется движением, образами, красками. Так, явление зари, подобно мастерам русской поэзии XVIII в. и в согласии с античным мироощущением, он изображает в аллегорически-живописной манере:

Редела ночь; любовница Кефала,
Облокотясь на рдяные врата
Младого дня, из кос своих роняла
Златые зерна перлов и опала
На синие долины и леса.

В ранний период творчества для Майкова характерно восприятие природы, окружающего мира сквозь призму искусства. Подобное восприятие повлекло преимущественный интерес к исключительным, часто экзотическим, непременно прекрасным картинам. Впоследствии в стихотворении «Болото» (1856) сам Майков так скажет об этом:

А были дни, мое воображенье
Пленял лишь вид подобных тучам гор,
Небес глубоких праздничный простор,
Монастыри, да белых вил ограда
Под зеленью плюща и винограда.

Бесспорные достоинства антологической лирики Майкова — живописность, пластика, скульптурность — не дают, однако, права забывать об условном, идеализированном изображении поэтом античности.

«Его поэзия, — писал Белинский, — всегда картина, блещущая всею истиною черт и красок природы». Однако антологический жанр, считал критик, несозвучен современности, и потому он высказал надежду, что «в душе поэта совершится движение: прекрасная природа не будет более заслонять от его глаз явлений высшего мира — мира нравственного, мира судеб человека, народов и человечества».

«Пишу мало... — сообщает Майков вскоре после выхода своей первой книги, — теперь уже не довольствуешься одними картинами греко-фламандской школы, а хочется заглянуть в человека поглубже, на сей конец рассудить обо многом и узнать еще более».

Второй сборник — «Очерки Рима», вышедший в 1847 г., в известной мере был поэтическим ответом на предчувствия Белинского. Если в антологических стихотворениях складывается образ прекрасной, гармоничной античности, то в «Очерках Рима» возникает контрастный ей облик современной поэту страны, лишенный бы-

лого идеального совершенства. Кроме того, во втором сборнике — и в этом также состоит его отличие от первого — эмоция автора проявляется более непосредственно, а лирические чувства выражаются персонажами открыто и определяют их характеры.

Майкова по-прежнему привлекают отдельные живописные детали, он пластически выпукло и чеканно передает свое впечатление, но теперь ему открывается и нечто большее, влекущее не к одному только любованию. Его пристальный взгляд угадывает за внешней красотой «величие и ужас запустенья»:

И, будто нищий с ризою раздранной,
Обломок башни, обвитой плющом,
Разбитый храм с остатком смелых сводов
Да бесконечный ряд водопроводов.
(«Campagna di Roma», 1844)

Но таких тонких вкраплений Майкову мало, ему необходимо довести образ до предельной зримости — так на синем фоне неба появляется чернеющий кипарис. Темно-зеленое на голубом просторе представляется четче, живописный эффект очевиден, но кипарис необходим Майкову не только как живописцу — кипарис как дерево смерти венчает всю изображаемую картину, одновременно символизирующую и крушение поэтических иллюзий автора. Не уловив трагических мотивов в любимой им античности, поэт почувствовал их в жестокой современности, контрастной его представлениям о великой стране, колыбели мировой культуры:

...Невольно я вздохнул
И, нищего и цирк обозревая,
Промолвил: «Вот она — Италия святая!»

Интерес к истории стран и народов, который будет занимать Майкова в последующие годы, берет свое начало с «Очерков Рима», где впервые предстали прекрасная природа и нищенство, былое величие и незавидное настоящее. Непосредственное знакомство с обычаями и нравами простых итальянцев, с их фольклором во многом изменило представление поэта о жизни. Он увидел, что вся Италия ненавидит угнетателей-австрийцев, и проникся искренним сочувствием к патриотическому движению народа — жизнь столкнула его с суровыми картинами действительности.

Через «Очерки Рима» проходит не только сравнение древнего и современного Рима, но и не менее важный мотив, отмеченный И.Г. Ямпольским, — Италия и Россия. Майков видит Италию глазами русского человека, воспитанного другой культурой, но остро улавливающего особенности психологии и нравов чужого народа, зорко подмечающего черты его национальной самобытности.

Преодолевая скованность антологического жанра, Майков открывает в себе новые художественные возможности, изобразительные средства его поэзии становятся богаче, и, что важно, он разрабатывает способы прямого лирического высказывания. «Пора, пора!», «О! Как легко! как грудь свободно дышит!», «Так сладостно!.. Тут целый мир видений!» — позволяет он себе прерывать изображение природы всплесками лирической эмоции, и это служит комментарием к изображаемым картинам. В лирику поэта входит и переживание любви как страсти, которая чужда каких-либо рассудочных соображений и корыстных расчетов. Строгий, ясный и точный Майков неожиданно оказывается близок Фету. Однако тонкое, сложное психологическое состояние, которое у Фета как бы не поддается словесному выражению, Майков закрепляет в слышимых и видимых предметных образах.

В последующем творчестве Майкова эти стороны его любовной лирики еще более ощутимы.

Путешествие по Италии, сближение с передовыми российскими литераторами повлияли на восприятие поэтом и самой России, ее исторического прошлого и настоящего, ее природы. Высокую поэзию он находит в обыкновенных, неприметных, порой заурядных картинах, в «тихих» душевных переживаниях, что прослеживается в следующем за «Очерками Рима» поэтическом сборнике «1854-й год». Сами названия стихотворений как бы передают его изменившиеся эстетические пристрастия — «Рыбная ловля» (1855), «Болото» (1856), «Сенокос» (1856), «Летний дождь» (1856) и др. Теперь для него каждый пейзаж полон красоты и прелести. Творческая сила природы равно присутствует во всех ее проявлениях, как в ярких, так и в неброских, — она обращена к умному сердцу.

В картинах русской природы речь Майкова становится проще. Его волнуют самые обычные события: приход весны, летний дождь, наступление осени. Он глядит на них как бы впервые, глазами удивленного человека, которому неожиданно открылась невиданная ранее красота. Это восторженное изумление перед природой слышится в возгласах, которыми начинаются знаменитые стихотворения: «Весна! Выставляется первая рама...», «Боже мой! Вчера — ненастье...» и др.

Обыкновенное, всем знакомое событие — «Весна! Выставляется первая рама...» — становится вдруг торжественным и служит поводом для создания победного, ликующего гимна красоте, раскованности человеческих устремлений:

Мне в душу повеяло жизнью и волей:
Вон — даль голубая видна...
И хочется в поле, в широкое поле,

Где, шествуя, сыплет цветами весна!
(«Весна! Выставляется первая рама...», 1854)

Эмоциональным подъемом начинается и стихотворение «Боже мой! Вчера — ненастье...» (1855):

Боже мой! Вчера — ненастье,
А сегодня — что за день!
Солнце, птицы! Блеск и счастье!
Луг росист, цветет сирень...

Открытый лиризм, однако, не свойствен поэту, напротив, он склонен приглушить свой голос и заставить судить о нем по объективным приметам. Поэтому в следующих строфах стихотворения он поясняет свои лирические чувства, объективно подкрепляет их:

А еще ты в сладкой лени
Спишь, малютка!.. О, постой!
Я пойду нарву сирени
Да холодною росой

Вдруг на сонную-то брызну...
То-то сладко будет мне
Победить в ней укоризну
Свежей вестью о весне!

Обращают на себя внимание стихотворения Майкова этого периода, навеянные драматическими эпизодами Крымской кампании, а также большие циклы стихотворений «Неаполитанский альбом» (1858—1859), «Новогреческие песни» (1858—1862), для которых характерны вольнолюбивые мотивы, увлечение народной поэзией. Но все больше Майкова влекут две темы — русская самобытность, проявляющаяся как в неброской природе, так и в психологии обыкновенного человека, в быту, а также языческая и христианская эпохи в истории человечества.

В 60—80-е годы одно за другим появляются стихотворения Майкова, объединенные затем в большие циклы «Дома», «Страны и народы», «Века и народы», «Отзывы жизни», «Отзывы истории», «Акварели». К ним тяготеют и довольно объемные баллады. В те же годы, не оставляя своих напряженных раздумий о русской истории, он создает и поэмы, и лирико-философские трагедии. История для Майкова оживает в сегодняшней жизни — «...мне настоящее поясняет минувшее, и наоборот», «Вглядитесь вы в эту толпу всех эпох истории, — поверял он свои мысли Я.К. Гроту, — вы увидите, что она везде одна и та же в духе!..»

Во второй половине творческого пути поэтическое мастерство Майкова заметно крепнет, и это особенно ощутимо в лиро-эпических жанрах. В балладах, легендах, написанных им на исторические

сюжеты, всегда есть какая-то особая деталь, эпизод или сцена, которые несут лирический образ всего целого. В «Емшане» это пучок степной травы, в «Приговоре» — пение соловья, в «Кто он?» — лодка. Любопытно в этом отношении последнее стихотворение, в основу которого легла история о том, как Петр I починил лодку старого рыбака. Майков считал Петра великим государственным деятелем и не соглашался со славянофилами, отрицавшими прогрессивное значение петровских реформ. В оценке его деятельности у Майкова много сходного с Пушкиным, называвшим Петра «вечным работником» на троне. Однако в отличие от Пушкина, у которого Петр изображен исторически достоверно, Майков явно идеализировал царя. Он не ввел в историческую картину социальных противоречий. Наметившийся в сетованиях старика конфликт сведен к никчемному озорству и потому легко разрешим. Достаточно Петру починить лодку — и социальный мир восстановлен. Выразительный штрих натуры Петра, воскрешенный Майковым убедительно и просто, характеризовал царя правдиво, но неполно и неглубоко.

Воссоздавая языческие и средневековые христианские легенды, Майков был драматичнее. Темой стихотворения «Приговор (Легенда о Констанцском соборе)» стала гибель Яна Гуса. От собрания, важно заседающего в Констанцском соборе, веет мертвечиной, схоластикой, скукой. Но вот живой и праздничный голос соловья ворвался в помещение, и в судьях что-то затеплилось, каждый вспомнил о чем-то глубоко захороненном:

Кто — таинственную маску,
Блеск луны и блеск залива,
Кто — трактиров швабских Гебу,
Разливательницу пива.

Словом — всем пришли на память
Золотые сердца годы,
Золотые грезы счастья,
Золотые дни свободы.

Самим изображением широты и вольности жизни Майков смеется над религиозным мракобесием и невежеством.

В балладе «Емшан» (1874) поэт отказался от нарочитой стилизации, от пространных декоративных описаний и скупыми лирическими красками обнажил простое и мудрое чувство любви к родной земле:

Степной травы пучок сухой,
Он и сухой благоухает!
И разом степи надо мной
Все обаянье воскрешает...

Взволнованность поэта находит подтверждение в рассказе о том, как хан Сырчан послал певца к хану Отроку, в празднествах и увеселениях забывшему свои края. Эпические картины стали иллюстрацией авторской мысли, но Майков умело избежал дидактики. Пучок сухой травы — емшан — становится символом родной стороны и пробуждает в хане Отроке уснувшие патриотические чувства. Лирическая деталь окрашивает поведение и Сырчана, отправившего посланца к брату, и Отрока, которого внезапно пронзила тоска по отчизне. Забывший родину хан понял, что пучок сухой травы дороже богатства и власти, а смерть в родимых степях «милей, чем слава на чужбине!».

Человеческая история, по Майкову, драматична, она мыслится им как «история личностей», «борьба чувств, страстей», и драма — наиболее подходящий жанр для широкого исторического полотна. В своем понимании исторической драмы поэт явно опирался на Шекспира, у которого действие основано на развитии характеров. В течение всей своей творческой жизни он вынашивал грандиозный историко-философский замысел о столкновении двух цивилизаций — языческой и христианской, разных нравственных начал языческого и христианского миров. Замысел Майкова воплотился в четырех крупных драматических произведениях — «Олинф и Эсфирь» (1841), «Три смерти» (1863), «Смерть Люция» (1864) и «Два мира» (1872, 1881). Самая совершенная из них — лирическая драма «Три смерти».

Объясняя «лирическую драму» «Три смерти», Майков писал: «Всякому ясно, что эта пьеса представляет три взгляда на жизнь людей древнего мира, в эту эпоху уже быстро катившегося к своему падению». Поэт вывел на сцену эпикурейца Люция, который уже далеко отошел от идей основателя этого учения. По словам Майкова, эпикурейцы «в эти времена скорее были скептики в своих метафизических понятиях и из доктрин учителя сохранили только любовь к наслаждениям земными благами...» Другое лицо, Сенека, тверд в своей философии, но она отвергнута миром, и он испытывает страдание. Оно усилено тем, что Сенека понимает невозможность спасти мир без непосредственной помощи божества. Третий собеседник — Лукан, «молодой человек, избалованный счастьем, увлекающийся минутой». Главное для него состоит в том, чтобы спасти свою жизнь. Вследствие этого он ведет себя непоследовательно: то угрожает поднять Рим на мятеж, то порывается просить прощения у ног тирана Нерона. Видя геройский пример женщины, Лукан и сам погибает героем, преодолевая присущие ему слабости.

«Три смерти» составляли только часть замысла Майкова. Раздумья над обширной темой продолжались годы и вылились наконец в поэму «Два мира», за которую автор в 1882 г. был удостоен Пуш-

кинской премии. Работа над ней проходила в два этапа. Первый завершился в 1872 г., второй — в 1881-м. В «Двух мирах» Майков вывел в решительном противоборстве язычников и христиан. Особенность этой поэмы, во-первых, в том, что поэт не скрывал ее автобиографичности, сообщив некоторым героям, в частности Децию, свои «личные понятия» и «убеждения». Во-вторых же, автор не стеснялся аналогий с современностью и прямо соотносил фигуры античных героев со своими современниками. «События минувших веков, — писал Майков, — я старался вообразить себе по их аналогии с тем, что прожил и наблюдал сам на своем веку...» В этом признании сказано очень много: писатель невольно мыслит свою эпоху — конец XIX в. — кануном падения, духовного и культурного истощения, в атмосфере которого рождаются типы, подобные персонажам периода разложения Римской империи: «И нынешнего старого развратного сановника, бального завсегдатая и весьма неразборчивого в средствах приобретения, узнаешь в Публии, [в] беззубом Проконсуле, которого дурачит Лезбия, надменного, сухого аристократа, у которого от предков остались только фамильные пороки и имя, который бранит новое только потому, что не ему достается собирать дань с текущей жизни, признаешь в старом Фабии, скряге, скопидоме, вздыхающем о древнем праве, по силе коего он мог бы в рабство себе взять всех своих должников. В этих наших героях demi-monde[1], добрых и веселых по природе, остроумных, даже и знакомых с последними словами "науки", при всем том скучающих и обремененных долгами, истощенных оргиями и наслаждениями и часто готовых на все (как Катилина) для стяжания чести и денег, — разве не узнаете вы в этой бледной толпе юных патрициев...» Майкова привлекала и сама толпа, разъедающая ее проказа нигилизма, энергия всеобщего, тотального отрицательства, циничность критиков и умертвляющий скепсис обличителей, сатира которых лишена хотя бы подразумеваемого положительного духовного стержня. Кстати, такая установка в какой-то мере помешала автору убедительно противопоставить разложению языческого Рима народившиеся христианские ценности. Получилось так, что картины язычества оказались более художественными и содержательно более насыщенными, чем картины христианские. Поэт смотрел на развалины Рима и торжество христианства не из той эпохи, которую описывал, а из эпохи, к которой принадлежал сам. Она же была похожа скорее на уходящий в историю языческий Рим, чем на время поражений и первых побед христианского учения.

Герои «Двух миров» не останавливаются перед кощунствами и настоящими преступлениями: они мечтают об отцеубийстве, глу-

---

[1] Полусвета (франц. — *Ред*).

мятся над языческой верой и над великим жрецом, а втайне (даже друг от друга) пытаются спасти себя и приносят козлят в жертву богам. Лишь один Деций предстает в этом мире достойным человеком и гражданином, славящим республиканские доблести Рима. Приговоренный Нероном к смерти, он, как и подобает истинному римлянину, презирает смерть и желает провести последний день, пируя с друзьями. Он верит, что беды покинут его отечество, и в этом Майкову видится историческая незрелость сознания римлян. Деций призывает Ювенала способствовать своей сатирой возрождению римского могущества и былой славы, но искусство великого поэта оказывается бессильным. Причины этого автор «Двух миров» видит в том, что Деций не может преодолеть старую идеологию перед лицом новых идей. Он остается верен своей касте, держится ее законов и предрассудков, которые по сравнению с христианством выступают тупыми и слепыми в своей бесчеловечности. В психологическом и нравственном плане Деций остается тем же, не меняя ни своих убеждений, ни своего поведения. Им движут гордость и эгоизм, он презирает народ, плебс, и эта оторванность от римского общества, от «почвы» усугубляет общественное зло. В результате гибнут устои «вечного» Рима. Причины падения Рима состоят не в деспотизме Нерона, как думает Деций, а в исчерпанности духовного содержания, в антигуманности ценностей империи, особенно отчетливо выступающих на фоне христианского гуманизма.

Поэт полагал, что в языческом мире интересы общественные были выше личных, и это придавало человеку исключительные силы в борьбе и служило опорой в его ратных и государственных делах. С накоплением личных богатств, с преследованием частных целей связано, по его мнению, разложение античного мира. Античный человек жил внешней жизнью — интересами общества, но частные заботы превозмогли их — он оказался внутренне слабым. Человек христианства, напротив, живет жизнью домашней, личной, но ее содержание составляют высшие цели: усовершенствование своей собственной природы, своего духовного существа. Противоположность философских устремлений язычества и христианства должна, по мысли поэта, разрешиться в гармоническом единстве личного и общественного устремлений, основу которого составит христианская нравственность как более высокая и гуманная, ибо идея ее — сам человек, его духовная зрелость.

В литературе о Майкове еще и сейчас господствует взгляд, будто начиная с 1870-х годов и до конца жизни талант поэта угасает и его творческая активность снижается. Между тем о прежней свежести дарования Майкова и глубине его поэтической мысли свидетельствуют не только драматические поэмы, но и лирика.

Стихотворения 1870—1890-х годов отличаются подчас той же поэтической смелостью, тем же приятием жизни, что и прежние. Отличие заключается лишь в том, что поэт чаще обращается к уяснению сущности творчества, в частности лирики, считая задачей поэзии убеждение красотой и стремясь запечатлеть ее законы. Поэзия для Майкова — это жизнь, это юность, это царство красоты. В стихотворении «О царство вечной юности» (1883) он славит создания искусства и его мастеров (Лизиппа, Праксителя, Рафаэля, Пушкина и Моцарта). Поэт склонен принять мысль о том, что красота — Божественное откровение, спускающееся к нам свыше, и что лишь творения гениев дают нам ее почувствовать:

Все то — не откровенья ли
С надзвездной высоты,
Из царства вечной юности
И вечной красоты?..

Рефлексия по поводу сотворения стихов поэтически «обсуждается» в стихотворениях «Вдохновенье — дуновенье...» (1889), «Есть мысли тайные в душевной глубине...» (1881), «Возвышенная мысль достойной хочет брони...» (1869), «Перечитывая Пушкина» (1887), «Мысль поэтическая — нет!..» и в др. Для Майкова вдохновенье, с одной стороны, «дуновенье духа Божья», которое вносит порядок, мысль «в хаос», а с другой — творчество поэта-певца, который отливает в строгие, ясные, прозрачные и скульптурно-твердые формы свою мечту:

Вмиг поэт душой воспрянет
И подхватит на лету,
Отольет и отчеканит
В медном образе — мечту!
(«Вдохновенье — дуновенье...»)

Поэзия для Майкова обладает несколькими устойчивыми и ценными качествами. Она должна «рождаться», а не вымучиваться насильно, должна обладать летучей легкостью в соединении с обдуманностью. Стихии нет места в лирике, и потому даже «наружный беспорядок» поэт обязан художественно рассчитать:

Малейшую черту обдумай строго в ней,
Чтоб выдержан был строй в наружном беспорядке,
Чтобы Божественность сквозила в каждой складке
И образ весь сиял — огнем души твоей!..
(«Возвышенная мысль»)

Искусство, как и жизнь, по Майкову, бессмертны. Они никогда не умирают, но часто цена, которую платит художник, чтобы ощутить их вполне, необычайно высока и покупается страданиями:

Дать надо времени протечь,
Нужна, быть может, в сердце рана —
И не одна, — чтобы облечь
Мысль эту в образ и извлечь
Из первобытного тумана...
(«Мысль поэтическая — нет!..»)

И вот маститый и умудренный жизнью Майков с юношеской отвагой поет о любви и о готовности ради нее умереть. Так погибает вдохновенный певец-соловей, жертвуя собой для любви и песни:

И хоть слез, с твоей любовью,
Ты моря у ней прольешь,
И из ран горячей кровью
Все по капле изойдешь,
Но зато умрешь мгновенно
Вместе с песнею своей
В самый пыл — как вдохновенный
Умирает соловей.
(«Из Гафиза», 1874)

С такой же страстностью описывает он Олимпийские игры, передавая атмосферу тревоги, беспокойного ожидания предстоящего состязания и победу гордого триумфатора:

...И вот он, гордый,
Шагом едет взять трофей,
И в пыли чуть видны морды
Разозлившихся коней.
(«Олимпийские игры», 1887)

У зрелого Майкова по-прежнему зорок глаз и по-прежнему свежо чувство. Вот он описывает — в который раз! — грозу, а она оказывается новой и непохожей на прежние зарисовки:

Кругом царила жизнь и радость,
И ветер нес ржаных полей
Благоухание и сладость
Волною мягкою своей.
(«Гроза», 1887)

Но, как и прежде, вся картина заканчивается жанровой сценкой, в которой объединяются игра природы и игра радующихся и наслаждающихся жизнью детей:

Где царство солнца и лазури?
Где блеск полей, где мир долин?
Но прелесть есть и в шуме бури,
И в плеске ледяных градин!

Их нахватать — нужна отвага,
И — вот как дети в удальце
Ее честят! Как вся ватага
Визжит и скачет на крыльце!

Существует мнение, что Майков прожил спокойную и ничем не омраченную жизнь. Это была, по словам Д.С. Мережковского, «светлая и тихая жизнь артиста, как будто не наших времен. Судьба сделала жизненный путь Майкова ровным и светлым. Ни борьбы, ни страстей, ни врагов, ни гонений». В этом высказывании заключена, конечно, далеко не вся правда. Хотя в жизни поэта не происходило никаких катаклизмов и катастроф, но в ней были и внутренняя борьба, и страсти. Не избежал он ни врагов, ни гонений. Если иметь в виду не внешнюю, а духовную и душевную жизнь Майкова, то она была полна идейно-творческих исканий и драматизма. Достаточно сказать, что Майков так и не смог решить, кто же он — западник или славянофил. Как русский человек, он не считал, что свет льется лишь из Европы, но как русский человек, он не хотел существовать в замкнутом пространстве, вдали от достижений мировой культуры, в том числе и от европейского просвещения. Как русский человек, он всю жизнь искал третий путь. В этом состояла его жизненная драма. Авторская же драма Майкова заключалась в том, что его поэтические взлеты сдерживала недостаточная творческая смелость, хотя дарование поэта было несомненным и значительным. Свидетельством тому служат его лучшие лирические стихотворения, исторические баллады, перевод «Слова о полку Игореве», ставший событием национального культурного масштаба, и упорное стремление создать произведения большого историко-философского звучания. В обширном художественном наследии поэта мы видим те драгоценные камни, искусно ограненные уверенной рукой великолепного мастера, то духовное изящество лирики с ее гармоничной жизнерадостностью, внутренней грациозностью и пластической законченностью, которая доставляет нам и будет доставлять и нашим потомкам подлинное эстетическое наслаждение.

В 1893 г., за четыре года до кончины, Майков воспроизвел в стихотворении «Аскет! Ты некогда в пустыне...» спор мудреца-аскета, утверждающего господство в мире лжи, смерти, тленья, с простым человеком, по природе своей исконным жизнелюбцем. В его речи виден сам поэт, уповающий на неисчезаемую память грядущих поколений:

Я — жертва вплоть и до могилы
Всей этой бешеной игры, —
Ничто пред Разумом и Силой,
В пространство бросившей миры, —
Но говорит мне тайный голос,
Что не вотще душа моя
Здесь и любила, и боролась:
В ней есть свое живое я!

И жизнь — не сон, не сновиденье,
Нет! — это пламенник святой,
Мне озаривший на мгновенье
Мир и небесный, и земной,
И смерть — не миг уничтоженья
Во мне того живого я,
А новый шаг и восхожденье
Все к высшим сферам бытия!

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Напишите рецензию на одну из последних журнальных статей об А.Н. Майкове.

2. Составьте реферат по книге: *Златковский М.Л.* Аполлон Николаевич Майков: Биографический очерк. СПб., 1898.

3. Проанализируйте несколько стихотворений А.Н. Майкова с образом деревенской природы.

4. Подготовьте научный доклад или письменную работу на одну из тем:
«Своеобразие пейзажей Майкова в стихотворном цикле "На воле"»;
«Майков как поэтический историк России»;
«Образы поэтов и писателей в стихах Майкова».

Источники и пособия

Майков А.Н. Полн.собр. соч.: В 3 т. Т. I—III. СПб., 1893; *Майков А.Н.* Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб., 1914; *Майков А.Н.* Избранное/ Вступ. ст. и комм. Н.М. Гайденкова. Л., 1952; (Библиотека поэта. Малая серия); *Майков А.Н.* Избранные произведения/ Вступ. ст. и комм. Н.Л. Степанова. Л., 1957; (Библиотека поэта. Малая серия); *Майков А.Н.* Избранные произведения/ Вступ. ст. Ф.Я. Приймы; сост., подг. текста и прим. Л.С. Гейро. Л., 1977; (Библиотека поэта. Большая серия); *Златковский М.Л.* А.Н. Майков: Биографический очерк. СПб., 1898; *Лонгинов М.* Стихотворения А.Н. Майкова// Лонгинов М.Н. Соч. М., 1915. Т. I; *Дружинин А.В.* Стихотворения Аполлона Майкова// Дружинин А.В. Собр. соч. СПб., 1866. Т. VII. *Страхов Н.Н.* Два мира. Трагедия А.Н. Майкова// Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888; *Мережковский Д.С.* А.Н. Майков// Мережковский Д.С. Вечные спутники. СПб., 1910; *Батюшков Ф.Д.* Два мира. Трагедия А.Н. Майкова, ее происхождение и ее критики// Батюшков Ф.Д. Критические очерки и заметки. СПб., 1900; *Анненский И.Ф.* А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии// Русская школа. 1898. № 2, 3; *Зелинский Ф.Ф.* Античный мир в поэзии А.Н. Майкова// Русский вестник. 1899. № 3; *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1917; *Сухомлинов М.И.* Особенности поэтического творчества А.Н. Майкова, объясненные им самим// Русская старина. 1899. № 3; *Степанов Н.Л.* Ап. Майков// История русской литературы. М.; Л. 1956. Т. VIII. Ч. 2; *Ямпольский И.Г.* Из архива А.Н. Майкова// Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1974. Л., 1976; *Ямпольский И.Г.* Из архива А.Н. Майкова («Три смерти», «Машенька», «Очерки Рима») // Там же. 1976. Л., 1978; *А.Н. Майков.* Письма/ Публикация И.Г. Ямпольского// Там же. 1978. Л., 1980. Критические оценки творчества А.Н. Майкова, содержащиеся в статьях В.Г. Белинского, Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, А.А. Григорьева, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина и др., см. в соответствующих Полных собраниях сочинений по указателям их произведений и имен.

КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВИЧ СЛУЧЕВСКИЙ (1837—1904)

Немногочисленные вдумчивые критики, писавшие о творчестве К.К. Случевского, его характернейшей чертой называли самобытность (А.А. Коринфский), оригинальность (В.С. Соловьев), своеобразие (В.Я. Брюсов). Единодушным было и утверждение драматизма творческой судьбы Случевского, которая складывалась достаточно неровно и мало отражала внешне благополучную жизнь. В известном смысле двойственность бытия, поделенного между успешной чиновничьей карьерой и творчеством, исполненным трагического пафоса, может быть названа характерной приметой русской литературной жизни эпохи романтизма и постромантизма. Ф.И. Тютчев, В.Г. Бенедиктов, Я.П. Полонский, А.А. Фет, А.Н. Майков тоже ясно осознавали несовпадение между своей служебной деятельностью и творчеством. Случевский, как и К.М. Фофанов, явился связующим звеном между уходящим романтизмом и нарождающейся постромантической культурой, отсюда и пристальный интерес к нему символистов, видевших в нем своего предтечу, одновременно прочно утвердившегося в традициях русской классики «золотого века».

На первый взгляд биография Случевского более чем благополучна. Коренной петербуржец, он родился, провел большую часть жизни и умер в Северной Пальмире. Отец его, видный чиновик, сенатор, хотел видеть сына военным, и первоначально мальчик этому не противился. В 1855 г. Случевский с отличием закончил 1-й Кадетский корпус и начал службу в лейб-гвардии Семеновском полку. В 1859 г. поступил в Академию Генштаба. Но в 1860-м оставил академию, вышел в отставку и уехал за границу продолжать образование, слушал лекции в университетах Парижа, Берлина, Лейпцига. В Гейдельберге получил степень доктора философии. После возвращения в Россию в 1866 г. поступил на службу в Главное управление по делам печати, в 1874-м перешел в министерство государственных имуществ. В 1891—1902 гг. был главным редактором газеты «Правительственный вестник», в последние годы жизни становится членом Совета министра внутренних дел, членом Ученого комитета министерства народного просвещения, гофмейстером Двора. По своим общественно-политическим взглядам Случевский — монархист и государственник, чье творчество стало своеобразной ле-

тописью дома Романовых. В его поэзии и прозе возникают образы русских царей — от Петра I до царя-мученика Николая II. В качестве придворного он находился в свите великого князя Владимира Александровича, совершавшего путешествия по Северо-Западу России, результатом чего стало издание трех томов географо-этнографических очерков.

Творческая судьба Случевского сложилась более драматично. После публикации стихов поэта в некрасовском «Современнике» (1860), восторженных отзывов А.А. Григорьева, признания И.С. Тургенева он умолкает на 11 лет. Это было связано с резкой оценкой, которую его стихи получили у революционных демократов, группировавшихся вокруг журнала «Искра», — Н.А. Добролюбова, В.С. Курочкина, Н.Л. Гнута и др. По словам близко знавшего его А.А. Коринфского, «на горевшую творческими замыслами голову посыпались громы неразборчивого в выражениях отрицания»[1]. Ожесточенная полемика, развязанная вокруг его стихов, обескураживающе подействовала на Случевского, и на продолжительное время он вообще перестает писать. Наиболее плодотворными для него явились 80—90-е годы, когда были выпущены четыре книги стихов и пять книг прозы.

Поэзия молодого Случевского напомнила критикам М.Ю. Лермонтова, и в дальнейшем ее не раз сопоставляли с лермонтовской. Их роднила особая энергия стиха, трагизм мировосприятия, обращение к вечным темам бытия — добру, злу, смерти, любви. В.С. Соловьев указывал на сходство творческой манеры Случевского с тютчевской, а В.Я. Брюсов писал о склонности поэта к заимствованию чужой формы, в частности пушкинской.

Прекрасное знание русской классики сочеталось у Случевского с мироощущением, характерным для конца столетия, — кризисным, полным неясных предчувствий и тревог. Соловьев определил суть его творческой манеры как «импрессионизм мысли» — так он озаглавил статью, посвященную поэтическим сборникам Случевского 1880—1890-х годов. В ней критик называет Случевского «впечатлительнейшим поэтом», восприимчивым к таким вещам, которые обычно проходят незамеченными. Соловьев раскрывает своеобразие творческого процесса поэта: «Мы не найдем у него простых художественных воспроизведений того или другого поразившего его явления из жизни природы или человека. Всякое, даже самое ничтожное впечатление сейчас же переходит у него в размышление, дает свое отвлеченное умственное отражение и в нем как бы растворяется»[2].

---

[1] *Коринфский А.А.* Поэзия К.К. Случевского. СПб., 1899. С. 6.

[2] *Соловьев В.С.* Импрессионизм мысли//Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 542.

В своей поэтической практике Случевский предстает как постромантик, который за вещной чувственной реальностью узревает реальность духовную. Она и является определяющей, сквозя через привычные контуры повседневности. Таинственность духовного мира, постоянное присутствие рядом невидимых существ превращают жизнь в мучительную загадку, разгадать которую человеческий разум бессилен. В начале первого тома шеститомного Собрания сочинений, вышедшего в 1898 г., помещено стихотворение «Невменяемость», которое вполне можно назвать программным и которое сочувственно цитируется в статье Соловьева:

Есть в земном творении облики незримые,
Глазу незаметные, чудеса творящие,
Страшно ненавистные, горячо любимые,
Целый мир обманчивый в этот мир вносящие.

В жизни человеческой, в важные мгновения,
Облики незримые вдруг обозначаются,
В обаянье подвига, в злобе преступления
Нежданно, негаданно духом прозреваются.

С ними все незримое видимым становится,
В гробовом молчании разговоры слышатся,
Что-то небывалое в жизнь вступить готовится,
Все основы мыслей, как тростник, колышатся!..

Человек решается... и в его решении
Мир несуществующий в обликах присутствует,
Он зовет на подвиги, тянет к преступлению,
И совсем по-своему вразумив — напутствует...[1]

Соловьев писал о трудности жанрового деления стихов Случевского, который сам распределил их достаточно своеобразно, дав, по словам критика, «довольно смутную классификацию»: «Думы и мотивы», «Картинки и фантазии», «Мелкие стихотворения», «Картинки из черноземной полосы», «Мурманские отголоски», «Лирические», «Мгновения». Коринфский предложил деление по смешанному тематическо-эстетическому признаку: лирика природы, любовная, юмор, сатира, поэмы. Можно добавить к этому исповедальную лирику, отмечая основной пафос всей поэзии, стихотворения на историческую тему, а также посвящения.

Лирический субъект Случевского — наследник лермонтовского бунтаря, раздираемого противоречиями бытия, главное из которых — между верой и неверием. Решение вопроса о бытии Божием соответствующим образом выстраивает картину мира в его ценностных

[1] *Случевский К.К.* Соч.: В 6 т. СПб., 1898. Т. 1. С. 15 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц).

иерархиях. Неверие оставляет человека наедине с его несовершенной и ограниченной природой. Духовно-душевная жизнь лирического субъекта поэзии Случевского конфликтна, он терзаем вопросами, требующими разрешения. Зачастую ответом на вечные вопросы является парадокс. Например, в одном из своих стихотворений поэт провозглашает спасительное и животворное значение сомнения:

Я задумался и — одинок остался;
Полюбил и — жизнь великой степью стала;
Дружбу я узнал и — пламя степь спалило;
Плакал я и — василиски нарождались.

Стал молиться я — пошли по степи тени;
Стал надеяться и — свет небес погаснул;
Проклял я — застыло сердце в страхе;
Я заснул — но не нашел во сне покоя...

Усомнился я — заря зажглась на небе,
Звучный ключ пробился где-то животворный,
И по степи, неподвижной и алкавшей,
Поросль новая в цветах зазеленела...

(25)

Любовная лирика в указанном Собрании сочинений поэта в основном содержится в разделе «Женщина и дети». Уже само название говорит о том, что для Случевского любовь неотделима от брака, рождения детей; автор воспевает не романтическую испепеляющую страсть, а умиротворяющую домашнюю нежность. Одним из ключевых в любовной лирике является образ тишины, покоя, даруемого общением любящих. Вот портрет лирической героини:

Словно как лебеди белые,
Дремлют и очи сомкнули,
Тихо качаясь над озером, —
Так ее чувства уснули...

Словно как лотосы нежные,
Лики сокрыв восковые,
Спят над глубокой пучиною, —
Грезы ее молодые.

Вы просыпайтеся, лебеди,
Троньте струю голубую!
Вы раскрывайте же, лотосы,
Вашу красу восковую!

В небе заря, утро красное...
Здесь я... и жду пробуждения,
Светом любви озаряемый
В тихой мольбе песнопения.

(46)

Любовная поэзия Случевского целомудренна, любовь — это святыня. В браке любящим сопутствуют ангелы:

Тебе обязан я святою тишиной,
Столь непривычною душе моей больной,
Тобой единою вся эта тишина
Мне незаслуженно, как Божий дар, дана.

И если ангелы, чтоб на землю сойти,
Имеют тихие, заветные пути,
Я верю, чувствую, — я сознавал не раз,
Они, незримые, проходят возле нас.

(55)

Возвышенное, рыцарское отношение к женщине характерно для всей поэзии Случевского, и хотя в его стихах возникают сатирические образы лживых и пустых светских дам, но не они являются центральными. Казенная лицемерная суета светской жизни постепенно убивает душу, лишая ее столь необходимой тишины:

Как сочится вода сквозь прогнивших постав,
У плотины бока размывает,
Так из сердца людей, тишины не сыскав,
Убывает душа, убывает...

(134)

Лермонтовско-тютчевским критическим пафосом пронизано стихотворение «Да, нет сомненья в том, что жизнь идет...», рисующее картину внешнего прогресса при общем падении нравов:

А все же холодно и пусто так кругом,
И жизнь свершается каким-то смутным сном,
И чуется сквозь шум великого движенья
Какой-то мертвый гнет большого запустенья.

(23)

«Великое движенье» и «большое запустенье» растворяются в «необъятном покое»:

Не велик, кто велик, а велик, кто умрет!
В малом теле своем вечный сон он несет.
Для болевших умом, для страдавших душой
Приготовлен давно необъятный покой.

(138)

Пессимизму исповедальной лирики и стихотворений на социальные темы противостоит пейзажная лирика с ее жизнеутверждающим пафосом изображения красоты природы и радостей сельского труда. Коринфский отмечал, что Случевский почти всегда показывал картину природы в единстве с бытом народа, трудящегося на ее ниве, и в этом видел своеобразие его лирики. «Природа в песнях К.К. Случевского является живою, облеченною в свою плоть и

кровь, непосредственно связанной, кроме того, с бытом живущего в ней и ею человека»[1]. В основном это наша русская природа, с ее близкими и дорогими нам приметами, иногда даже странными и непонятными для чужого наблюдателя. Это — не «описания» природы, а живой рассказ о ее жизни[2]:

Люблю я службу в сельском храме.
Открыты окна, воздух льет,
По лику образа, по раме
Тихонько бабочка снует.

И в церкви сад: над головами
Пришедших девушек цветы
Живыми тянутся рядами,
Полны весенней пестроты.

Святым словам молитвы вторя
При освещении даров,
Пичужки резвые, гуторя,
Щебечут в окна из кустов.
(122)

В посвященном Коринфскому цикле «Черноземная полоса» (1883—1884) мастерство Случевского-пейзажиста достигает виртуозности, многие зарисовки отличаются подлинной живописностью:

Как красных маков, раскидало
По золотому полю жниц;
Небес лазурных покрывало
Пестрит роями черных птиц;

Стада овец ползут на скаты
Вдоль зеленеющей бахчи, —
Как бы подвижные заплаты
На ярком золоте парчи.
(154)

Созданием ярких образов крестьян в их повседневной жизни, вниманием к их труду поэт близок Н.А. Некрасову. Результатом путешествия Случевского по северу России стало появление цикла «Мурманские отголоски», в которых экзотические пейзажи также соседствуют с полным уважения описанием труда поморов.

Еще одной своеобразной чертой лирики Случевского является параллелизм в изображении природных катаклизмов творческого процесса художника. Природа — художник, а ее бытие — это вдохновенная работа, цель которой — создание новых невиданных форм и явлений:

---

[1] *Коринфский А.А.* Указ. соч. С. 30.

[2] Там же.

Неподвижны очертанья
Здешних скал и островов:
Это летопись страданья
Исковерканных пластов;

Эпопея или драма
Жизни каменных пород!
Небеса и море — рама,
Та же все, из года в год.

Подле них, что день, то новы,
Живы час один иль два,
Народившись без основы,
Проплывают острова.

Темных водорослей — уток,
Чаек и гагар притон,
Словно ряд плывущих шуток,
Словно легкий фельетон...
(162)

Лирика природы Случевского содержит целый ряд текстов, как бы призванных подтвердить положения теории Платона—Аристотеля о миметическом характере искусства:

В поле борозды, что строфы,
А рифмует их межа,
А по ним гуляют дрофы,
Чутко слух насторожа.
(166)

Природа — начало творческое, а творчество человека природно, естественно, поэтому и песнь его всегда искренна, как пение птицы. Размышляя о месте поэзии и о роли поэта в мире, Случевский признает серьезность и глубину воздействия литературы на умы: «Да, трудно избежать для множества людей / Влиянья творчеством отмеченных идей». Таким властителем дум он называет прежде всего Достоевского, чей образ постоянно присутствует в его творческом сознании, появляясь то в цитатах, то в очевидных параллелях с его текстами[1].

На смерть Достоевского Случевский откликнулся стихотворением, а в посвященном ему очерке жизни и деятельности дал свою, как всегда оригинальную трактовку соотношения лирического и эпического начал в даре романиста. Эту трактовку возможно расценить как своего рода невольную автохарактеристику. Случевский и в прозе всегда оставался прежде всего поэтом. Но в данном контексте поэт — это характеристика, скорее, способа существования

[1] См. об этом: *Перельмутер В.Г.* Случевский//Русские писатели: Библиографический словарь. М., 1996. Т. 2. С. 240.

и мироощущения, нежели только склонности к сочинению стихов: «Выше было упомянуто, что от детства начиная до самых последних дней Достоевский страстно любил поэзию, что ему при вечном накипании новых мыслей медленная обработка формы стиха была не по плечу, что поэтому обратился он к прозе, к роману и повести, а затем, в силу той же необходимости говорить скорее, — к публицистике. Но это нисколько не мешает ему быть и оставаться поэтом. Нет сомнения в том, что из произведений покойного можно бы было выбрать огромное количество превосходнейших поэтических мыслей, образов, дум, настроений, чувств и страсти, вполне пригодных для целого цикла своеобразнейших стихотворений. Эти места, так сказать, почти готовые стихотворения в прозе, вставленные отдельными яркими, цветными камешками на широких плоскостях мозаики его длинных, слишком длинных работ; в этих стихотворениях встретилось бы много повторений, разыгрываний на ту же тему, что очень естественно и вполне соответствует основам таланта покойного, но это нисколько не помешало бы их безотносительному достоинству»[1].

Указанные недостатки прозы Достоевского — длинноты и повторения — в большой мере присущи и прозе самого Случевского. Соловьев, характеризуя в целом Случевского-прозаика, писал о недостатке у автора критического чувства по отношению к своим творениям, но одновременно находил в этом и хорошие стороны: «Впрочем, то обстоятельство, что наш автор без всяких критических задержек изливает свою душу в своих писаниях, имеет хорошую сторону, сохраняя за этими писаниями тон какого-то своеобразного простодушия, составляющий их отличительную особенность. В них всегда есть что-то свое, и Случевский, не будучи, быть может, писателем образцовым, есть, во всяком случае, один из оригинальнейших русских писателей»[2]. Одной из удач Случевского-прозаика Соловьев считал его «Мурманские отголоски», посвященные природе и людскому быту полярной окраины, критик находил их «почти безукоризненными».

Среди исторических рассказов Случевского Соловьев выделяет «В скудельнице (Из времен Иоанна Грозного)». В целом же проза Случевского достаточно критически воспринималась современниками, ее многожанровость (а он писал повести, рассказы, очерки, сказки) не искупала растянутости повествования и фактических неточностей.

---

[1] *Случевский К.К.* Достоевский. Очерк жизни и деятельности. СПб., 1889. С. 33—36.

[2] *Соловьев В.С.* Разбор книги К. Случевского//Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 584.

Практически все исследователи отмечали своеобразие художественного стиля Случевского, особую роль прозаизмов в его поэзии. Коринфский именно свежестью и непривычностью поэтических форм объясняет неудачу дебюта поэта. Он называет склад языка Случевского чисто народным, русским и выдержанным в своей самобытности. Его «угловатость» чисто внешняя, видимая только на фоне «заезженного шаблона»: «Богатство языка, сильного своей живой образностью и неподражаемой простотою, меткого в определениях и яркого, как ярка русская историческая жизнь, — богатство русского слова, — не менее самого народа говорит о стихийности. И эта народная стихия вошла в плоть и кровь творческой натуры К.К. Случевского»[1]. Брюсов от лица нового литературного поколения — символистов, всегда заботившихся о чеканке слова и красотах стиля, писал о высоком косноязычии поэта: «Менее всего Случевский был художник. Он писал свои стихи как-то по-детски, каракулями, — не почерка, а выражений. В поэзии он был косноязычен, но как Моисей. Ему нужен был свой Аарон, чтобы передавать другим Божеские глаголы <...> В самых увлекательных местах своих стихотворений он вдруг сбивается на прозу, неуместно вставленным словом разбивал все очарование и, может быть, именно этим достигал совершенно особого, ему одному свойственного впечатления»[2]. Современный исследователь также указывает на особую роль прозаизмов в поэзии Случевского, сближающих русского поэта с Гейне и обусловленных всей его поэтической системой: «У Случевского прозаизм, а порою и канцеляризм, проявляющийся в выборе слов, но иногда распространяющийся и на целые обороты, играют исключительно важную роль»[3].

Использование прозаизмов резко отличает поэзию Случевского от творчества его современников — Фета, Майкова, А. Толстого. Причем прозаизмы Случевского не «снижают», а как бы «опрощают» тему, хотя иногда это приводит к комическому эффекту, создает впечатление тяжеловатости и шероховатости: «Случевский пользуется всем многообразием "прозаической" речи: разговорно-бытовой, книжно-канцелярской, специально-научной, применяя ее то для создания фамильярно-шутливой окраски стиха, то как средство, подчеркивающее его простоту и непринужденность, то как способ характеристики обстановки или социального облика персо-

---

[1] *Коринфский А.А.* Указ. соч. С. 31.

[2] *Брюсов В.Я.* Случевский. Поэт противоречий//Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 6 т. М., 1975. Т. 6. С. 231.

[3] *Федоров А.В.* Поэтическое творчество К.К. Случевского//Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962. С. 30—31.

нажа, то как средство, переключающее речь поэта в отвлеченно-научный план»[1].

Вот как, например, рисуется им праздничный Карфаген:

Не в праздничные дни в честь славного былого,
Не в честь Творца небес или кого другого
Сияет роскошью, вконец разубрана,
В великом торжестве прибрежная страна.
(73)

Великое торжество «вконец разубранной страны» может вызвать лишь улыбку читателя. А.В. Федоров называет словно бы взятыми из учебника географии, механики и физики строки: «Я слышал много водопадов // Различных сил и вышины...»[2]

Сочетание проникновеного лиризма, яркой образности и неожиданных вторжений прозаической стихии обеспечило Случевскому совершенно особое место среди поэтов-современников.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Подготовьте сообщение по одной из тем:
«Своеобразие языка поэзии К.К. Случевского, роль в ней прозаизмов»;
«Образ России народной в поэзии Случевского»;
«Образ Ф.М. Достоевского в поэзии и прозе Случевского»;
«Творчество Случевского в оценке В.С. Соловьева».
2. Разберите одно стихотворение из цикла «Мурманские отголоски».

Источники и пособия

Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962; *Случевский К.К.* Стихотворения. М., 1983 ; *Случевский К.К.* Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1988; *Коринфский А.А.* Поэзия К.К. Случевского. СПб., 1900; *Брюсов В.Я.* Далекие и близкие. М., 1912; *Смиренский В.К.* К истории «пятниц» К.К.Случевского//Русская литература. 1965. № 3.

---

1 *Федоров А.В.* Указ. соч. С. 32.

2 Там же. С. 31.

КОНСТАНТИН МИХАЙЛОВИЧ ФОФАНОВ (1862—1911)

В метрических книгах церкви Благовещения Пресвятой Богородицы, что на Васильевском острове, за 1862 г. значится: у санкт-петербургского 3-й гильдии купеческого сына Михаила Петрова Фофанова и законной жены его Екатерины Афанасьевой, обоих православного исповедания, в первом их браке родился сын Константин месяца мая осьмнадцатого числа. День рождения был для поэта предметом особого внимания. А.А. Измайлов вспоминал: «Весь и во всем фантастический, — в мыслях своих, в мечтах своих, в биографии своей, в жизни своей, — он всегда любил как-то мистически соотносить и соприкасать дни и явления. Это рождение в день Святаго Духа он не раз подчеркивал мне и в беседах дерзновенно говорил по этому случаю о своем одарении от Бога, ибо скрывать это было бы не скромностью, а лицемерием. Он и умер почти в день своего рождения, немного не дотянув до Духова дня. Так Рафаэль родился и умер в Великую Пятницу»[1].

Месяц рождения и смерти — май — также занимал важное место в его размышлениях и творчестве. Почти у каждого поэта есть свое излюбленное время года. Фофанова современники единодушно называли певцом весны. Даже некрологи, разрушая традиционные представления о канонах жанра, полны описаний цветущей природы. Вот как в одном из них передается обстановка похорон: «В полном смысле слова был праздник весны: с голубым небом, с молодой пахучей зеленью деревьев, с трепетной жаждою любви, с первым букетиком ландышей на тротуарах столицы, это была та пора, те дни, какие рождали в тебе и вдохновение, и творческие мысли. Ты был по преимуществу певцом весны!»[2] Образы весны, майского цветения возникают в поэзии Фофанова на всем ее протяжении. Стихотворение «Звезды ясные» (1886), принесшее поэту первую известность, открывает блестящую галерею фофановских вёсен:

Звезды ясные, звезды прекрасные
Нашептали цветам сказки чудные.
Лепестки улыбнулись атласные,
Задрожали листы изумрудные...

---

[1] *Измайлов А.* Памяти К.М. Фофанова//Биржевые ведомости. 1911. 18 мая. № 12327. С. 2.

[2] *Олимпов К.* Царственный соловей//Дачный. 1912. 22 июня. С. 3.

И цветы, опьяненные росами,
Рассказали ветрам сказки нежные,
И распели их ветры мятежные
Над землей, над волной, над утесами.
И земля, под весенними ласками,
Наряжаяся тканью зеленою,
Переполнила звездными сказками
Мою душу, безумно влюбленную...
И теперь — в эти дни многотрудные,
В эти темные ночи ненастные —
Отдаю я вам, звезды прекрасные,
Ваши сказки, задумчиво-чудные[1].

Вступление Фофанова на литературное поприще было замечено. Один из современников вспоминал: «Он взошел, подобно солнцу в ненастный день: сразу блеснул ослепительно и тотчас погрузился в туманы и тучи, из которых не мог выбиться до своего заката. Если не ошибаюсь, это было в 1884 году весной. В литературных кружках вдруг заговорили о новом поэте. Несколько дней подряд встречали друг друга вопросом: "Читали "Звезды ясные, звезды прекрасные"? Какая прелесть!" И каждый декламировал легко запоминавшееся, как бы просившееся в песню знаменитое стихотворение. Оно знаменито, но меня подмывает еще раз привести его здесь, как самое священное и благоуханное, что может быть пропето над его сырой могилой...»[2]

Поэт не получил систематического образования, некоторое время учился в частных пансионах, много читал. Писать начал рано. В автобиографическом письме Ф. Фидлеру он сообщал: «Шестнадцати лет я бросил школьную скамью и, совсем свободный от всяких занятий, стал писать поэмы, лирические стихи и рассказы, составлять всевозможные наброски драм, комедий и т.д. Первое стихотворение в печати появилось в 1881 году, в июле, когда мне было 19 лет»[3].

Критики единодушно объявили Фофанова наследником пушкинской эпохи, продолжателем традиций А.А. Фета, А.Н. Майкова и Я.П. Полонского. Внимательное чтение позволяет ощутить в его стихах влияние поэзии В.А. Жуковского, М.Ю. Лермонтова, Е.А. Боратынского, Ф.И. Тютчева, А.В. Кольцова, некоторые критики называли его новым Кольцовым. Особое преклонение вызывал Пушкин. Единственная поездка Фофанова в Москву была связана с участием в пушкинских торжествах, на которых он получил распо-

[1] Цит. по: *Меньшиков М.О.* Письма к ближним//Новое время. 1911. 22 мая — 4 июня. № 12640. С. 4.

[2] Там же. С. 4.

[3] *Фидлер Ф.* Черты из жизни Фофанова//Биржевые ведомости. 1916. 18 мая. № 15565.

рядительский знак и долго, как орден, носил его и даже снялся с ним. Один из наиболее внимательных биографов, А.А. Коринфский, утверждал, что Фофанова можно назвать единственным поэтом, творческое слово которого вело начало только от «солнца поэзии русской» — Пушкина. Сам тип творческой индивидуальности поэта рядом биографов определяется как моцартовско-пушкинский: особая легкость, даже чисто внешняя, поведенческая, песенность, импровизационность дара. Не случайно при взгляде на Фофанова у современников возникали пушкинские образы и строчки из текстов. И.Е. Репин, написавший прекрасный, очень точный портрет молодого Фофанова, вспоминал о впечатлении, произведенном им во время чтения стихов, о преображении всего его облика: «И Фофанова уже нельзя было узнать: он казался в длинном сюртуке, с высоким воротником и гофренными манжетами, — вдохновенный, недоступный, важный идеей своего высокого поста. Никакой конфузливой скромности: поэт — ты царь...»[1] Восприятие поэзии как служения, а своего удела как жреческого роднило поэзию Фофанова с традициями романтизма.

Пушкин стал для младшего поэта своего рода Вергилием, проведшим его по дорогам классической поэзии. Фофанов оказался добросовестным и благодарным учеником: все его поэтическое наследие пронизано пушкинскими темами, образами, реминисценциями. Пребывание в Царском Селе и чтение пушкинских текстов на эту тему вызвали к жизни «Думу в Царском Селе», которая сохраняет даже формальные признаки текста-первоисточника: она тоже состоит из 20 октав. В память Пушкина Фофанов пытался воспеть столь нелюбимую им осень:

Прекрасна ты, осенняя пора!
Задумчивой природы увяданье.
Седой туман в час раннего утра,
Лучей и птиц прощальная игра —
Все будит грусть и сны очарованья!
Прекрасна ты, осенняя пора![2]

Это единственное осеннее стихотворение Фофанова, которое дышит бодростью, но не фофановской — пушкинской. Создается ощущение, что поэт не изображает конкретный момент осени, а просто с удовольствием (и некоторыми вариациями) следует любимому литературному образцу. Обычно осень описывается им менее мажорно и гораздо более конкретно:

---

[1] *Репин И.Е.* Фофанов//Дачница. 1912. 22 июня. С. 2, 3.

[2] *Фофанов К.М.* Стихотворения. СПб., 1889. С. 94 (далее ссылки на это издание, обозначенное цифрой I, даются в тексте с указанием страниц).

День осенний, день унылый
Сеет мглою и дождем,
И разрытою могилой
Пахнет в воздухе сыром...
Как больной, глядит сквозь слезы
Опечалившийся день
На поникшие березы,
На опавшую сирень...
Хмель засох вокруг беседки,
И летят со всех сторон
На обветренные ветки
Стаи черные ворон...[1]

Пушкин воспринимался Фофановым некритически. Тютчев и Фет требовали его переосмысления. Достаточно интересный художественный результат достигался с помощью синтеза тютчевской динамики в описании природы и фетовского мастерства в употреблении конкретно-прозаической детали:

Умолк весенний гром. Все блещет и поет.
В алмазных каплях сад душистый,
И опоясала лазурный небосвод
Гирлянда радуги лучистой.

От ближних цветников запахло резедой,
В кустах резвей щебечут птицы;
Гремит неясный гром над высью золотой,
Как грохот дальней колесницы.

Трепещет влажный блеск, как искры, на листве
Под освежительной прохладой...
Лягушка серая подпрыгнула в траве
И снова скрылась за оградой.

По мокрому шоссе в мерцающем платке
Прошла усталая цыганка,
Кричат разносчики, и где-то вдалеке
Гнусит печальная шарманка.

(I, 133)

У Тютчева мы не найдем ни серых лягушек, ни усталых цыганок, ни тем более гнусящих шарманок, но блеск и движение — чисто тютчевские, недаром громовые раскаты сравниваются с дальней колесницей. Фофанов, и в этом проявляется фетовское начало его поэзии, — мастер детали, придающей тексту неповторимость и художественную достоверность. Поэт убедителен там, где он описывает места, ему привычные и знакомые. Его мир — это Петербург,

[1] *Фофанов К.М.* Тени и тайны. СПб., 1892. С. 214 (далее ссылки на это издание, обозначенное цифрой II, даются в тексте с указанием страниц).

несколько напоминающий блоковский: улицы, распивочные, неяркая, но милая сердцу северная природа. Он писал о себе:

Я родом финн — и гордая свобода
Моей душе с младенчества родна,
Но в мире зла ей не найти исхода.
Моя душа, как финская природа,
Однообразна и грустна.
(I, 164)

Однообразие и грусть реальных декораций жизненной драмы Фофанова привели к созданию художественной реальности, отличающейся совершенно иными, яркими красками. Часто это происходило с помощью стилизаций, которые, по мнению современников, поэт создавал интуитивно: «Фофанов был не только поэт, но и мыслитель. При небольшом образовании он вбирал в себя как-то телепатически все идеи века и все настроения, причем я уверен — ему многое пророческое было открыто в силу крайнего нервного изощрения»[1]. Л.Я. Гинзбург связывает обилие стилизаций в русском искусстве конца XIX — начала XX в. со стремлением к уходу от «серой действительности» в область изысканного. Стилизация же предлагала готовые системы изысканности, экзотики, романтики. Отличительной чертой такого художественно-речевого приема является стилистическое единообразие, поглощение авторской речи общим строем текста[2]. У Фофанова есть такие стихи — «под» А.В. Кольцова, А.И. Полежаева и др. Но встречаются и стихотворения, в каждом из которых содержатся реминисценции из 2—3 текстов-предшественников. Так, стихотворение Фофанова «Мне снился сад...» (1889) отсылает читательскую память одновременно к тютчевскому «Страннику» и его же «Итальянской villa». В тексте возникает образ зачарованного сада, растревоженного человеческим вторжением:

Мне снился сад; за легкою оградой
Он весь дышал душистою прохладой;
Весь трепетал, весь волновался он,
Сияньем дня роскошно озарен.
В нем вешних птиц спевались хороводы,
Цвела сирень и пенилися воды,
И мотыльки кружились, и пчела
Медвяный сок из лилии пила...

Но только я за легкую ограду
Переступил, — пронесся шум по саду,
Вступила осень в гневные права,
С ветвей, шурша, посыпалась листва

[1] *Меньшиков М.О.* Указ. соч. С. 4.

[2] См.: *Гинзбург Л.Я.* «Камень»//Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 271.

Как желтый дождь; ручьи оцепенели,
И смолкли птиц оборванные трели,
И — холодом внезапно обуян —
Я цепенел, как мертвый истукан.
(II, 117)

Лирический герой стихотворения несет разрушительное «осеннее» начало в себе самом, его присутствие губительно для мирного вешнего цветения сада. Прибегая к тютчевскому выражению, «злая» жизнь с ее «мятежным жаром» не может не быть губительной для беззащитной красоты. Но и сама мятущаяся душа современного человека не находит покоя в мире природы. В ряде текстов Фофанова возникает образ, напоминающий пушкинского Алеко 90-х годов, который также пытался спастись бегством и также потерпел поражение:

Полный скорби и стыда,
Утомившися душою,
Он покинул города
С их блестящей нищетою.

Он пошел туда, где лень
Ум влачит светлей и проще,
В глубь убогих деревень,
В тихо дремлющие рощи.

Где не знает человек
Ни унынья, ни гордыни,
Где внимают шуму рек
Безмятежные пустыни.

Но и там он не нашел
Сердцу гордому привета,
И души его глагол
Грустно замер без ответа.
(II, 107)

Обрести душевный покой в мире природы герою препятствует гордость — качество, помешавшее и пушкинскому Алеко принять систему ценностей мирных кочевников. Лирика самопознания Фофанова не отличается беспощадностью тютчевского самоанализа, скорее, она полна фетовской зыбкости в передаче «звуков сердца», смен контрастных цветов, тонов:

Не пойму я этой ночи
Белоликой и больной...
В сизой дымке запад бледный
Блещет алою зарей...
Что-то, в смутных очертаньях,
Ходит в шёпоте берез;

Кто-то плачет и вздыхает
И роняет капли слез...
Не пойму я этой ночи, —
Сердце в пламенной тоске;
Очи ищут — в тайном страхе —
Привидений вдалеке...
И сверкает сумрак алый —
Как заря в морской волне —
В бледных грезах, в звуках сердца,
Надо мною и во мне...
(II, 322)

Поэтический импрессионизм Фофанова сближает его с младшими современниками, во многом продолжившими и развившими его традиции: А.А. Блоком, Д.С. Мережковским, В.Я. Брюсовым и др.

Разнообразен жанровый диапазон поэзии Фофанова: он писал сонеты, стансы, послания, элегии, песни, поэмы, сказки, монологи, думы, переложения псалмов и т.д. Были попытки писать и прозу, но их трудно назвать художественными удачами. Круг волнующих его тем достаточно традиционен: лирика природы, любовная, религиозная, исповедальная. Наиболее сильной частью наследия Фофанова является лирика природы, стилизации в ней не заслоняют индивидуального авторского стиля:

Умирала лилия лесная,
Умирала в радужном букете
И дрожала, трепетно мечтая
О румяном, благовонном лете.

Снилась ей тропинка в темной чаще,
Свет зари янтарный в небосклоне,
Свет зари приветливо-дрожащий
На речном колеблющемся лоне.

И, поникнув венчиком атласным,
Так тепло, так искренно вздыхала,
Что эфир смущенный наполняла
Сном своим предсмертным, но прекрасным.
(I, 10)

Фофанов создал целую галерею образов цветов, которую он называл своим гербариумом.

Любовная лирика поэта менее оригинальна, хотя и содержит ряд безусловно талантливых текстов, согретых внутренним теплом, теплом весны:

Я у небес взял теплое сиянье,
У цветников — душистый аромат
И прилетел на тайное свиданье
К тебе, мой друг, созвучьями объят.

Незрим, как дух восторженный и звучный,
Я в твой покой проник через крыльцо,
Сидела ты за книгою докучной,
И свет зари ласкал твое лицо.

Я над тобой невидимо склонился,
Смущением блеснул твой нежный взгляд,
И тихий свет по комнате разлился,
И задрожал, волнуясь, аромат.

«Ах, как весной дохнуло!» — ты сказала
И распахнула душное окно.
Во мне весну ты радостно признала,
Как я в тебе любовь признал давно.

(I, 53)

А.А. Коринфский указывал на такую важную примету любовной поэзии Фофанова, как неразрывная слиянность ее с лирикой природы: «От песен о природе до песен о любви — у Фофанова один шаг, в огромном большинстве сливаются и те, и другие нераздельно. <...> Песни любви проходят по всей поэзии Фофанова — с самых ранних — весенних его вдохновений до последних глубоко-скорбных дней его неразрывного союза с никогда не изменявшей ему, около тридцати лет просветлявшей сумрак его переживаний, музою»[1]. Критик считает, что эпиграфом ко всей любовной лирике Фофанова можно поставить строчки из стихотворения поэта «Капля»: «Дождевая капля брызнула на железо раскаленное,/Легким паром задымилася и исчезла, опаленная». Но и в горниле романтических страстей его отношение к женщине остается чистым: «От женщины-царицы и женщины — рабы страстей осталось у поэта только отравленное осадком горечи воспоминание». Идеалом Фофанова является милосердная христианка, по-матерински жалеющая весь мир:

Женщина — кроткое Божье создание,
Женщина — мать, Магдалина смущенная,
Та, чья отерла коса благовонная
Ноги Исуса в часы покаяния.
Женщина — отблеск мерцания майского,
Луч золотой над гробницами тления,
Женщина — тень из селения райского,
Женщина — счастье, любовь и прощение[2].

Коринфский отмечал, что по мере приближения к полувековой грани в творчестве Фофанова все более властно звучала тема юности, в общении с которой поэт стремился «отогреть начинающее хо-

[1] *Коринфский А.А.* Фофанов. Его жизнь и поэтическое творчество (неизданная корректура). М., 1917. С. 38.

[2] Там же. С. 44.

лодеть сердце». Обращение к юности в стихотворении «На добрую память» стало его поэтическим завещанием, оно тоже преисполнено характерными для поэта весенними образами:

Живите, люди добрые, живите, люди честные!
Стремися, юность смелая, без устали вперед! —
Тебе земля цветущая, тебе огни небесные,
Тебе весна румяная и шепот вешних вод.
(II, 351)

Таким выразителем духа молодости виделся Фофанову Л.Н. Толстой, которого, по словам А.А. Измайлова, поэт «обожал»:

Я знаю мир души твоей,
Земному миру он не сроден:
Земной мир соткан из цепей,
А твой, как молодость, свободен.
(II, 17)

Фидлер вспоминал: «В 1909 г. художник И.К. Пархоменко показал нам свой портрет Толстого. Фофанов восторженно воскликнул: "А, Толстой-Саваоф!" и благоговейно поднес к губам рукав фланелевой бледно-голубой блузы Толстого (данной художнику Софьей Андреевной, так как на картине она была только набросана). Когда было высказано предположение, что Толстой проживет еще лет двадцать, — Фофанов молитвенно воскликнул: «Дай Бог!» и осенил себя широким крестом»[1]. Известна и продиктованная им Фидлеру стихотворная «Просьба К.М. Фофанова к о. Иоанну Ильичу Кронштадтскому о ниспослании благодати на Льва Николаевича Толстого». Толстой, в последние годы в целом негативно относившийся к поэзии и делавший исключение, пожалуй, только для Тютчева, все же по достоинству оценил дарование Фофанова. В альбоме поэта сохранилось письмо яснополянского мудреца: «Я знаю и читал вас. И хотя, как вы, вероятно, знаете, не имею особенного пристрастия к стихам, думаю, что могу различать стихи естественные, вытекающие из особенного поэтического дарования, и стихи, нарочно сочиняемые, и считаю ваши стихи принадлежащими к первому разряду...»[2]

Характерный портрет «майского» Фофанова оставил Игорь Северянин: «21-го мая, в день своего ангела, ко мне приехал Константин Михайлович с братом Петром, сыновьями Борисом и Константином и еще с одним "лицом без лица"... Вечер и ночь промчались весело и угарно, утром гости уехали, остался только поэт. Он провел у меня три дня, беззакатные в моем воспоминании: никогда — ни до,

[1] *Фидлер Ф.* Указ. соч. С. 3.

[2] Толстой Л.Н. — Фофанову К.М. 11 сент. 1902 //Л.Н. Толстой о литературе. М., 1955. С. 508.

ни после — я не видел Фофанова таким обаятельным, таким задушевным и характерным, как в те майские дни. Он явился очам моей души во всем своем поэтическом блеске, и только тогда я познал вполне его выдающуюся одаренность. У него была тонкая и болезненная душа, глубоко уязвленная людским равнодушием к прекрасному, внешне — опороченная, внутренне — глубоко скорбящая и целомудренная»[1].

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Подготовить сообщение по одной из тем:
«Образ Пушкина и пушкинские мотивы в поэзии Фофанова»;
«От "Звезд ясных" к "Созвездьям Лиры": трагизм творческого пути поэта»;
«Фофанов в воспоминаниях современников».
2. Разберите одно из «майских» стихотворений поэта.

Источники и пособия

Фофанов К.М. Стихотворения. М., 1939; Поэты 1880—1890-х годов. М.; Л., 1964; *Фофанов К.М.* Стихотворения. М.; Л., 1962; *Брюсов В.Я.* К.М. Фофанов//Собр. соч.: В 6 т. М., 1975. Т. 6; *Венгеров С.А.* Очерки по истории русской литературы. СПб., 1907; *Тарланов Е.З.* Константин Фофанов: легенды и действительность. Петрозаводск, 1993; *Розадеева М.А.* Пушкин в жизни и творчестве К.М. Фофанова//А.С. Пушкин. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия. М., 1999.

[1] *Северянин И.* Фофанов на мызе «Ивановка»//Дачница. 1912. 22 июня. С. 3.

К.Р.
(1858—1915)

Биография К.Р. (Великого Князя Константина Константиновича Романова) в полной мере отражена в его творчестве. Это один из тех редких в истории мировой литературы случаев, когда, пользуясь выражением В.А. Жуковского, «жизнь и поэзия — одно". Личностная и творческая цельность К.Р., особая чистота и ясность душевного строя, развитое эстетическое чувство делают его заметным явлением русской культуры последней четверти XIX в.

К.Р. был сыном Великого Князя Константина Николаевича и Великой Княгини Александры Иосифовны, дочери герцога Саксен-Альтенбургского, внуком императора Николая I и племянником императора Александра II.

По семейной традиции Константин Константинович с детства готовился к службе военного моряка. С 12 лет каждое лето он проводил на учебных судах Морского училища, в 1874 г. был произведен в гардемарины, а в 1875-м отправился в первое дальнее плавание по маршруту Копенгаген — Брест — Кадикс — Неаполь. Во время русско-турецкой кампании 19-летний мичман был награжден орденом св. Георгия IV степени. В дальнейшем он не раз отправлялся в ближние и дальние путешествия: по рекам и озерам Северной России, Черному морю, Европе, Северной Америке, Средиземноморью, Египту, Святой Земле и т.д.

Богатство и разнообразие впечатлений в сочетании с тонкой восприимчивостью и душевной отзывчивостью поэта привели к созданию целого ряда текстов, посвященных самым экзотическим уголкам мира. В то же время долгие путешествия помогли выкристаллизоваться тому нежному, благодарному чувству к родной земле, которое проходит через все творчество поэта-патриота.

Позже К.Р. был переведен в сухопутное ведомство и зачислен в Измайловский полк на должность командира роты его величества. В 1884 г. он вступил в брак с Елизаветой Саксен-Альтенбургской, герцогиней Саксонской. Брак оказался долгим и счастливым, плодом его явились шесть сыновей и две дочери. Поэтому любовная лирика К.Р. исполнена света и радости разделенного чувства.

Первым опубликованным стихотворением поэта является «Псалмопевец Давид» («Вестник Европы», 1882). Уже в нем фор-

мулируется то строгое, бескомпромиссное отношение к служению поэта, которое и в дальнейшем будет свойственно К.Р.:

Их человек создать не мог,
Не от себя пою я:
Те песни мне внушает Бог,
Не петь их — не могу я![1]

Через четыре года в Петербурге вышел первый сборник — «Стихотворения К.Р.». Он предназначался для узкого круга друзей и единомышленников, поэтому тираж его был небольшим. Экземпляры получили А.Н. Майков, А.А. Фет, Н.Н. Страхов и ряд других близких по направлению деятелей русской культуры. В дальнейшем этот сборник трижды переиздавался. Особое значение для начинающего поэта имело одобрение Фета, который стал для К.Р. своего рода наставником и чью поэтическую манеру великий князь прилежно изучал. Он восхищенно писал старшему собрату: «Я с жадностью, как пчела в цветнике, впивался в Ваши душистые стихи, из которых многие были для меня хорошо знакомыми, любимыми цветами. Сколько Вы мне доставили светлых мгновений и чистых наслаждений! Я глубоко умилялся душою и чуть не со слезами испытывал тот же восторг, как когда любуешься картиной или ваянием великого художника»[2]. Фет отвечал не менее эмоционально: «Для меня ясен решительный поворот Вашей Музы в чистую, безболезненную и блестящую сферу Боратынского и Пушкина <...> И вот, Ваше Высочество, полною чашею черпаете прямо из Иппокрены, и я первый с восторгом готов воскликнуть: "Да здравствует освежительная Кастальская струя!"»[3]. Их роднило обостренное, почти щемящее чувство красоты цветущей земли России, ее изобильных весен и благоухающих садов. Особенно плодотворными для К.Р. явились май — июнь 1890 г., когда он написал целый ряд текстов, передающих полноту и даже «преизбыток» (Ф.И. Тютчев) жизненных ощущений поэта, захваченного весной. Во время путешествия по Германии в мае 1885 г. К.Р. с любовью вспоминал пробуждение родной природы:

Растворил я окно, — стало грустно невмочь, —
Опустился пред ним на колени,
И в лицо мне пахнула весенняя ночь
Благовонным дыханьем сирени.

---

[1] *К.Р.* Стихотворения. М., 1991. С. 24 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц).

[2] К.Р. — А.А. Фету. 2 фев. 1888 г. Петербург / К.Р. Избранная переписка. СПб., 1999. С. 265.

[3] Там же. С. 267.

А вдали где-то чудно так пел соловей;
Я внимал ему с грустью глубокой
И с тоскою о родине вспомнил своей;
Об отчизне я вспомнил далекой,

Где родной соловей песнь родную поет
И, не зная земных огорчений,
Заливается целую ночь напролет
Над душистою веткой сирени.
(54)

Чуть позже были написаны стихи «Распустилась черемуха в нашем саду...», «Отцветает сирень у меня под окном...» и «Вчера мы ландышей нарвали...». В стихотворении «Отцветает сирень у меня под окном...» поэт с бережной любовью перечисляет хорошо известные ему приметы движения времени в природе, перехода весны в лето: гуще зелень берез, скоро лето уберет васильками ниву, зацветет жимолость, лесистый берег сплошь зарастет незабудками, а потом запахнет скошенным сеном.

По мере приближения осени настроение героя меняется, а приход зимы вызывает у него желание вобрать в себя все сокровища цветущей земли, все тепло летнего солнца:

Скоро скошенным сеном запахнет кругом...
Как бы досыта, всласть грудью жадною
Надышаться мне этим душистым теплом,
Пока мир ледяным не уснул еще сном,
Усыпленный зимой безотрадною!
(60)

Весну 1888 г. К.Р. приветствует восторженными строками:

Прошла зима! Не видно снега,
Запели птицы с высоты...
— Что за чарующая нега
Кругом разлита! — Это ты,
Весны желанная примета!
Теченьем льдины унесло,
И в этот ясный час рассвета
Благоуханно и тепло!
Весна! В душе стихают бури,
Как в небе тают облака.
Весна! Душа полна лазури,
Как эта тихая река.
(109)

В это же время им были написаны стихотворения «Сирень», «На балконе, цветущей весною...», «В дождь», «Летом». Май — июнь 1890 г. также подарили поэту много счастливых переживаний от общения с природой:

Опять томит очарованьем
Благоуханная весна,
Опять черемухи дыханьем
Ее краса напоена.
Нежно-зеленою сквозистой
Оделись дымкою леса,
Струей повеяло душистой,
Лаская, греют небеса.
Мне запах милый и знакомый
Былое в сердце воскресил:
Объятый тайною истомой,
Прилив учуя свежих сил,
Дышу черемухи дыханьем,
Внимаю жадно соловью,
Весь отдаюсь весны лобзаньям
И — очарованный — пою.
(137)

Зрительный ряд весенней поэзии К.Р. дополнен другими ощущениями, связанными с воздействием природы на слух, осязание и особенно обоняние — поэт в значительной степени был наделен своего рода «обонятельной памятью».

С образами весны тесно связаны у К.Р. образы ночи, которые он унаследовал от романтической поэзии. Многие тексты посвящены ночному небу, светилам. В диптихе 1888 г. «В ночи», состоящем из частей «Звезды» и «Месяц», создаются контрастные образы дольнего и горнего миров. Первый — тревожен, суетен, низменен; второй — тих и безмятежен, звезды — явление более высокого порядка, нежели люди с их страстями:

Как вы кротко царите в торжественном блеске,
Бестелесною вечно сияя красою!
Наша ложь, наша злоба в неистовом плеске
Никогда не коснется вас мутной волною.
(121)

Романтическое двоемирие, благоговейный трепет перед загадкой небес, образный ряд, поэтическая лексика — все это роднит стихотворение с предшествующей традицией изображения звездного неба в поэзии Ф.И. Тютчева, Ф.Н. Глинки, С.П. Шевырева и др.

В стихотворении 1889 г. «Ни звезд, ни луны. Небеса в облаках...» ночь полна неги, тайну которой герой пытается разгадать:

Ни слез, ни борьбы, позабыт мир земной,
И одна лишь в душе благодать.
В упоеньи так сладостно с нежной тоской
Этой ночи безмолвно внимать!
(130)

Июнь 1890 г. оказался плодотворным на «ночные» стихи поэта. Полнота чувств, захлестнувших лирического героя, заставляет его признать ограниченные возможности слова:

Ах, эта ночь так дивно хороша!
Она томит и нас чарует снова...
О, говори: иль не найдется слова,
Чтоб высказать все, чем полна душа.

В такую ночь нельзя владеть собой,
Из груди сердце вырваться готово!..
Нет, замолчи: что может наше слово
Пред несказанной прелестью такой?
(141)

Поэзия К.Р. отличается музыкальностью, недаром некоторые из его стихов стали песнями и романсами.

Органичной частью в творчество поэта входит морская тема. Морские образы в стихах К.Р. обычно не самоценны, они служат для раскрытия душевных состояний лирического героя. Морская лексика в целом играет большую роль в образной системе К.Р. Подобные тексты были созданы в 80—90-е годы, когда великий князь много путешествовал. Но если человеческая душа уподобляется поэтом водной стихии, то и стихия очеловечивается им: буря «рыдает», волны «выбиваются из сил», ураган «дышит победным торжеством». Антропоморфизм позволяет автору показать взаимопроникновение двух стихий — морской и душевной. «Морская душа» выражает себя в привычных образах водной стихии (1883):

Умолкли рыдания бури кипучей,
Клокочущей бездны волна улеглась;
Опять выплывает луна из-за тучи,
Над гладью морской тишина разлилась.

В борьбе непрестанной с мятежною страстью
Опять побежден ненасытный недуг, —
И с новою силой, и с новою властью
Воспрянет опять торжествующий дух!
(36)

Прием параллелизма позволяет показать глубину и стихийную мощь переживаемого момента.

В 1885 г. в Венеции К.Р. было написано стихотворение «Затишье на море... За бурей строптивой...», в котором прием параллелизма используется автором для показа страданий умолкнувшего певца:

Затишье на море... За бурею строптивой
Настала мертвая, немая тишина:

Уж выбившись из сил, так вяло, так лениво,
Едва колышется усталая волна.

Затишье на сердце... застыли звуки песен,
Тускнея, меркнет мысль, безмолвствуют уста,
Круг впечатлений, чувств так узок и так тесен, —
В душе холодная такая пустота.

(51)

В стихотворении 1886 г. «На пороге жизни», посвященном вел. кн. Александру Михайловичу, возникает образ житейского моря, а человек, вступающий в жизнь, уподобляется «кораблю под всеми парусами»:

Что корабль под всеми парусами,
Гавань тихую забыв,
Уносимый бурными ветрами
Мчится смел и горделив
В голубом потешиться просторе
С прихотливою волной, —
Ты стремишься в жизненное море,
Увлекаемый судьбой.

(70)

В 90-е годы образы моря приобретают в стихах поэта тревожное звучание, его сердце полно ощущения надвигающейся бури:

Миг — и море взревет, даль померкнет,
Волны яростно ринутся в бой,
И под черною тучей белея,
Крылья чайки заспорят с грозой.

Ты не та же ли чайка, о сердце?
Долго ль тишью пленяться тебе?
Грянет гром, разбушуется буря —
Будь готово к отважной борьбе.

(174)

Морская тематика зачастую связана с темой поэта и поэзии. К.Р. унаследовал от русской классики — В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Е.А. Боратынского, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета — благоговейное отношение к служению поэта. Он прилагает к слову «поэзия» эпитеты, памятные по стихам русских романтиков, — «небесная», «святая»:

Служа поэзии святой,
Благоговейно чти искусство;
Ему отдайся всей душой,
Дари ему и ум, и чувство.
<...>
На лад возвышенный настрой
Свою Божественную лиру,
О небесах немолчно пой
Их забывающему миру.
<...>

Пой о любви толпе людской,
Пой величаво, вдохновенно,
Священнодействуя смиренно,
Перед поэзией святой.
(176—177)

Программным можно считать стихотворение К.Р. 1888 г. «Поэту», написанное к состязанию «Измайловских досугов» — поэтическому соревнованию, организованному великим князем:

Но ты, поэт! Верь в жизнь иную, —
Тебе небес открыта дверь;
Верь в силу творчества живую,
Во все несбыточное верь!

Лишь тем, что свято, безупречно,
Что полно чистой красоты,
Лишь тем, что светит правдой вечной,
Певец, пленяться должен ты.
(112)

Не только в стихах о предназначении поэта, но и во всем творчестве в целом К.Р. предстает как христианин, высшим смыслом жизни полагающий исполнение заповедей о любви к Богу и ближнему. Этой теме посвящено стихотворение 1886 г. «Молитва»:

Научи меня, Боже, любить
Всем умом Тебя, всем помышленьем,
Чтобы душу Тебе посвятить
И всю жизнь с каждым сердца биеньем.

Научи Ты меня соблюдать
Лишь Твою милосердную волю,
Научи никогда не роптать
На свою многотрудную долю.

Всех, которых пришел искупить
Ты Своею Пречистою Кровью,
Бескорыстной, глубокой любовью
Научи меня, Боже, любить!
(74)

Во всем земном человеческом бытии К.Р. усматривает Промысел Божий, Его все устроящую святую волю. Одним из даров Божиих человеку ему видится и телесная красота. Возвышенные строки посвящены им вел. кн. Елизавете Федоровне, Русской Православной Церковью причисленной к лику святых:

Я на тебя гляжу, любуясь, ежечасно:
Ты так невыразимо хороша!
О, верно под такой наружностью прекрасной
Такая же прекрасная душа!

Какой-то кротости и грусти сокровенной
В твоих очах таится глубина;
Как ангел, ты тиха, чиста и совершенна;
Как женщина, стыдлива и нежна.

Пусть на земле ничто средь зол и скорби многой
Твою не запятнает чистоту,
И всякий, увидав тебя, прославит Бога,
Создавшего такую красоту!

(49)

Нежные заботливые строки посвятил поэт своим детям. «Колыбельная песенка» (1887), адресованная князю Иоанну Константиновичу, по праву может быть включена в золотой фонд колыбельных мировой литературы:

Спи в колыбели нарядной,
Весь в кружевах и шелку.
Спи, мой сынок ненаглядный,
В теплом своем уголку.

В тихом безмолвии ночи
С образа, в грусти святой,
Божией Матери очи
Кротко следят за тобой.

Сколько участья во взоре
Умно печальных очей!
Словно им ведомо горе
Будущей жизни твоей.

Быстро крылатое время!
Час неизбежный пробьет!
Примешь ты тяжкое бремя
Горя, труда и забот.

Будь же ты верен преданьям
Доброй, простой старины;
Будь же всегда упованьем
Нашей родной стороны.

С верою, твердой, святою,
Честно живи ты свой век.
Сердцем, умом и душою
Русский ты будь человек.

Пусть тебе в годы сомненья,
В пору тревог и невзгод
Служит примером терпенья
Наш православный народ.

Спи же! Еще не настали
Годы смятений и бурь;
Спи же, не зная печали, —
Глазки, малютка, зажмурь...

Тускло мерцает лампадка
Перед иконой святой...
Спи же беспечно и сладко,
Спи, мой сынок дорогой!

(84—85)

Детская тема звучит в таких стихотворениях, как «В детской», «Угасло дитя наше бедное...» и ряде других.

В 1888 г. была издана поэма «Севастиан-Мученик», которая ознаменовала новый этап творчества поэта. П.И. Чайковский писал по этому поводу: «Вообще, нисколько не увлекаясь желанием говорить Вашему Высочеству лестные слова, я искренне поздрав-

ляю Вас с достигнутыми Вами успехами; мне кажется, что "Севастианом" Вы шагнули очень далеко вперед по пути к художественному и технически-стихотворному совершенству. Стихи Ваши (если не ошибаюсь, у меня в этом отношении есть чуткость) необычайно красивы, сочны, роскошны, звучны»[1].

К.Р. увлекался переводами, его перу принадлежат переводы из Фр. Рюккерта, Ф.А. Сюлли-Прюдома, А. де Мюссе, В. Гюго, И.В. Гёте, В. Шекспира и др.

В 1912 г. им была написана драма «Царь Иудейский», посвященная последним дням земной жизни Спасителя. Мастерское владение белым стихом, хорошее знание исторических и географических реалий позволили К.Р. создать величественное полотно, воскрешающее важнейшие события в истории человечества. Сам Спаситель — и в этом сказался такт глубоко верующего человека — в драме не появляется. Его образ творится из того отраженного света, которым озарены все с Ним общавшиеся.

В 1891 г. К.Р. был произведен в полковники и назначен командиром лейб-гвардии Преображенского полка. После девятилетней службы в полку он занял должность главного начальника военно-учебных заведений, а с 1899 г. — пост президента Императорской Академии наук. По случаю столетия со дня рождения А.С. Пушкина Сенат издал указ об учреждении при Академии наук «разряда изящной словесности» взамен существовавшей со времен Екатерины II Российской Академии. 8 января 1900 г. были выборы «пушкинских» академиков, среди которых оказались Л. Толстой, А. Потехин, А. Кони, А. Жемчужников, А. Голенищев-Кутузов, Вл. Соловьев, А. Чехов, В. Короленко.

Вплоть до самой смерти в 1915 г. К.Р. принимал активное участие в отборе претендентов на награждение Пушкинской премией. Остались многочисленные отзывы, в которых он проявил себя тонким и требовательным критиком, осуждавшим крайности модернизма и поддержавшим хороший русский слог.

К.Р. был и остается для потомков прежде всего лирическим поэтом, каким он всегда себя и ощущал:

Есть дар иной, Божественный, бесценный,
Он в жизни для меня всего святей,
И ни одно сокровище вселенной
Не заменит его душе моей;
То песнь моя! — Пускай прольются звуки
Моих стихов в сердца толпы людской,
Пусть скорбного они врачуют муки
И радуют счастливою душой!

(40)

---

[1] Там же. С. 43.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Подготовьте сообщение по одной из тем:

«Образ родины в стихах К.Р., написанных за границей. Сопоставьте с аналогичным образом в его "русских стихах"»;

«Царственный рыцарь: лирический субъект любовной лирики К.Р.»;

«Жизнь и лира: география морских странствий К.Р.»;

«А.А. Фет и К.Р.: учитель и ученик, поэзия и переписка».

2. Разберите одно из стихотворений К.Р., обращенное к детям.

Источники и пособия

К.Р. Избранные лирические стихотворения. Пг., 1915; Критические отзывы//Литературно-критические статьи о русской поэзии за 1905—1913 гг. Пг., 1915; Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972; Русская поэзия серебряного века. 1890—1917: Антология. М., 1993; *Михайлов Д.Н.* Лирика К.Р. в связи с историей русской поэзии во вторую половину XIX века. СПб., 1901; *Кузьминский К.С.* К.Р. Поэт любви и красоты. М., 1907.

АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ АПУХТИН (1840—1893)

Еще в конце 50-х годов А.Н. Апухин опубликовал свои первые стихотворения. По ним казалось, что он мог стать «поэтом некрасовской школы», варьируя характерные для нее мотивы, тем более что сам Некрасов весьма одобрительно отнесся к ранним опытам вступающего в литературу новичка. Однако Апухтин предпочел надолго замолчать, а когда вновь напомнил о себе, издав сборник стихов (1886) и обретя широкую известность, его настроения и предпочтения оказались существенно иными, созвучными эпохе «безвременья» (после подъема и разгрома народничества) — той самой, которая отразилась в творчестве столь разных младших его современников: А.П. Чехова, В.М. Гаршина, С.Я. Надсона и многих других. «Именно к серым, прозаическим будням конца 80-х годов, как нельзя более, и подходит эта бескрылая, бессильно ноющая поэзия», — писал об Апухтине поэт-революционер П.Ф. Якубович, прибавив к этой нелестной характеристике еще и следующее: «Форма Апухтина также не отличается особенной яркостью; прозаичность и растянутость — ее коренные недостатки». Конечно, не все критики были столь же строгими. Находились и восторженные почитатели апухтинской поэзии.

Нельзя сказать, что вынесенный Якубовичем суровый приговор уж совсем никак и ничем не мотивирован. Между тем упрек в растянутости не совсем справедлив. Во-первых, если стихи хороши, то пусть их «растягиваются» сколь угодно, хоть до размеров «Илиады» или «Божественной Комедии». Во-вторых, апухтинская «опухлость» (поэт — из дворянского рода Опухтиных)[1] отнюдь не произ-

[1] Данные его биографии: родился в г. Болхове Орловской губернии, детские годы провел в родовом поместье, в 1852—1859 гг. учился в Петербургском Училище правоведения (где познакомился с будущим композитором П.И. Чайковским), до 1862 г. работал в министерстве юстиции, затем — у себя на родине — чиновником особых поручений при орловском губернаторе. В Петербург вернулся в 1865 г. и с тех пор лишь числился на службе в министерстве внутренних дел, фактически же делами не занимался и пренебрег карьерой чиновника. Из интересных литературных знакомств — с И.С. Тургеневым, А.А. Фетом. На протяжении творческого пути сотрудничал — с большими перерывами — с журналами разных направлений, от передового «Современника» до консервативно-охранительного "Русского обозрения", будучи индифферентен к вопросам идеологии. В последние годы жизни много болел. Умер в Петербурге.

водит впечатления торопливого многословия, исключающего тщательность ювелирной работы над словом, пренебрегающего строгой отделкой стиха. Порою обращает на себя внимание выверенная соразмерность крупных объемов. Так, первая часть стихотворения «С курьерским поездом» насчитывает 40 строк, вторая — тоже 40, а третья — 25 в силу того, что последний строфоид не катрен (как все время до этого), а пятистишие с тройной + двойной рифмой. Едва ли такая соразмерность вкупе с предпочтением круглых цифр случайна. Или стихотворение «Сумасшедший»: начальная часть — 40 строк, заключительная вдвое меньше — 20. Огромное разностопно-ямбическое стихотворение «Из бумаг прокурора» «притворяется» незавершенным: «Пусть мой последний стих, как я, бобыль ненужный, / Останется без рифмы...» Но тут не так интересна сама по себе безрифменность, как то, что уместная рифма прямо-таки напрашивается: «Останется без рифмы недосужный» (строке некогда быть дописанной, ибо лирический герой спешит застрелиться и не может медлить). Мухи в одноименной миниатюре *«жалят, жужжат* и *кружáтся»* — редкостный эффект звукописи. Чеканный апухтинский ямб: «О, как томит меня, пугая, / Холодный мрак грядущих дней» (написано незадолго до смерти) — отозвался в известном хориямбе Блока из стихотворения «Голос из хора» («О, если б знали вы, друзья, / Холод и мрак грядущих дней», чему не следует удивляться, помня, как высоко ценил поэзию Апухтина его младший современник. Эти примеры, при всей их разнородности, свидетельствуют об одном: поэт был подлинным мастером, умельцем, виртуозом формы.

Что касается «прозаичности», то, несомненно, прозаизмов у него много, однако вряд ли об этом можно говорить как о недостатке. Пушкин, особенно Некрасов и, конечно, великое множество других поэтов (и стиховедов тоже) учат нас относиться к данному явлению уважительно и заинтересованно, хотя, с другой стороны, не будь у какого-либо поэта ничего, кроме прозаизмов, это могло бы и несколько насторожить: да поэт ли он вообще? Но в том-то и дело, что в стихах Апухтина немало высокопоэтического, во многих из них есть то, «что так прекрасно и высоко» («Певица», 1884). Вот, например, как прощается с монастырем собравшийся бежать из него послушник («Год в монастыре», 1883):

Прощай же, тихая, смиренная обитель!
По миру странствуя, тоскуя и любя,
Преступный твой беглец, твой мимолетный житель,
Не раз благословит, как родину, тебя...

Это прекрасный образец высокой поэзии. Не менее поэтичен и самый известный романс на слова Апухтина «Ночи безумные, ночи

бессонные...», где есть стих «Осени поздней цветы запоздалые», особенно интересный в том отношении, что словами «цветы запоздалые» ранний Чехов назвал свою трогательную и сентиментально окрашенную повесть. Упомянутый романс обрел чрезвычайную популярность благодаря музыке П.И. Чайковского, нежно дружившего с Апухтиным всю жизнь: пленительный напев в лучших романтических традициях. Романс исполнялся подчас с цыганской грустью и надрывом. Мотивы «цыганщины» поэт охотно варьировал и в некоторых других своих произведениях.

Особый вопрос — о дилетантизме Апухтина. В этом слове он не нашел бы ничего предосудительного и неприятного для себя. Поэт-дилетант — это, по его представлению, тот, кто мало и неохотно печатается, не участвует в литературных, журнальных сварах и склоках, не примыкает ни к одному из направлений общественной мысли. Желательно аристократически возвыситься над всем этим и, благо наделен талантом, писать хорошие стихи в свое удовольствие и к удовольствию истинных любителей поэзии как таковой. Лучше быть просто светским человеком (тем более что дворянское происхождение к этому располагает), чем идейным борцом, служащим той или иной литературной партии, который своих поддерживает, а с чужими враждует. Это раньше дилетантизм мог казаться смешным и ненужным, когда литература честно и бескорыстно отдавала себя России. Но времена изменились, возобладал дух делячества и пасквилянтства, подлинное искусство теперь не в чести, и ничего не остается, как стать дилетантом, о чем сказано в одноименном сатирико-исповедальном стихотворении Апухтина. Поэт восклицает: «Я дилетант!» — с той же горьковатой, хотя и комической гордостью, с какой некогда Пушкин («Моя родословная») уверял: «Я мещанин!», да и все это стихотворение построено по подобию пушкинского; в нем есть отзвук также из пушкинского послания «К Чаадаеву» (ср.: «Россия вспрянет ото сна...» — «Россия встала ото сна...»).

Благоговея перед Пушкиным, чему имеются свидетельства в воспоминаниях современников, Апухтину случалось обращаться к опыту и других поэтов. Большой его привязанностью был Лермонтов. В послании П.И. Чайковскому «Ты помнишь, как, забившись в "музыкальной"...», 1877) его задушевный друг сострадает великому композитору: «И сколько в твой венец лавровый / Колючих терний вплетено!» — и сразу вспоминается лермонтовское: «...венец терновый, / Увитый лаврами», надетый на Пушкина. Но самое впечатляющее соответствие обнаруживается при параллельном чтении цитированной выше поэмы Апухтина «Год в монастыре» и «Мцыри». Такие разные вещи (версификационно, стилистически и пр.), а тем не менее в них можно найти много общего: 1) мотив бегства

из монастыря; 2) иноки находят больного, бесчувственного послушника и приносят его в келью; 3) в сновиденческом бреду он будто бы лежит на дне глубокого водоема, над ним ходят волны и звучит песня, начинающаяся словами: «Дитя мое...» Влияние автора «Мцыри» на нашего поэта несомненно.

Интересен также отзвук стихов Я.П. Полонского в поэзии Апухтина, свидетельствующий о внимании его к поэтам «чистого искусства». Широчайшим признанием пользовался апухтинский «Сумасшедший» (1890), зачастую публично исполнявшийся чтецами. Апухтина могли вдохновлять самые разные источники, ближайший из которых в данном случае — стихотворение Полонского с тем же названием (1859). У обоих одержимый манией величия пациент предлагает посетителям сесть, выражает радость и успокаивает их: «...я гостям радешенек... Садитесь! / Не укушу — чего боитесь!» (Полонский); «Садитесь, я вам рад. Откиньте всякий страх...» (Апухтин). Это начало, а далее до самого конца — полубредовый монолог безумца.

«Сумасшедший», «С курьерским поездом», «Позднее мщение», «Из бумаг прокурора», «Перед операцией» — это именно тяготеющие образовать некий единый цикл монологи. Интересно сравнить их с циклом «Монологи», принадлежащим Огареву (1847). Огаревские монологи, скорее всего, покажутся несколько монотонными: они явно исходят от одного лица (лирического героя), варьируют сходные мотивы. Апухтин же, напротив, щедро демонстрирует свой артистический дар перевоплощения. У него «Слово предоставляется» не только мужчинам, но и женщинам: вдове средних лет, желающей воскресить свою девичью любовь; умирающей пожилой матери и бабушке, которой «больно шевельнуть рукой», чтобы перекреститься (и она просит доктора, «старого атеиста», перекрестить ее). А среди мужчин — душевнобольному «королю»; стареющему бывшему студенту; готовящемуся постричься в монахи неудачнику; разочарованному в жизни и решившемуся свести с нею счеты интеллектуалисту; и даже... мертвецу. Каждый персонаж тонко индивидуализирован, каждый по-своему видит мир.

Разнообразны у Апухтина и средства оформления монологов. Они могут быть внутренними, либо внесенными в дневниковые записи или в предсмертное письмо, либо высказанными вслух, могут быть услышанными и неуслышанными, наконец, могут переливаться в формы несобственно-прямой речи. Эти монологи втягивают читателя в сопереживание. Иногда в них намечены образы тех, кто их слушает или будет читать. Это отнюдь не попытки самовыражения автора, столь свойственные лирике вообще. Апухтин в них не свою раскрывает душу. Ему более интересны иные, чаще всего непохожие друг на друга люди (исключение: «Позднее мщение» мож-

но рассматривать как своего рода завершение «Года в монастыре», идентифицируя персонажей). В этом сказалась высокая степень художественности и творческая зрелость поэта, отдавшего наибольшее предпочтение такой разновидности жанра монологов в своих поздних произведениях.

...Старея и тучнея в унылую эпоху «безвременья», начинаешь походить то ли на языческого идола, как чеховский Ионыч, то ли на одутловатого Будду. А.Ф. Кони, русский юрист и общественный деятель, друживший с Апухтиным и видевший его незадолго до смерти, вспоминал: «Он сидел с поджатыми под себя ногами, на обширной тахте, в легком шелковом китайском халате, широко вырезанном вокруг пухлой шеи, — сидел, напоминая собой традиционную фигуру Будды. Но на лице его не было буддистского созерцательного спокойствия. Оно было бледно, и глаза смотрели печально. От всей обстановки веяло холодом одиночества, и казалось, что смерть уже тронула концом крыла душу вдумчивого поэта».

А едва умрем — на прощание
Нам надгробное шлют рыдание,
Возглашают нам память вечную,
Обещают жизнь... бесконечную.
(А.Н. Апухтин. «Памяти прошлого»)

(Помня о цыганских пристрастиях поэта, эти стихи можно петь на мотив романса «Очи черные».)

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Найдите в поэме «Год в монастыре» слова «духовник» и «послушник». Какие слоги в этих словах гарантированно безударные, согласно стихотворному размеру? А какие ударные? Найдите способ определить, соответствует ли апухтинская акцентуация 1) правильной; 2) принятой в практике современного речевого словоупотребления.

2. В юмористических стихотворениях А.Н. Апухтина отметьте отзвуки русской поэзии (кроме указанных в этой главе) и прокомментируйте их: насколько ощутимо в них присутствие предшествующих поэтов? какими средствами достигает Апухтин комических эффектов?

Источники и пособия

Апухтин А.Н. Полн. собр. стихотворений/ Вступ. ст. М.В. Отрадина; прим. Р.А. Щацевой. Л., 1991; *Хмелевская Е.* Апухтин // История русской литературы. М.; Л., 1956. Т. 9. Ч. 1; *Громов П.* А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966. С. 31—62; *Ермилова Е.В.* Лирика «безвременья» (Конец века) // Кожинов В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. М., 1978. С. 269—277; *Масловский В.И.* Апухтин Алексей Николаевич // Русские писатели. 1800—1917. М., 1989. Т. 1; *Кулешов В.И.* Алексей Николаевич Апухтин // Кулешов В.И. История русской литературы XIX века. М., 1997.

СЕМЕН ЯКОВЛЕВИЧ НАДСОН (1862—1887)

Начало жизни Надсона омрачено потерями, оставившими заметный след в его судьбе и скорбной поэзии. В 1864 г. в приюте для душевнобольных умер его отец — надворный советник, еврей, принявший православие, талантливый человек, от него сын унаследовал любовь к музыке: играл на скрипке и на «рояли», пел в хоре. Вскоре после второго замужества матери отчим покончил жизнь самоубийством. В 1873 г. умерла от чахотки мать — по происхождению русская дворянка. После ее смерти мальчик воспитывался в семье дяди по материнской линии, порой горько переживая свое сиротство: «Когда во мне, ребенке, страдало оскорбленное чувство справедливости и я, один, беззащитный, в чужой семье, горько и беспомощно плакал, мне говорили: "опять начинается жидовская комедия", с нечеловеческой жестокостью оскорбляя во мне память отца». В стихотворении «Мать» (1886) поэт вспоминает:

Я рос одиноко; я рос позабытым,
Пугливым ребенком; угрюмый, больной,
С умом, не по-детски печально развитым,
И чуткой, болезненно-чуткой душой.

Ранние дневники Надсона свидетельствуют о формировании характерных черт его личности: обостренной, болезненной впечатлительности, стремления к добру, красоте и справедливости, постоянного недовольства собой, склонности к унынию и жажды его превозмочь. Начиная с девяти лет он писал стихи, находя для себя образцы в поэзии А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, А.В. Кольцова, И.С. Никитина. Учась в гимназии, Надсон пережил юношеское увлечение М.Н. Дешевовой и ее раннюю смерть от чахотки в 1879 г., с годами превратившую воспоминание о ней в романтический идеал: «Не я пишу — рукой моею, / Как встарь, владеешь ты, любя, / И каждый лживый звук под нею / В могиле мучил бы тебя»[1] (ее памяти посвящены все прижизненные издания Надсона). Образы покойных невесты и матери — центральные в лирическом творчестве поэта.

Первые журнальные публикации стихов Надсона относятся к концу 70-х годов. Примечательно, что в самом начале творческого

[1] Стихотворения С.Я. Надсона. 26-е изд. СПб., 1912. С. V.

пути поэт показал себя не только лириком (каковым по преимуществу оставался до конца жизни), но и мастером эпического жанра: вполне удавшиеся поэмы «Христианка» (1878), «Иуда» (1879). Последнюю он с большим успехом читал на гимназическом концерте, это было его яркое литературное торжество. В начале 80-х годов состоялось знакомство с А.Н. Плещеевым, которого Надсон считал своим литературным крестным отцом и благодаря которому несколько стихотворений поэта появилось в «Отечественных записках». Читатели приветливо встретили новое дарование, особенно высоко было оценено его стихотворение о Герострате — «Из тьмы времен» (1882). Тогда же завязывается переписка Надсона с В.М. Гаршиным, свидетельствующая о взаимной дружеской приязни двух писателей, связанных душевным родством и общностью литературных позиций.

Надсон пробует себя и в качестве литературного критика. Сочувственно отзывался о стихах И.С. Аксакова (не симпатизируя его славянофильским идеям) и И.В. Омулевского (предпочитая его Фету), отметив в них правдивость и жизненность, и холодно — о К.К. Случевском и А.А. Голенищеве-Кутузове, в поэзии которых видел искусственность, порой бессодержательность. Вообще теплые и задушевные, пусть простенькие, стихи оценивались им выше усложненных и затейливых. В прозе наибольшие симпатии вызывают у Надсона-критика В.М. Гаршин и В.Г. Короленко, излюбленные жанры — очерк, рассказ (претензии некоторых писателей на романный монументализм осуждаются).

Попытки Надсона самому писать прозаическую беллетристику малоудачны. В основном это неоконченные наброски: рассказ «К тихой пристани», повесть «Блуждающий огонек», фрагмент «В лучах света» (отрывок из романа «Юность Сергея Полянского») и др. — не более чем пробы пера, преимущественно подражательные (в частности, под впечатлением от И.С. Тургенева: «Я вас люблю глупо, безумно...» — так «с озлоблением», цитатно, по-базаровски обращается герой романа к героине).

«В 1884 г. начал умирать», — писал о себе Надсон. Обострение тяжелой болезни, уход с военной службы (которой поэт, впрочем, весьма тяготился), лечение за границей («чтобы отсрочить на некоторое время свой смертный приговор»)... С ним поехала его близкая подруга М.В. Ватсон, с тех пор почти неотступно сопровождавшая Надсона до самой его кончины (он сердечно благодарил ее мужа — в письме к нему — за великодушие, побудившее супругов принять такое решение, невзирая на возможные двусмысленные пересуды окружающих). Из интересных знакомств той поры — общение с врачом и мемуаристом

Н.А. Белоголовым, а также с немецким поэтом, переводчиком и мистификатором Ф. Боденштедтом.

Первая книга стихов поэта вышла в свет в 1885 г. и через год была удостоена Пушкинской премии. При жизни автора она неоднократно переиздавалась немалыми для того времени тиражами. В дальнейшем тиражи посмертных изданий резко увеличились. На рубеже веков Надсон — самый читаемый поэт. «Как мало прожито — как много пережито!» — эту строку знала вся грамотная Россия, связывая с нею свое представление о личности поэта. Равно как и четверостишие:

Не говорите мне: он умер, — он живет,
Пусть жертвенник разбит, — огонь еще пылает,
Пусть роза сорвана, — она еще цветет,
Пусть арфа сломана, — аккорд еще рыдает!..[1]

Его стихи распространялись не только благодаря переизданиям, но и в многочисленных списках (главным образом записи в провинциальных девичьих альбомах).

Из-за границы Надсон вернулся в родной Петербург известным поэтом, властителем дум (впоследствии О.Э. Мандельштам причислял его к «поэтам для толпы»). Популярность и связанные с нею волнения стали новым испытанием для его здоровья. Он уехал в Киев, затем в Ялту, где и скончался. Последние месяцы его жизни сопровождались литературной травлей. С.А. Бердяев (под псевдонимом Аспид) опубликовал в Киеве стихотворный пасквиль «Надсониада». Главный же удар был нанесен фельетонами В.П. Буренина, сводившего старые счеты с Надсоном и назвавшего его «недугующим паразитом», живущим за счет частной благотворительности. Восприняв эти грубые намеки как личное оскорбление, умирающий намеревался вызвать Буренина на дуэль или устроить ему суд чести. Но намерениям этим не суждено было осуществиться. Общественное мнение (опиравшееся и на мнение врача, лечившего Надсона) винило Буренина и Бердяева в том, что они ускорили смерть поэта.

Печальная судьба и безвременный уход Надсона из жизни обострили всеобщее сострадание к нему и соответствующее восприятие его творчества (что отразилось и во многих стихотворениях на его смерть; наиболее проникновенное принадлежит Полонскому). В поэзии Надсона расслышано глубоко личное, автобиографическое начало: в судьбе его лирического героя — и тяжелое детство, и гроб любимой подруги, и переживание собственной обреченности;

[1] Там же. С. 346.

все это звучало как исповедальное слово, как рассказ о себе, даже если поэт перевоплощался в узника или заживо погребенного в склепе. Доминирующее в этой атмосфере чувство — страдание, выраженное всегда откровенно и нередко прямолинейно. При всем интимно-личностном характере оно воспринималось и как знáмение времени, предвестие новых социальных веяний. Самые истоки популярности Надсона — в созвучии тем общественным настроениям 80-х годов, наиболее чутким выразителем которых он был. Кризис революционности в народническом движении (как оппозиция героической боевитости 70-х годов) актуализировал в поэзии эпохи тональность пессимизма, сомнений, усталости.

Уныние Надсона (разделялось ли оно кем-то или же осуждалось) — некий эталон, точка отсчета для его современников и последователей. В его интерпретации народнический лозунг «хождения в народ» обретает своеобразную окраску: иду в «толпу», но не поднимать ее на «борьбу» (для чего не хватает сил и знания путей к светлой цели), а страдать вместе с ней и по возможности утешать страждущих. Причем самое утешение звучит у поэта как плач: в знаменитом «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат, / Кто б ты ни был, не падай душой...» (1881) отчетливо слышно «усталый, страдающий» и приглушенно — «не падай». Декларируемая оптимистичность веры в лучшее будущее: «погибнет Ваал», «вернется на землю любовь» — остается невнятной, зато заунывно-скорбная интонация оказывается смыслообразующей, реально-действенной, заразительной. Так же и в других стихотворениях: за апологией мужества чувствуется расслабленность, «Я еще не сдаюсь» звучит как «сдаюсь» («С каждым шагом вперед все черней и грозней...», 1880). В этом сказывается особая заданность и властительность интонационно-мелодического строя поэзии Надсона: заунывность «напева» превалирует над бодрой подчас семантикой, словно бы перебивая конкретное значение слова.

Подобные странности восприятия в целом отвечают тому духу странностей, которому Надсон как поэт отдал заметную дань, обнаружив вкус к разного рода нестандартным решениям той или иной лирической темы. Человек культуры и православного вероисповедания, он способен вдруг проникнуться неожиданной симпатией к таким «негероям» (антигероям?), как Герострат и Иуда. Духовно чуждый еврейству, он, превозмогая эту отчужденность, готов вернуться к своим обиженным и отверженным соплеменникам («Я рос тебе чужим, отверженный народ...», 1885). Влюбленный в красоту, поэт со свойственным ему максимализмом резко осуждает ее, ибо наглость, пошлость и бесстыдство — красоваться в мире дождливого мрака («Цветы», 1883), как должно быть стыдно богачу ря-

дом с бедняками или счастливцу в присутствии горемык. Задумавшийся неизвестно о чем человек, хотя «печали не было в той думе», тем не менее плачет и встревожен — парадоксы подсознания («Под звуки музыки, струившейся волною...», 1883). Могущественный князь тьмы согласен отрицать свою реальность и признать себя всего лишь тенью от чернильницы на шторах в смиренной каморке поэта («Песни Мефистофеля», 1886). Муза, чьей Богоданной красотой мечтает восторгаться певец, оказывается седовласой, чахоточной, с синими кругами вокруг глаз («Муза», 1883):

Было что-то зловещее в этих очах,
Оттененных вокруг синевою...
Серебрясь, седина извивалась в кудрях,
Упадавших на плечи волною...

Все это не случайные несообразности, а выстраданная позиция, недоверие к сложившимся общепринятым эстетическим представлениям и канонам.

Парадоксы ли все то, о чем идет речь? Едва ли. «Парадоксализм» Надсона иногда обнаруживает свою умеренность. Перевоплощаясь, например, в Диогена, поэт наш не настолько дерзок, чтобы ему, как истинному парадоксалисту, зажигать фонарь днем, традиционно предпочитая делать это ночью («По следам Диогена», 1879). В его стихах намечаются весьма стереотипные тематические антиномии: видимость — сущность (внешнее благообразие при внутреннем безобразии или наоборот), суровая действительность — чарующая греза, преходящее — непреходящее. Разрабатывая эти и другие темы, Надсон допускает в свои стихи стершиеся «поэтизмы», расхожую образность. У него мало смелых необычных метафор, вообще новаций, так называемых «поэтических находок». Пейзажные зарисовки либо привычно красивы, либо привычно печальны, портретные — редко бывают наглядными. Надсон не избегает штампов и, как правило, редко стремится к предельной сжатости и лаконизму. На этом фоне ярко выделяются отдельные нешаблонные поэтические решения, неожиданные образы. Уникальная портретность: Демон явился поэту:

Пиявки выпуклых бровей
Надвинув низко на зрачки
И кистью жилистой руки
Касаясь до руки моей.
(«Песни Мефистофеля»)

В таких стихах вовсе нет привычной надсоновской расслабленности, они мужественны и тверды. Ночной Петербург окован

«луны холодным серебром»! А в ненастные ночи «глухо гремят громовые раскаты»: чуждый, казалось бы, формальным ухищрениям, Надсон порой (как в последнем примере) показывает себя искусным мастером звукописи. Содержательно значимы, например, слоговые созвучия в одинаковых позициях соседних строк из поэмы «Христианка» (1878):

> Святыню *смерти* и страданий
> Рим зверским *смех*ом оскорбил...

Здесь выстраивается специфический звуко-смысловой ряд «свят — смерть — страд — смех». Такая «ювелирность» в стихах Надсона — редкость, он не имеет репутации опытного версификатора, тем более экспериментатора. Его метрико-строфический репертуар в целом не оригинален, сливаясь с общим фоном 80-х годов: строго классические размеры русской силлаботоники, отступления от которых (хотя бы в пользу дольника) единичны («Вольная птица, — люди о нем говорили...», 1885). В пределах силлаботоники его версификационный почерк распознается по склонности к шестистопному хорею перекрестной рифмовки с цезурой в середине стиха или без цезуры, с изредка встречающейся внутренней рифмой. Заявка на эту форму — уже в первой публикации: «Заревом заката даль небес объята, / Речка голубая блещет, как в огне» (1878), — она варьируется не только в последующей лирике, но и в эпике («Боярин Брянский», 1879).

Утверждая, что область поэзии — это «область чувства», Надсон видел в противопоставлении «искусства для искусства» и «тенденциозной школы» мнимую оппозицию: первое должно войти во второе как часть в целое. Себя он не относил ни к тому, ни к другому направлению, тогда как современная ему критика едва ли сочувственно подчеркивала его нетенденциозность. Разлучая Надсона со злобой дня, критики охотнее сопоставляли его с классиками — реже с Пушкиным, чаще с Лермонтовым, замечая, что он ниже их («Наше поколенье юности не знает» — ослабленный вариант лермонтовской «Думы»; «Погиб поэтик» — неуважительное название в целом сочувственной статьи-некролога Н.К. Михайловского, мотивированное тем, что Надсон умер ровно через полвека после смерти Пушкина, о котором в свое время сказано «Погиб поэт...»).

Теоретически отвергая дилемму, отлучающую злободневно-сиюминутное от вечных ценностей, Надсон тем не менее ощущал ее значимость в собственных творческих исканиях. В наброске незаконченного стихотворения 1880 г. — «Крикливой злобе дня довольно я служил! / Сегодня ночь тиха... по саду и по дому / Рассыпан

блеск луны...» — «злоба дня» противопоставлена излюбленным образам чистой поэзии: сад, луна — в сопровождении изящной метафоры «рассыпан блеск». Однако полярность этих двух начал несколько смазана — тема непреходящей красоты вводится словом «сего*дня*» (которое тавтологически корреспондирует со злобой «*дня*»). Здесь по-своему симптоматична и незавершенность текста: мол, хватит суетиться, будем воспевать прекрасное, но о прекрасном удается сказать лишь пять слов. Наконец, в лад с замечаниями критиков, в этом отрывке поместилась и цитата из Лермонтова — «ночь тиха» (см. «Выхожу один я на дорогу...»), и в шестистопных ямбах Надсона как бы скрыты лермонтовские пятистопные хореи, ощутимые при отсечении — без ущерба для смысла — трехсложных слов в начале строк: «...злобе дня довольно я служил! / ...ночь тиха ...По саду и по дому / ...блеск луны».

Рядом с продолжавшими в 80-е годы творить поэтами «чистого искусства» (Фет, Полонский, Майков) Надсон и не мог выглядеть их сторонником: выбор между гармонией и страдальчеством сделан им в пользу последнего. О его симпатиях к традициям русского реализма свидетельствуют стихи, посвященные памяти Герцена, Достоевского, Островского, Тургенева. В первых двух он чтит великих подвижников. Все это создает вокруг него особый ореол поэта-гражданина, в целом несовместимый с духом «чистой» поэзии. Не случайно Фет удивлялся тому, что Полонского увлекала поэзия Надсона.

Самокритичный Надсон судил себя строго и свои поэтические несовершенства признавал. В целом у публики он имел гораздо больший успех, чем у литературной критики. Последняя даже в доброжелательных своих выступлениях, признавая искренность, честность поэта, его чуткость и душевную открытость читателю, все же указывала и на недостатки — как формального плана (техника стиха), так и содержательно-идейного (чрезмерный пессимизм). Неодобрительные нотки встречаются и в рецензиях на прижизненные издания: хотя и «несомненно талантливый» поэт, и стихи его «почти всегда музыкальны», но часто подражательны, и сказывается в них «ходульность и самолюбование», да и не к лицу юноше изображать из себя такого уж безмерного страдальца. Ранняя кончина Надсона вызвала волну безоговорочно-сочувственных откликов, его оценивали исключительно высоко, но спустя годы раздались отрезвляющие голоса: «незначительный по величине», «симпатичен, но не более», «не был поэтом того высокого ранга, куда его стараются втиснуть кумовья и кумушки литературы».

Восторженные почитатели были у Надсона и среди литераторов. Поэта высоко ценили А.П. Чехов, М.Е. Салтыков-Щедрин. Его по-

этическую традицию продолжали Д.С. Мережковский и П.Ф. Якубович-Мельшин, в качестве составителя антологии русской поэзии писавший о нем: «Самый талантливый и популярный из русских поэтов, явившихся после Некрасова... Он явился певцом не своего только поколения, но юности вообще, чистоты и свежести юного чувства, красоты девственных порываний к идеалу. Болезненная раздвоенность, рефлексия, "нытье" внесли, несомненно, известную долю в острую, почти лихорадочную популярность поэта в конце 80-х годов; но главная притягивающая сила и непреходящая прелесть его поэзии в том, что в ней, как в зеркале, отразилась вековечная красота молодости»[1]. Такая оценка в основном созвучна пусть строгой (корившей поэта за «нытье» — своего рода наклеенный на него ярлык), но расположенной к Надсону критике.

В противовес этому широкому признанию совершенно нетерпимой к Надсону оказалась поэтическая элита «серебряного века», которая не простила ему ни «нытья», ни «вялости» (слово, подхваченное Брюсовым и совпавшее с автохарактеристикой самого Надсона). Модными стали суждения об упадке культуры русского стиха в 80-е годы (Надсон служил ярким примером этого упадка) в контрастном сравнении с ее былым подъемом в пушкинскую эпоху и с «новой волной» поэзии на рубеже веков. Такое мнение, вслед за Брюсовым, разделяли Игорь Северянин, Маяковский, Горький, Багрицкий. Надсон дал повод для скептического отношения к себе, заявив в одном из программных стихотворений: «Бессилен стих мой, бледный и больной...», «Холоден и жалок нищий наш язык!..» («Милый друг, я знаю, я глубоко знаю...», 1882). Эти признания были поняты буквально и сыграли свою роль в дискредитации поэта.

Близкая к некрасовской традиции с ее демократическими тенденциями и духом гражданственности и вместе с тем к романтической традиции, лирика Надсона оставила заметный след в русской поэзии и инспирировала множество музыкальных произведений (на слова Надсона написано большое количество романсов, в том числе А.С. Аренским, Р.М. Глиэром, Ц.А. Кюи, Ф.Н. Направником, С.В. Рахманиновым, А.Г. Рубинштейном, А.А. Спендиаровым).

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Найдите приведенное ниже четверостишие в одной из поэм С.Я. Надсона и сделайте его филологический анализ, особое внимание уделяя своеобразию созвучий и выразительности интонаций.

---

[1] Русская муза. Собрание лучших, оригинальных и переводных стихотворений русских поэтов XIX века / Сост. П[етр] Я[кубович]. СПб., 1904. С. 327.

В последний раз я открываю
Мои дрожащие уста:
Прости, о Рим, я умираю
За веру в моего Христа!

2. В чем вы согласны и в чем не согласны с поэтами «серебряного века», третировавшими Надсона? Дайте развернутый и аргументированный ответ — с конкретным разбором достоинств или изъянов стихотворных текстов.

3. Стихотворение «Легенда о елке» не закончено — автор не сообщил, в силу чего елка стала «рождественской» и окружена таким почетом. Сможете ли вы реконструировать недосказанную легенду? Поможет ответить на этот вопрос журнал «Комментарии» (1995. № 4. С. 96).

4. Сам ли Поэт слагает стихи или ему их диктует Черт? Ищите ответ в одном из стихотворений С.Я. Надсона, датированных 1886 г. Встречалась ли вам сколько-нибудь сходная ситуация в литературах XIX—XX вв.? Подумайте в этом плане о романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», автор которого, конечно же, хорошо знал творчество Надсона.

Источники и пособия

Надсон С.Я. Стихотворения/ Сост., вступ. ст. и примеч. Е.В. Ивановой. М., 1987; *Надсон С.Я.* Стихотворения. М., 1990 (репринтное воспроизведение издания. СПб., 1898); *Шулятиков В.М.* Избранные литературно-критические статьи. М.; Л., 1929. С. 54—63, 98—110; *Назарова Н.Л.* Надсон // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1956. Т. 9; *Кулешов В.И.* История русской литературы XIX века. 70—90-е годы. М., 1983. С. 193—197; *Краснянский В.В.* Поэтический штамп в лирике Надсона // Проблемы структурной лингвистики. 1982. М., 1984; *Иванова Е.В.* История одной переписки (Надсон и графиня Лида) // Альманах библиофила. М., 1989. Вып. 25.

ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ СОЛОВЬЕВ[1] (1853—1900)

Личность философа. Тех, кто хочет познакомиться с творческим путем и личностью русского мыслителя и поэта Владимира Сергеевича Соловьева, вначале ожидает встреча с блистательным молодым героем, у которого все впереди.

Выходец из благополучной и высокообразованной профессорской семьи, «философ призывного возраста»[2], в двадцать один год успевший изумить коллег профессионально глубоким и вместе с тем дерзновенным трудом и вызвать уважительный интерес у таких старших современников, как Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Н.Н. Страхов; юноша с поражающей воображение наружностью, снискавший почти «скандальный успех» в интеллектуальных гостиных и светских салонах; путешественник по заграничным центрам просвещения и таинственным экзотическим землям, прямо с университетской скамьи направленный в престижную научную командировку, — он привольно идет по дороге, которая сама расстилается перед ним, предлагая беспрепятственную академическую карьеру и суля жизнь, проводимую в утонченных умственных пиршествах.

Но вот в 1881 г. наступает резкий перелом в этой казалось бы ясно наметившейся линии. Публично выступив с «безумным» призывом к царю Александру III помиловать убийц его отца во имя христианской общественной идеи, Соловьев обнаружил свой истинный выбор и навсегда расстался с возможностями просторной и торной дороги. В последующие годы он, конечно, не «питался сухожилием и яичной скорлупой» и в «болотах» не ночевал, как то изображается в его юмористическом стихотворении «Пророк будущего» (1886), но, согласно с пояснением автора к этому опусу, в его жизни, действительно, «противоречие с окружающею общественной средой доходит до полной несоизмеримости».

---

[1] Сокращенный вариант статьи «Просветитель: личная участь и жизненное дело Владимира Соловьева», написанной в качестве послесловия к изданию: *Лукьянов С.М.* О Вл. Соловьеве в его молодые годы: Материалы к биографии. М., 1990. [Т. I—III]. В разделе "Философия искусства и поэзия" использованы материалы энциклопедических статей тех же авторов, посвященных В.С. Соловьеву.

[2] Выражение прессы, намекающее на юный возраст философа-диссертанта (1874 г.).

И когда встречаешь Соловьева на его последнем смертном пути из Москвы в Узкое[1] — поистине узком пути, следующего с единственной связкой книг из одного чужого жилища в другое, коротко остриженного, расставшегося даже со своими колоритными кудрями, то каким контрастом с безоблачным триумфальным началом представляется этот финал...

Но в случае Соловьева такое житейское оскудение свидетельствует как раз о торжестве его миссии, об исполненном призвании. Большинство людей, сталкивавшихся с ним, сразу ощущало, что он создан не по мерке обычной жизни, что он как бы пришелец неотсюда и явился со своей особенной вестью.

Самое его происхождение, родовые корни наталкивают на мысль о некоей провиденциальной подготовке появления его на свет: тут и поразительное сходство будущего скитальца, проповедника и натурфилософа со своим дальним предком, странствующим мудрецом и учителем жизни Григорием Сковородой[2]; и благословение на служение Богу, полученное ребенком в алтаре от деда-священника; и дух воителя, унаследованный от военной родни; и, наконец, близость складу отца — историка, принадлежавшего, по словам В.О. Ключевского, «к числу людей, готовых проповедовать в пустыне», и как будто передавшего сыну свою отроческую мечту — основать «философскую систему, которая, показав ясно Божественность христианства, положит конец неверию». За образцами подходящей для Соловьева судьбы мемуаристы и биографы отправляются в легендарные времена, обращаются к легендарным фигурам. Его сравнивают с античным праведником Сократом и античным любомудром Платоном — не только из-за «сократовской» проповеди добра и из-за «платонической» интуиции горнего мира, но и по сходному положению между общественными силами, с разных сторон не приемлющими носителя примирительной истины. Столь же наглядна параллель проповедника Соловьева с пророческими фигурами Ветхого Завета, о которых он писал: «Они оказались пророками в трех смыслах: 1) они *предваряли* царство правды, идеально определяя им свое религиозное сознание; 2) они обличали и судили действительное состояние своего народа как

---

[1] См.: *Давыдов Н.В.* Из прошлого. М., 1917. Ч. 2. Гл. 3.

[2] Кн. Е.Н. Трубецкой так описывает национальную черту странничества, присущую Соловьеву (и тем более — Г. Сковороде): «Своим духовным и, пожалуй, даже физическим обликом он напоминал тот созданный бродячей Русью тип странника, который ищет вышнего Иерусалима, а потому странствует по всему необъятному простору земли, чтит и посещает все святыни, но не останавливается надолго ни в какой здешней обители» (*Трубецкой Е.Н.* Личность В.С. Соловьева//О Владимире Соловьеве: Сб. I. М., 1911. С. 73).

противоречащее этому идеалу и *предсказывали* народные бедствия как необходимое последствие такого противоречия; 3) самим своим явлением и деятельностью они *предуказывали* выход из этого противоречия в ближайшей будущности народа...»[1] Соловьев, не мысля, конечно, равнять себя с персонажами Священной истории, тем не менее именно так представлял себе собственный долг по отношению к своей родине — и долг этот исполнял, не оглядываясь на обстоятельства.

Недаром у современников не однажды возникает сравнение Соловьева с Франциском Ассизским: с образом жизни великого католического святого сопоставляют как добровольную бедность русского мыслителя — правда, хранимую не по обету, а из пренебрежения к власти денег и из отзывчивости к просителям, — так и одушевляющее отношение к природе, сочувствие живым тварям и дар мистической радости, не чуждой юмора и шутки. В тонах средневековой героики виделся Соловьев Александру Блоку, назвавшему его «рыцарем-монахом». Отсюда недалеко до пушкинского «рыцаря бедного», над чьей стезей, применительно к собственным видениям, размышлял Соловьев в трактате о «смысле любви». И, конечно, еще в одном литературном перевоплощении этого «рыцаря» — князе Мышкине — предугадана ангелическая духовность Соловьева, его бестелесный эрос: избранницы его, при самом сердечном восхищении, от союза с ним неизменно уклонялись, чувствуя, верно, то же самое, что Лизавета Прокофьевна (в романе «Идиот») перед лицом симпатичного ей Мышкина, однако «невозможного жениха» для ее дочери.

«Печать избранника судьбы, высоко одаренного, носившего в себе божественный огонь, была ясно видна на его лице»[2], — вспоминал старый его товарищ А.Г. Петровский. Католический деятель епископ Штроссмайер, близкий к Соловьеву, определил его с четкостью и лаконизмом средневековой латыни: Soloviev anima candida, pia ac vere sancta est («душа простая, благочестивая и поистине святая»). Даже эпизоды его жизни порой передавали в агиографическом стиле: «Хотел видеть фаворский свет и видел»; «Видел дьявола и пререкался с ним».

И тем не менее — соответственно посланнической участи, предполагающей тернии, незаслуженно дурную славу, — подобные свидетельства чередуются с недоумениями и даже попытками разоблачения: аномалии психики, кощунственная насмешливость, попус-

---

[1] *Соловьев В.С.* Собр. соч. 2-е изд. СПб., 1912. Т. 7. С. 199.

[2] *Петровский А.Г.* Памяти Владимира Сергеевича Соловьева//Вопр. философии и психологии. 1901. Кн. 56 (1). С. 39.

тительство чувственным соблазнам, демоническое угрюмство, ставрогинская изломанность, оригинальничанье и позерство, переменчивость убеждений... Раздраженный непонятной фигурой «ложного пророка», епископ Антоний (Храповицкий) составил из темных слухов и пристрастных подозрений настоящее «антижитие» Владимира Соловьева: в изображении этого церковного деятеля главный импульс всей жизни обвиняемого — непомерное тщеславие, сочетавшееся с «русской ленью» и склонностью к утехам. На нескольких страницах Антониевой филиппики чего только не умещается: «запойный алкоголизм», привычка «драпироваться» «во внешность Иоанна Крестителя», плагиат у почтенных предшественников, обращение ко «лжи, иногда вовсе бесцеремонной». По части идейной философу бросаются укоры, которые должны обличить в нем нестерпимого возмутителя спокойствия: «Погоня за славой <...> перегоняла его из лагеря в лагерь», он «никогда не имел твердых убеждений», «часто менял их», постоянно уклонялся «в сторону то одного, то другого учения, наряду с выражениями скептицизма и цинизма», пропагандировал взгляды «нравственного нигилиста Ницше», перемигивался «с дарвинизмом и революцией», а под конец, исписавшись, «стал бесцеремонно якшаться с революционерами и оплевывать свою родину»[1].

Больше всего смущало — и даже возмущало, — видимо, то, что человек, чья высота и иноприродность («пророческий вид», «победа идейности над животностью», по словам его знакомца М.М. Ковалевского) бросаются в глаза и как бы обязывают к особому поведению, — что человек этот не выделяет себя из мирского быта, не чужд простодушным удовольствиям и развлечениям (любит проводить время, как сказал бы булгаковский Воланд, чуть ли не «в обществе лихих друзей и хмельных красавиц»), наконец, не брезгует злобой дня и немилосердной по отношению к своим противникам журнальной полемикой. Близорукие очевидцы ошибались, выискивая здесь непоследовательность, раздвоенность, темные загадки. Соловьев разделял черты быта своей среды как ее гость, а не как ее член и жил в чужом монастыре, не расставаясь со своим уставом. Но, действительно, занятое им место могло раздражать своей необычностью, неожиданностью — этой роли в статусе мирской и церковной России прежде не существовало вовсе, быть может, лишь пунктиром была она обозначена в «типе еще не выявившегося нового деятеля», в образе младшего из братьев Карамазовых. Это роль пророка в цилиндре и сюртуке. Такая фигура выглядела парадоксальной и неприка-

---

[1] Арх. *Антоний (Храповицкий)*. Ложный пророк//Полн. собр. соч. 2-е изд. СПб., 1911. Т. 3. С. 184—189.

янной. На ней не лежала печать церковного избрания и благолепия, а с другой стороны — она не умещалась в культурных представлениях общества, отринувшего религиозную опеку.

Общественное место и философские принципы. Соловьев предвосхитил насущную общественную потребность в «новом деятеле», чувствуя, что отрыв интеллигенции от христианства, а народной веры от просвещения приведет к катастрофе, если никто не возьмет на себя миссию посредничества. Его отважный, порой ведущий к нездравым проектам почин одними воспринимался как еретическое самочинство, другими — как старозаветный обскурантизм. «...Несмотря на всю ясность и твердость своих взглядов, он <...> возбуждал множество недоразумений. С различных сторон ему хотели навязать принципы, которым он никогда не служил. Люди различных партий считали его своим, потому что он признавал их относительную правду, и они же яростно нападали на него, когда убеждались, что он не считает их правду безусловной. Кто только не считал его ренегатом! <...> В одной из речей, произнесенных в его память, было сказано, что как публицист он плыл без компаса. И, как это бывает всегда, его называли беспринципным, потому что он неизменно служил одному высшему принципу»[1].

Им двигало убеждение в наличии верховной правды и скорбь, оттого что она не торжествует в окружающем мире. «Быть или не быть правде на земле»[2] — таков для него главный вопрос жизни и одновременно ищущей мысли. «...Как его вдохновение, так и его негодование и его смех вытекали из одного общего источника: из его серьезного отношения к жизненному идеалу — из пламенной веры в смысл жизни. Как философ и поэт, он созерцал небесный свет в его бесчисленных здешних преломлениях и восходил, подобно Платону, от этих отражений к их первоисточнику. Когда этот свет освещал для него глубь земной действительности и делал явными скрытые в ней темные бесовские силы, он, как пророк и обличитель, метал в них небесные громы. Вне этой борьбы света с тьмой жизнь была для него бессмыслицей»[3].

Вопрос о судьбах правды — «быть или не быть» — Соловьев воспринял как обращенный к его деятельной воле, как собственную цель; он словно был рожден вместе с представлением о том, что земное бытие должно быть покорено высшей истине. Каким же путем этого достичь, он начинает думать с ранней юности. Но его

---

[1] *Трубецкой С.Н.* Основное начало учения В. Соловьева//Вопр. философии и психологии. 1901. № 56 (1). С. 107.

[2] *Соловьев В.С.* Жизненная драма Платона//Собр. соч. 2-е изд. СПб., 1913. Т. 9. С. 216.

[3] *Трубецкой Е.Н.* Личность В.С. Соловьева. С. 50—51.

мысль движется не тем курсом, что у большинства его сверстников-«семидесятников». «Сознательное убеждение в том, что настоящее состояние человечества *не таково, каким быть должно*, значит для меня, что оно должно быть *изменено*, преобразовано <...> Но самый важный вопрос: *где средства*? Есть, правда, люди, которым вопрос этот кажется очень простым и задача легкою <...> они хотят возродить человечество убийствами и поджогами <...> Я понимаю дело иначе. Я знаю, что всякое преобразование должно делаться *изнутри* — из ума и сердца человеческого»[1].

Преобразование это хоть и мыслилось им на путях ненасилия, но рисовалось в виде такой грандиозной ревизии, что Соловьева легко принять за радикального «отрицателя», который желал бы заменить проверенные устои бытия произволом своей новоявленной системы. Его энтузиазм при очевидной привлекательности мог вселить подозрение, что жизненное дело Соловьева в своем отправном пункте было самонадеянной попыткой начать все с нуля.

Между тем этот реформатор, заявивший о совершенно новом подходе к устроению человечества, видел чаемый переворот не в том, чтобы устранить прежние начала существования, а в том, чтобы очистить их, отменить их вражду, поставив их в должные отношения друг к другу. «Универсализм» и «синтез» — вот два непременных понятия, которые употребляет всякий, кто взялся охарактеризовать умственный мир и метод мышления Соловьева. «В истории философии трудно найти более широкий, всеобъемлющий синтез того великого и ценного, что произвела человеческая мысль. Ценностей, наследованных от прошлого, он не отвергал, напротив, он их тщательно собирал: все они вмещались в его душе и в его философии <...>»; «Тот широкий универсализм, в котором Достоевский усматривает особенность русского гения, был ему присущ в высшей мере»[2], — пишет Е.Н. Трубецкой, а брат его Сергей философскую универсальность Соловьева сравнивает с художественной универсальностью Пушкина[3].

Мысль Соловьева как бы бросила вызов тому разделению, разъединению, которое в качестве изначального порока сопутствует процессам человеческой истории и культуры и, возможно, даже нарастает в них. Интеллектуальное просвещение разошлось с верой в абсолютные основания бытия, свобода оторвалась от истины как от своей положительной цели и увязла в области относительного; знание, соответственно, эмансипировалось от жизненного ис-

---

[1] *Соловьев В.С.* Письма. СПб., 1911. Т. 3. С. 88.

[2] *Трубецкой Е.Н.* Личность В.С. Соловьева. С. 65, 34.

[3] См.: *Трубецкой С.Н.* Основное начало учения В. Соловьева. С. 94.

точника и замкнулось на постижении собственных законов; вплоть до враждебного противостояния разошлись исторические пути восточной и западной цивилизаций, в христианском мире произошел глубочайший вероисповедный раскол (схизма), национальное обособилось от вселенского, сословные и классовые интересы отмежевались от общечеловеческих.

С присущей ему духовной отвагой Соловьев ринулся соединять края образовавшегося разлома, цементируя его примиряющей мыслью. В открытой им перспективе просвещению, поднявшемуся над уровнем позитивизма, предстоит «оправдать веру отцов», сделать ее разумно осознанной; «цельному знанию» следует опереться на сердце и совесть, а не на один только рассудок (идея, унаследованная Соловьевым от ранних славянофилов и своего учителя П.Д. Юркевича); «бесчеловечный Восток», сильный своим богопочитанием, но принизивший личность, найдет восполнение себе в «безбожном Западе», развившем зато необходимое начало индивидуальности; схизма, «великий спор» внутри исторического христианства, разрешится на путях отчленения второстепенных разногласий от единящей веры в Богочеловека; каждая национальность через уразумение своей особой миссии в семье народов вольется во вселенскую общность, не теряя лица; классовая и всякая вообще корысть смягчится под влиянием евангельских заповедей любви к ближнему, обратившихся в руководство социальной политики. Но и это великое примирение было бы в глазах Соловьева ущербным, если бы осталось в пределах человеческой истории и не охватило весь природный мир, избавив естество от тяжести, косности, разорванности во времени и пространстве. Венцом «великого синтеза» он мыслил распространение небесной гармонии на вещественный мир, — и эта мечта о торжествующем «всеединстве» переживалась Соловьевым в связи с тайным зовом избранничества, надеждой, что он один из тех, кто «цепь золотую сомкнет и небо с землей сочетает».

Порыв к соединению разрозненных тем и идей культуры, вероятно неизбежный в связи со специализацией знания и угрожающим ростом профессиональных перегородок, заметно окрашивал собой умонастроение века: и позитивисты-систематики, и теософы — составители «мировой религии» возводили свои варианты «синтеза» из наработанных человечеством разнородных вер, учений, научных теорий. Не того хотел Соловьев. Он не собирался получить некую общепригодную истину в результате сложения частных воззрений; он извлекал из них то, что принадлежало истине сверхличной, не изобретенной им, но ему открывшейся. Поэтому предпринятый им «великий синтез» в принципе не есть эклектика: прежде чем быть

примирением, он проведен через очистительное рассечение (и в этом смысле напоминает «Сумму» Фомы Аквинского, которая всё объемля, слагается, однако, лишь после вычитания того, что противоречит христианскому миропониманию). Это рассечение — как бы спасающий акт в отношении той правды, которая, согласно Соловьеву, присутствует в любом человеческом мнении хотя бы потому, что ложь в отличие от истины не может предстать обнаженной и при этом найти себе поклонников.

«Долг указать зерно истины» — собственное выражение Соловьева — распространялся им на все феномены, попадавшие в его горизонт независимо от степени близости, будь то дарвиновский эволюционизм, или социализм, или ницшевский сверхчеловек, или «Верховное существо» Огюста Конта, или эстетика действительного у Чернышевского, или либерализм кружка «Вестника Европы», — не говоря уже об античном неоплатонизме, немецком идеализме и о славянофильстве его старших современников. Напомним, что оттого-то и предъявлялись ему обвинения в отсутствии твердых убеждений. Его последователь кн. Е.Н. Трубецкой отлично понимал как неизбежность, так и несостоятельность подобных претензий, в которых выражалось непонимание сверхзадачи Соловьева: вырвать из рук лжи и сберечь для всеединства каждую крупицу онтологически подлинного. «Неудивительно, что мы находим у него положительные оценки самых противоположных и несходных миросозерцаний. Он — верующий христианин, но это не мешает ему находить элементы положительного откровения не только в Исламе, но и во всевозможных языческих религиях Востока и Запада. Философ-мистик, он тем не менее высоко ценит ту относительную истину, которая заключается в учениях рационалистических и эмпирических. Как политик и публицист он не может быть назван ни социалистом, ни индивидуалистом, ни консерватором, ни либералом, потому что он видит правду в каждом из этих противоположных направлений и пытается объединить их в органическом синтезе»[1].

Свой метод — примирителя, действующего мечом, — сам Соловьев в докторской диссертации по философии назвал «критикой отвлеченных начал». Отвлеченные, т.е. извлеченные из равновесия с другими принципами, эти «начала» как бы сорваны с подобающих мест в иерархии бытия и возведены той или иной системою мысли в ранг абсолютных. Но лишив их роли идолов-абсолютов, можно восстановить их относительную истинность, а значит, и неподдельную ценность. «Он был беспощадным изобличителем всякой односторонности и тонким критиком: в каждом человеческом

[1] *Трубецкой Е.Н.* Личность В.С. Соловьева. С. 68.

воззрении он тотчас разглядывал печать условного и относительного <...> и это тотчас заставляло его противоречить, т.е. выдвигать ту сторону истины, которая заключается в воззрении противоположном». Но «тот самый универсализм, который заставлял Соловьева восставать против идолов, обусловливал его чрезвычайно высокую оценку относительного. В его глазах относительное только тогда становится ложью, когда оно *возводится* в безусловное, становится на его место: напротив, относительное, утверждаемое как таковое, составляет необходимую часть целой, *вселенской* истины»[1].

Как не раз отмечали историки мысли, с Соловьева, собственно, и началась в России философия в европейском смысле слова, иначе говоря, философия, критически осознающая свои предпосылки. По справедливому наблюдению его биографа, он ввел русскую мысль, питающуюся «духовными созерцаниями» патристики, в послекантовскую эпоху, соединив, таким образом, догматический и критический моменты философствования, первый — «без принижения требований рассудочного сознания», второй — «без ущерба для всесторонней полноты человеческого духа»[2].

Христиански ориентированная мысль Соловьева телеологична. Идеальную цель космического и исторического процессов, охватывающих как природу, так и человечество, Соловьев видит в «положительном всеединстве», т.е. в таком состоянии, которое характеризуется «полной свободой составных частей в совершенном единстве целого» и в котором не существует взаимного отчуждения живых элементов, их раздора и непроницаемости по отношению друг к другу, «преодолены» косная вещественность, время, пространство, механическая причинность и смерть как основные проявления такой разъединенности. Идеальный образ всеединства, по Соловьеву, носит не безлично-системный, а органически-личный характер, это «лицо-идея», «София Премудрость Божия», Вечная Женственность, «действительно вместившая полноту добра и истины, а чрез них нетленное сияние красоты», чьей одухотворенной и просветленной плотью по завершении космическо-исторического процесса становится мировое целое. Свое учение о Софии в богословском аспекте Соловьев излагает в трудах «Чтения о Богочеловечестве» (1877—1881), «Россия и вселенская церковь» (1889, на франц. яз.), «Идея человечества у Августа Конта» (1898).

Философия искусства и поэзия. Эстетика Соловьева теснейшим образом связана с этой первичной интуицией его поэтизирующего философствования. Основные эстетические сочинения — статьи «Красота

---

[1] Там же.

[2] Там же.

в природе» и «Общий смысл искусства» (1889, 1890) — являются как бы конспективным восполнением капитального труда «Критика отвлеченных начал». Они, в глазах самого автора, представляют собою философское обоснование известного афоризма Достоевского «Красота спасет мир». Красота, согласно Соловьеву, — объективная реальная сила, чувственное воплощение (на разных ступенях и в разных видах) абсолютной всеединой идеи. «Воплощенная идея», «святая (просветленная) телесность» — таковы самые общие определения красоты. Со своей точки зрения, Соловьев осуждает «эстетический сепаратизм», лишающий красоту безусловной бытийной основы, и усматривает в «эстетическом реализме» Чернышевского «первый шаг к положительной эстетике» (см. одноименную статью Соловьева[1]).

Вместе с тем Соловьев соглашается с формальной дефиницией красоты как «чистой бесполезности» в том смысле, что она есть не некая модификация биологического или социального приспособления, не средство, а цель становящегося миропорядка. Красота — результат преображения материи, через воплощение в ней другого, сверхматериального начала (например, если рассматривать физический свет как прообраз или символ идеального начала, красота алмаза — превосходного произведения неорганической природы — определяется тем, что это просветленный уголь или окаменевшая радуга).

На основании такого объективно-эстетического критерия Соловьев строит оригинальную мистическую космогонию (далеко не полностью совпадающую с ортодоксальными христианско-библейскими представлениями), в которой платонический и шеллингианский идеализм сочетается с почти дарвиновским эволюционизмом, усвоенным Соловьевым из естественнонаучных штудий в годы юности. Реальная основа и потому необходимый фон всякой земной красоты — хаос («сумрачное лоно», «темный корень» бытия — см. стих. Соловьева «Мы сошлись с тобой недаром...»), косное, непросветленное материальное начало, а ряд этапов или вех космической эволюции — это ряд побед идеи над хаосом, ряд «повышений бытия». С этой точки зрения весь мировой процесс является разрешением художественной задачи. Начатое природой («мировой душой», пассивным и бессознательным субъектом эволюции, воспринимающим зиждительное воздействие абсолютной идеи) художественное дело не повторяется, не отображается, а продолжается человеческим искусством, которое способно дать более глубокое и полное решение той же задачи. В этом пункте обнаруживается неразрывность эстети-

[1] *Соловьев В.С.* Собр. соч. 2-е изд. Т. 7.

ки Соловьева с его этикой, с его пониманием смысла жизни и человеческой истории. Абсолютная идея выступает в модусе разума как Истина, в модусе воли — как Добро и в модусе чувства — как Красота. Перед каждым человеком и человечеством в целом стоит задача достижения нравственного (для Соловьева — христианского) идеала. Однако, если добро оказывается бессильно перед материальной природой, если духовное начало, побеждающее «непроницаемость человеческого эгоизма», останавливается перед непроницаемостью «эгоизма физического», значит добро есть лишь субъективный призрак. «Вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через свое просветление и одухотворение, т.е. только в форме красоты». Совершенная красота, утверждает Соловьев, нетленна, над нею не властна смерть. Природная, «земная» красота — только «покрывало», наброшенное на шевелящийся под ним хаос, на «злую жизнь», погруженную в поток времени, совершающуюся по закону разобщенности и взаимоуничтожения. Посреднический долг человека как существа природного и сознательно-духовного одновременно состоит в том, чтобы, приобщаясь к красоте абсолютной, спасти эту земную красоту от непрерывного разрушения, ввести ее в порядок вечности.

В этой связи Соловьев постулирует двоякую миссию искусства. В широком смысле искусство есть «теургия», т.е. жизненно-практическая задача претворения и преображения действительности в идеально-телесный космос абсолютной красоты. Этот взгляд, согласно которому искусством должна стать целостная человеческая жизнь, рельефно выражен в стихотворении Соловьева «Три подвига» (истинный художник совершает подвиг Пигмалиона — оформляет красотою косный материал, подвиг Персея — побеждает дракона, т.е. нравственное зло, и подвиг Орфея — выводит красоту-Эвридику из ада смерти). В узком, специфическом смысле миссия искусства заключается во фрагментарных пророческих предварениях «положительного всеединства». «Всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета или явления с точки зрения его окончательного состояния или в свете будущего мира есть художественное произведение». Согласно платоническим воззрениям Соловьева, художник — вдохновенный медиум, черпающий свои образы из идеального космоса («Тщетно, художник, ты мнишь, что своих ты творений создатель...». — *А.К. Толстой*) и увековечивающий соответственные им эмпирические явления красоты в условном материале, предваряя тем самым их полное и реальное увековечивание («...этот листок, что засох и свалился, золотом вечным горит в песнопенье». — *А. Фет*). Художник служит совершенной красоте и только через нее — добру и истине.

Вопреки возможным опасениям — после знакомства с грандиозными задачами, которые ставит перед художником Соловьев-метафизик, — встретить в его литературно-критическом творчестве утопически-доктринерские критерии, мы находим в лице Соловьева-критика проницательного судью, восприимчивого и к месту художника в мире, и к его индивидуальному пафосу, как и к происходящим в искусстве процессам, — все это, разумеется, без отказа от веры в объективную силу красоты.

Интерпретатор разрешает коллизию между дурной действительностью и прекрасным художественным произведением, вводя (на примере Достоевского) элемент сочувствия творца по отношению к изображаемому миру: мир, принятый писателем в свою душу, превращается из внешнего во внутренний и одновременно в тот, на который автор может воздействовать через свое произведение. Таким образом, объект творца — это не реальность как таковая, отражаемая по принципу «зеркала на дороге», а человеческие души, способные под воздействием нравственно-эстетического впечатления от произведения изменить себя и окружающую жизнь. Утопически окрашенная идея теургического искусства отступает тут перед реальной задачей духовного перерождения человеческой души, а тем самым и преображения действительности. Так, рассуждая о великих поэтах, Соловьев рисует нам не образы «теургов» или «демиургов» с их титаническим отношением к бытию, а связь их творческих судеб с их нравственным обликом художника-поэта (см.: «Судьба Пушкина», 1897; «Мицкевич», 1898; «Лермонтов», 1899).

Соловьева можно считать основоположником русской философской критики, что, разумеется, не означает отсутствия у тогдашнего критического литературоведения, переживавшего расцвет в 40—60-е годы, мировоззренческих принципов, но именно Соловьев продемонстрировал, что философский анализ не подчиняет художественное произведение схеме, внутри которой оно часто обречено служить иллюстрацией заявленного тезиса, а восходит к его объективной смысловой основе, давая импульс к дальнейшему развитию или уточнению эстетического воззрения.

Литературоведческие статьи Соловьева обладают несомненным достоинством философской критики, прежде всего ясностью и цельностью критерия, стремлением определить ценность тех или иных художественных явлений в свете общего смысла искусства. Таков цикл статей о корифеях русской лирики, близких Соловьеву по духу поэтах — А. Фете, Ф. Тютчеве, А.К. Толстом, Я. Полонском. Лирику Соловьев считает высшим цветением поэзии, откровением человеческого духа в ее созвучии с живой душой природы, с мировым строем. Основные темы «чистой лирики» — природа

и любовь — раскрыты Соловьевым в соответствии с его учением о Вечной Женственности, всеединства и переосмысленной им платонической философией Эроса (см. сочинение «Смысл любви», 1892—1894).

Соловьев — замечательный поэт, вступивший на это поприще в юношеском возрасте и оставивший богатое и разнообразное стихотворное наследие. Поэтическое, конкретнее, лирическое начало он считал высшим откровением человеческой души в ее созвучии с живой душой природы и устройством мира как «всеединым» целым; Соловьев свидетельствовал об этом не только в качестве мыслителя, но и в качестве поэта, выражавшего свои интуиции в форме философской лирики, ибо его мысль и жизнь сами представляли собой единое целое. Это прежде всего его стихи «софийного цикла» («Вся в лазури сегодня явилась...», «У царицы моей есть высокий дворец...», «Под чуждой властью знойной вьюги...», «Окно вечности», «Das Ewig-Weibliche», упомянутая уже поэма «Три свидания» (1889) и др.), посвященные мистической возлюбленной — «Подруге Вечной». (Статус «небесной» дамы сердца оказал завораживающее влияние на А. Блока, создавшего свой цикл — о таинственной, но весьма двусмысленной «Незнакомке».)

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.
. . . . . .
Все видел я, и все одно лишь было —
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, —
Передо мной, во мне — одна лишь ты,

— передает Соловьев опыт личного мистического общения с Софией, Душою Мира, в знаменитой поэме «Три свидания». Поэтика его наследует Тютчеву, Фету, А.К. Толстому, хотя в ней присутствует новая, специфически символистская образность — к примеру, в области цветового эпитета (в частности, «лазурь» как эмблематический цвет Софии). Главная же ее черта — это духовно-личное напряжение, искренность и подлинность, выразившиеся в уникальной мистико-философской исповеди. В соловьевской лирике с заклинательной страстностью дает о себе знать его убежденность в существовании платонического двоемирия и стремление вырваться из-под власти вещественного и временного бытия, «злой жизни»: «Мир вещественен лишь в обмане...»;

Смерть и время царят на земле,
Ты владыками их не зови.
Все кружась исчезает во мгле,

Неподвижно лишь солнце любви.
(«Бедный друг,
истомил тебя путь...», 1887);

ср. также стихотворение:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?
(1892)

В лирике Соловьева запечатлелась жажда беспредельной свободы («Только в безмерном отраден покой»), которая была также нервом его философии.

В духе своей оживотворенной вселенной Соловьев многообразно варьирует символический пейзаж, знаменующий борьбу света с тьмой, умиротворение красотой хаотически-стихийного начала в одушевленной природной жизни:

Земля-владычица! К тебе чело клонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.
(1886)

Случалось, что попытки выразить посредством символических образов картину мирового «всеединства» принимали у философа форму рассудочной аллегории; часто встречающиеся в его стихах «восходы», «закаты», «зори», «туманы» и «лазури» и составляющие как бы специфическую терминологию передают его отношение к поэтическому слову как знаковому намеку на тайну (что выражает глубокое убеждение мыслителя: «Всякое познание держится непознаваемым, всякие слова относятся к несказанному...»[1]) — отношение, усвоенное русским символизмом. Соловьев блестяще высмеивал и пародировал «старших» символистов (главным образом В.Я. Брюсова), обличая в них «декадентов» и «оргиастов» (см. статьи «Русские символисты», 1895; «Особое чествование Пушкина», 1899). Но несмотря на все эти осмеяния, символисты в начале 90-х гг. (прежде всего «младшие») признали Соловьева своим учителем и именно сквозь призму соловьевской поэзии и личности вдохновились его мистическим почитанием «вечной женственности» («Стихи о Прекрасной Даме» Блока), восприняли его космическое представление о «мировой душе» (см. «Золото в лазури» Андрея Белого), прониклись его учением о жизнетворческой и пророческой миссии художника

[1] *Соловьев В.С.* Собр. соч. 2-е изд. Т. 2. С. 308.

(эту тему более других развивал Вяч. Иванов) и, наконец, — его катастрофическими предчувствиями относительно судеб мира.

Как переводчик поэзии Соловьев обращается к Платону, «Энеиде» и эклогам Вергилия, к Петрарке, Данте, Шиллеру, Гафизу, Мицкевичу, Лонгфелло; переводит французские стихи Ф. Тютчева. Он также мастер юмористических стихов и шуточных пьес, среди которых «мистерия-шутка» «Белая лилия» (1893) выделяется романтической иронией и элементами автопародии, вообще характерными для парадоксального и универсального духовного облика Соловьева.

Публицистика. Свою примирительную миссию и задачу «великого синтеза» Соловьев меньше всего представлял осуществимыми на пути формального компромисса и безразличной уступчивости. Поэтому его общественная, равно как и филофско-просветительская проповедь, направленная на погашение всяческой вражды, как уже говорилось, всегда вызывала враждебное противодействие и устремлялась против течения, точнее — против главных течений, сменявших друг друга при его жизни.

По словам Е.Н. Трубецкого, он «обрушивался всеми силами против того идола, которому наиболее поклонялись в среде, где он в данное время жил»[1]. При этом имеется в виду даже и непосредственное житейское соседство, в которое попадал Соловьев. «Перемена местопребывания не оставалась без влияния на его полемику. Его полемические статьи против славянофилов, Каткова и иных эпигонов славянофильства относятся большею частью к тому времени, когда он проживал преимущественно в Москве, часто сталкиваясь с деятелями Страстного бульвара и вообще с националистами. Напротив, его известная статья "Византизм в России", близкая к славянофильству по своей положительной оценке неограниченного самодержавия, была написана в то время, когда он вращался преимущественно в либеральных западнических кругах в Петербурге. Статья была напечатана в "Вестнике Европы", который в данном случае сыграл роль унтер-офицерской вдовы из "Ревизора". Соловьев заслужил горячие похвалы от "Московских ведомостей", незадолго перед тем его распинавших»[2].

Но, конечно же, та или иная позиция противостояния, которую занимал Соловьев, определялась не временными пристанищами бездомного философа, а историческим временем, с духом которого ему выпало сразиться. То был дух нарастающего центробежного экстремизма, разрывавшего общество в левом и правом направле-

---

[1] *Трубецкой Е.Н.* Личность В.С. Соловьева. С. 67.

[2] Там же. С. 67—68.

ниях. То была эпоха, когда традиционализм стал нетворческим и жестоковыйным, а свежие силы общества — воинственно антитрадиционными и разрушительными.

Соловьев принадлежал к поколению «семидесятников» и, выйдя на свое поприще, обращался преимущественно к ним. Его поколение стало полем битвы между идеалами Достоевского — автора «Дневника писателя», адресованного в значительной мере молодой России, и народническо-социалистическим направлением, представленным громкими тогда именами П.Л. Лаврова и Н.К. Михайловского. Преобладание оставалось за последними, поскольку их атеистический материализм окружен был ореолом передовой научности, — и перед Соловьевым, младшим единомышленником автора «Дневника», сразу же встало сплоченное и духовно чуждое ему большинство.

Историк литературы и общественной жизни России Д.Н. Овсянико-Куликовский дал чрезвычайно удачную характеристику этого господствующего «типа семидесятника», в котором моральный энтузиазм служения народу сочетался с псевдонаучным социологизмом и авантюризмом политических заговорщиков[1]. Соловьев по своему психическому складу сам был столь же воодушевленным идеалистом-общественником (а в отрочестве и ранней юности отдал несколько лет «отрицательному направлению»), и в первых же публичных обращениях к своим современникам он предпринимает попытку перенаправить скопившуюся в обществе нравственную энергию в новое русло — «влить струю христианской веры в сердца представителей прогрессивной мысли в России» (этой формулой у биографа Соловьева В.Л. Величко определена «главная практическая цель» всей его деятельности)[2].

С этой поры, исполняя задачу просвещения, Соловьев втянулся в многоактную драму с однотипными коллизиями: всякий раз он приглашает инакомыслящего соединить правду своих убеждений со вселенской истиной, пожертвовав при этом их ложной стороной, — всякий раз после такого призыва к «перемене ума», к обузданию своего идейного пристрастия перед философом запирается дверь, в которую он стучался. Дверей было столько, сколько в тогдашней России наличествовало общественных сил.

Сценой для первого акта послужил публичный диспут на защите магистерской диссертации Соловьева «Кризис западной философии. Против позитивистов» (1874). Здесь не просто выявились

[1] См.: *Овсянико-Куликовский Д.И.* История русской интеллигенции: ч. I—II. М., 1907. Ч. II. С. 221—222.

[2] Цит. по: *Лукьянов С.М.* О Вл. С. Соловьеве в его молодые годы. Материалы к биографии. Пг., 1916; Репринт. М., 1990. Кн. I. С. 412.

его философские противники по академической линии (В.В. Лесевич, Е.В. Де-Роберти, отчасти К.Д. Кавелин), а выплеснулось противодействие радикального лагеря, для которого позитивизм был знаменем «отрицания». В частности, Михайловский объявил молодого соискателя дремучим ретроградом, который ради своих религиозных суеверий попирает аксиомы положительной науки, гарантирующей верный путь к лучшему будущему. Таким образом, на первый же шаг Соловьева, еще, собственно, не выходящий за пределы теории, сразу враждебно отозвался неоспоримый лидер влиятельной группировки, ставший отныне постоянным противником философа в споре о духовном выборе России[1].

Не надо думать, что каждый раз слово Соловьева падало исключительно на каменистую почву. Так, на своем диспуте он встретил приветственный отклик среди аудитории, восхищавшейся самим ристалищем, блеском молодой мысли и речи героя дня. Еще до этого события, в 1873 г., Соловьев познакомился с Достоевским, к которому он, несмотря на разницу в возрасте, обратился «на равных» — как к общественному деятелю, единственно способному понять его задачу. В письме, отправленном Достоевскому еще до знакомства, в частности, говорилось: «Вследствие суеверного поклонения антихристианским началам цивилизации, господствующего в нашей бессмысленной литературе, в ней не может быть места для свободного суждения об этих началах. Между тем такое суждение, хотя бы и слабое само по себе, было бы полезно как всякий протест против лжи <...>. Поэтому я считаю возможным доставить вам мой краткий анализ отрицательных начал западного развития»[2]. Судя по всему, Соловьев предлагал здесь Достоевскому — редактору «Гражданина» текст вступительного слова, которое собирался произнести на диспуте. Оно было напечатано в № 48 еженедельника за 1874 г. В дальнейшем знакомство перешло во взаимообогащающую дружбу, которая длилась до конца дней писателя, так что смерть Достоевского осиротила Соловьева, но не прервала этого идейного союза — одного из немногих, уцелевших в череде принципиальных столкновений философа со средой.

Надежда на общественное понимание могла также возникнуть у молодого Соловьева в годы борьбы балканских славян за независимость и русско-турецкой войны, когда социальная жизнь в стране консолидировалась вокруг идеальной цели, вокруг новой, освобо-

---

[1] См. набросок Соловьева «Несколько слов по поводу "жестокости"», написанный в ответ на посвященную творчеству Достоевского статью Н.К. Михайловского «Жестокий талант». (*Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 265—271).

[2] Лит. наследство. М., 1971. Т. 83. С. 331.

дительной роли России и, как казалось тогда Соловьеву, вокруг ее посреднической миссии между Востоком и Западом. Сказанная им в заседании Общества любителей российской словесности речь «Три силы» (1877), где утверждалось вселенское религиозное призвание России, прозвучала в унисон с тем подъемом, который испытывала молодежь, добровольно идущая на войну (тогда, кстати сказать, стали сестрами милосердия две близкие Соловьеву девушки — Е.В. Романова и Е.М. Поливанова).

Однако магистраль этого и последующих десятилетий пролегала таким образом, что все, готовое откликнуться на проповедь публициста, оказывалось на обочине, а силы, определяющие исторический путь, выдвигали навстречу ему одного противника за другим. Альтернативу, которую Соловьев предложил обществу в своих «Чтениях о Богочеловечестве» зимой—весной 1878 г. (символично, что Чтения начались через день после покушения Веры Засулич на генерала Трепова и завершились одновременно с окончанием ее процесса), отвергли как левые, все усиливавшие свою террористическую борьбу с властью вплоть до цареубийства 1 марта 1881 г., так и правые, в лице слушателя Чтений К.П. Победоносцева, уже в этот момент опознавшие в лекторе опасного «модернизатора» православной веры. Так симметрично лагерю Михайловского вооружился против мыслителя лагерь Победоносцева—Мещерского, и борьба с этим станом за свободу совести заполнит собой один из продолжительных актов жизненной драмы философа.

Кульминация драмы — это его вмешательство в смертельную схватку между революционным террором и самодержавием, когда он обратился с увещевательным словом сразу к обеим сторонам, пытаясь вдохнуть в каждую из них веру в чудо примирения и пророчески предупреждая о необратимости момента. В марте 1881 г. Соловьев произнес сразу две речи, касающиеся первомартовского события. 13 марта он выступил перед молодежной аудиторией (на Высших женских курсах) с метафизическим и моральным осуждением террора как возврата в «зверское состояние»[1], а 28-го в зале Кредитного общества прочитал знаменитую лекцию, которая, по сути, была обращена непосредственно к престолонаследнику. Текст этой легендарной лекции не сохранился, и изложение ее существует в разных передачах. Тогдашний студент Н. Никифоров так передал слова Соловьева: «Совершилось злое, бессмысленное, ужасное дело: убит царь. Преступники схвачены, их имена известны, и по существующему закону их ожидает

[1] См.: *Мочульский К.* Владимир Соловьев. Жизнь и учение. 2-е изд. Париж, 1951. С. 125.

смерть, как возмездие, как исполнение языческого веления: око за око, смерть за смерть. Но как должен бы поступить истинный "помазанник Божий", высший между нами носитель обязанностей христианского общества по отношению к впавшим в тяжкий грех? Он должен всенародно дать пример. Он должен отречься от языческого начала возмездия и устрашения смертью и проникнуться христианским началом ж а л о с т и к безумному злодею. "Помазанник Божий", не оправдывая преступления, должен удалить цареубийц из общества как жестоких и вредных его членов, но удалить, не уничтожив их, вспомнив о душе преступников и передав их в ведение церкви, единственно способной нравственно исцелить их»[1]. Небывалый нравственный акт, идущий сверху, от царя как ревнителя веры, смог бы, по мысли Соловьева, предотвратить кровавую гражданскую войну в России и стал бы исходным образцом «христианской политики», преодолевающей разделение между личной и политической моралью.

Речи Соловьева оказались гласом вопиющего в пустыне, но, как засвидетельствовало то же будущее, нежелание его услышать было куда менее благоразумным, чем его кажущееся донкихотство.

Отныне отторгнутый официозными охранителями миротворец вскоре изгоняется уже из самого родственного ему круга, к которому он тоже обратился с инициативой, непереносимой для недавних единомышленников. Этим кругом, более того, его гнездом были в начале пути Соловьева старшие славянофилы — Аксаковы, Киреевы, газета «Русь», Славянский комитет в Москве. Их-то он понуждал додумать заветную мысль о русском призвании в мире. По логике мыслителя («Великий спор и христианская политика», 1883), на земле правда не может победить без преодоления розни внутри ее самой, и Россия, могущественная православная страна, не поглощенная до конца «византизмом», должна начать дело воссоединения Восточной и Западной церквей, увидев наконец на противоположной стороне не одни только заблуждения. Это было сочтено изменой отечественным политическим интересам (упирающимся в панславизм), равно как исконным идеалам («русской вере»).

Взаимное непонимание сторон обозначилось тут не только в конкретном вопросе о «великом споре» (двух церквей), но и в вопросе «христианской политики» (т.е. политики, руководствующейся христианской моралью). Для Соловьева выбор в пользу «естественных интересов», а не «высшего призвания» был чистейшим язычеством, а безусловная защита религиозного традиционализма свидетельствова-

---

[1] *Никифоров Н.* Петербургское студенчество и Влад. Серг. Соловьев//Вест. Европы. 1912. Янв. С. 183.

ла об эгоистической привязанности к «своему» в ущерб истинному. Славянофилы же обвиняли Соловьева в оторванности от почвы, от коренных нужд страны, а значит, в недостатке «любви к ближнему» и, более того, в подрыве Православия, тождественного народному телу России. «Грех славянофильства, — подытоживал Соловьев несколько позднее, — не в том, что оно приписало России высшее призвание, а в том, что оно недостаточно настаивало на нравственных условиях такого призвания. Пускай бы эти патриоты еще больше возвеличивали свою народность, лишь бы они не забывали, что *величие обязывает*»[1]. В сущности, он в ходе полемики поставил вождей тогдашнего славянофильства перед выбором между христианским универсализмом и национальной идеей, связанной с христианством лишь относительными узами. Его оппоненты, в особенности те, кто наследовал уходящим со сцены маститым деятелям, выбрали второе, полностью уступив своему противнику мечту о «всебратской» миссии России. Отныне семейный спор со славянофилами переходит в тягчайший для душевного мира Соловьева поединок с «национальной партией» Н.Н. Страхова, М.Н. Каткова, А.С. Суворина. Его пророческое одиночество достигает предельного напряжения, и тылом его оказываются «попутчики» — люди и группировки, равнодушные к его духовным целям.

Внешний ход этих перемещений уловлен в очерке Е.Н. Трубецкого: «Пока оно [славянофильство] было в загоне, Соловьев был славянофилом; как только оно вошло в силу, выродилось в национализм и превратилось в идолопоклонство — он вышел из славянофильского лагеря и стал выдвигать ту сторону истины, которая заключалась в западничестве»[2]. Однако суть дела была более трагической: свои не познали своего, а союз с «чужими» — с либералами-западниками из «Вестника Европы», с зарубежными католическими кругами — не шел дальше общности в защите гражданских прав и свобод, в борьбе с официозной политикой Синода. Но и тут Соловьев не удержался в границах злобы дня и отважился поднять эти вопросы на метафизическую высоту, обратившись вновь к единоверцам — на сей раз не с увещеванием, а с обличением. Неслыханный вызов, прозвучавший в реферате «Об упадке средневекового миросозерцания», прочитанном в 1891 г. перед аудиторией Московского психологического общества, заключался в том, что Соловьев отказывался признавать связь между христианской жизнью и принудительным укладом, исторически для нее традиционным, и предлагал связать ее с ценностями либерализма, которые до сих

---

[1] *Соловьев В.С.* Национальный вопрос в России//Собр. соч. 2-е изд. Т. 5. С. 6.

[2] *Трубецкой Е.Н.* Личность В.С. Соловьева. С. 67.

пор считались внехристианскими и даже враждебными церкви. Он едва ли не впервые в истории очертил получившую будущность в XX в. программу социального христианства, которое берет ответственность за благоустройство общественной и природной жизни. Хотя Соловьев, как и десять лет назад, увлек своим порывом часть публики, его выступление было неприятным сюрпризом для тех либеральных союзников, кому вопросы веры казались простым балластом, противоположный же лагерь «охранителей», которому реферат адресовался в первую очередь, пришел в ярость, найдя в нем нечестивый бунт против освященного порядка.

Одиночество Соловьева усугубляется — после реферата его покидает в гневе последний друг и восторженный поклонник из правохристианского лагеря К.Н. Леонтьев. Предсмертное произведение Соловьева — «Три разговора» и включенная в них «Краткая повесть об антихристе» (1899—1900) — свидетельствует, что мыслитель к этому времени уже не ищет «имеющих уши» последователей среди современников и как бы через головы их обращается в будущее, предупреждая об относительности и ненадежности прогресса, о нарастании в мире зла, против которого достижения цивилизации сами по себе бессильны.

Это был финальный акт в драме одиночества Соловьева, закончившейся его ранней кончиной на грани двух веков. Но есть и перспективный эпилог: немногочисленная плеяда ближайших друзей и последователей все-таки окружала философа в последнюю, предсмертную пору его трудов. Здесь было посеяно зерно, из которого выросла русская философия XX в., чье просветительное слово разнесется по всему миру. Все культурно-религиозное и, конечно же, философское возрождение в России начала XX в. проходило под знаком Соловьева и воспринимало его как своего учителя и вдохновителя (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, С.Л. Франк, кн. Е.Н. и С.Н. Трубецкие, Л.М. Лопатин и многие другие).

Несмотря на изоляцию Соловьева среди современных ему враждующих партий, после его смерти стало обнаруживаться, что он явился плодотворным посредником между провѣдениями Достоевского и мыслью, рожденной в катастрофах нового столетия, и что наследство его, пусть и не вполне понятое, ощутительно присутствует в духовной и общественной жизни «нынешнего века».

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Составьте реферат первой части книги (гл. I—II) Е.Н. Трубецкого «Миросозерцание Вл.С. Соловьева» (М., 1913; совр. изд.: М., 1995. [Т. I—II]).

2. Напишите развернутую аннотацию к собранию статей В. Соловьева (*Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991).

3. Подготовьте научный доклад или статью на одну из тем:

«Художественное своеобразие лирики В. Соловьева»;

«Юмор и смех в поэзии В. Соловьева»;

«Отражение историко-литературной концепции В. Соловьева в его рецензии на "Очерки..." С. Волконского»;

«Русская поэзия второй половины XIX в. в оценках В. Соловьева».

Источники и пособия

Соловьев В.С. Собр. соч. 2-е изд. СПб., 1911—1914. Т. 1—10; *Соловьев В.С.* Соч.: В 15 т. Т. I. 1873—1876; Т.II. 1876—1877; Т. III. 1877—1881. М., 2000—2001; *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991; *Соловьев Владимир.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974; *Соловьев Владимир.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990; *Трубецкой Е.Н.* Миросозерцание Вл.С. Соловьева. М., 1913; совр. изд: М., 1995. [Т. I—II]; *Лукьянов С.М.* О Вл. Соловьеве в его молодые годы. Материалы к биографии. Пг., 1916. [Кн. I—III]; совр., доп. изд. (частично репринт): М., 1990; *Соловьев С.М.* Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. Брюссель, 1977; совр. изд.: М., 1997; *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. М., 1990.

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РОЗАНОВ (1856—1919)

В советских и постсоветских историях русской литературы творчеству В.В. Розанова не отводилось отдельной главы. «Черная» репутация «реакционера», созданная в свое время Л.Д. Троцким и В.И. Лениным в отношении великого писателя, привела к тому, что краткие упоминания о нем ограничивались негативными характеристиками. А между тем история русской литературы XIX—XX вв. едва ли может быть понята без осмысления наследия Розанова, к которому исследователи и читатели обратились всерьез только в 90-е годы XX в.

Розанов не только завершал литературу XIX столетия, но и открыл русскую литературу XX в. Писатели и философы России и эмиграции хорошо знали и ценили его творения. В истории русской литературы не было случая, чтобы книги литературного классика семь десятилетий находились под запретом, издавались по-русски и в переводах за рубежом, но были искоренены на родной почве. Когда же кто-либо из критиков отваживался сослаться на мудрые мысли Розанова, то вынужден был писать: «Как считал один мыслитель...»

Рост интереса к наследию Розанова, проявившийся в конце XX в., наводит на мысль, что он станет писателем XXI столетия, подобно тому как Ф.М. Достоевский был воспринят во всем мире только в XX в. Впервые изданные в последние годы рукописи семи поздних книг Розанова открыли новые горизонты изучения и читательского освоения его творчества.

В Розанове дар писателя-художника, мастера слова сочетался с глубиной философской мысли. Религиозно-философские воззрения, как и все его миросозерцание, постоянно изменялись. Это был основной, коренной принцип его мышления. Именно этот принцип и составлял сущность его мировоззрения, как заявлял об этом сам Розанов. Альтернативность мышления запечатлена в его диалоге с предполагаемым оппонентом:

«— Сколько можно иметь мнений, мыслей о предмете?

— Сколько угодно... Сколько есть "мыслей" в самом предмете: ибо нет предмета без мысли, и иногда — без множества в себе мыслей <...>

— Где же тогда истина?

— В полноте всех мыслей. Разом. Со страхом выбрать одну. В колебании.

— Неужели же колебание — принцип?

— Первый в жизни. Единственный, который тверд. Тот, которым цветет все и все — живет. Наступи-ка устойчивость — и мир закаменел бы, заледенел»[1].

Это было труднее всего понять современникам, людям партийной принадлежности, воспитанным на устойчивых традициях гражданственности, в особенности тем, кто привык мыслить четко и просто: «Кто не с нами, тот против нас». Розанова-художника принять было еще сложнее. Вместо традиционного повествования с сюжетом, действующими лицами и сокрытой идеей он предложил поток интимных мыслей и чувств, записанных в момент их возникновения. Но не всех мыслей, а только тех, которые, по его собственным словам, музыкальны. Так появился созданный им новый жанр — «уединенное». Таковы главные его книги: «Уединенное» (1912), «Опавшие листья» (1913 и 1915, короб первый и короб второй), «Сахарна» (1913), «Мимолетное. 1914 год», «Мимолетное. 1915 год», «Последние листья. 1916 год», «Последние листья. 1917 год», «Апокалипсис нашего времени» (1917—1918; полный текст — 2000 г.).

Василий Васильевич Розанов родился в Ветлуге Костромской губернии 20 апреля (2 мая) 1856 г. в семье чиновника лесного ведомства. Через три года семья переехала в Кострому, где вскоре умер отец, оставив вдову с детьми и маленькой пенсией. Наступила нужда. В одном из писем в последний год жизни Розанов рассказывал о своем детстве. Окончательная нищета наступила, когда лишились коровы. Огород был большой. Гряды, картофель и поливка (безумно трудная). С 7 лет Василий работал на огороде. Вообще жизнь была физически страшно трудна, «рабоча», и еще тут «начало учения». После смерти матери старший брат Николай, только что окончивший Казанский университет и преподававший в симбирской гимназии, взял к себе Василия. Брат перевелся по службе в Нижний Новгород, и в 1878 г. Василий окончил нижегородскую гимназию. В автобиографических заметках Розанов вспоминает: «Учился я все время плоховато, запоем читая и скучая гимназией <...> Кончил я "едва-едва", — атеистом (в душе), социалистом и со страшным отвращением ко всей действительности. Из всей действительности я любил только книги»[2].

---

[1] *Розанов В.В.* Литературные и политические афоризмы (Ответ К.И. Чуковскому и П.Б. Струве) //Новое время. 1910. 25 нояб.

[2] РГАЛИ. Ф. 419. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 3.

Тогда же, в нижегородской гимназии, началась оставшаяся на всю жизнь любовь Розанова к Достоевскому. Позднее он вспоминал: «Достоевского я читал как *родного*, как *своего*, с VI класса гимназии, когда, взяв на рождественские каникулы "Преступление и наказание", решил ознакомиться с писателем для образовательной "исправности" Помню этот вечер, накануне сочельника, когда, улегшись аккуратно после вечернего чая в кровать, я решил "кейфовать" за романом. Прошла вся долгая зимняя ночь, забрезжило позднее декабрьское утро: вошла кухарка с дровами (утро) затопить печь. Тут только я задул лампу и заснул. И никогда потом *нервно не утомлял* меня (как я слыхал жалобы) Достоевский. Всего более привлекало в нем отсутствие литературных манер, литературной предвзятости, "подготовления", что ли, или "освещения". От этого я читал его как бы записную книжку свою. Никогда ничего непонятного я в нем не находил. Вместе с тем, что он "все понимает", все видит и ничего не обходит молчанием, уловкою, — меня в высшей степени к нему привлекало»[1].

Учение в Московском университете, который Розанов окончил в 1882 г. (историко-филологический факультет), не наложило на него заметного отпечатка. Он всегда считал, что «вовсе не университеты вырастили настоящего русского человека, а добрые безграмотные няни»[2].

После университета в течение десяти лет Розанов учительствовал в провинции, преподавал историю и географию в Брянске (1882—1887), в Ельце (1887—1891), а с 1891 г. — в городе Белом Смоленской губернии. Однако это не было его призванием, и он тяготился своей работой.

Еще в университете Розанов обратился к православной вере, и Бог оставался для него всю жизнь главным в мировосприятии. В университете он обвенчался с Аполлинарией Сусловой, бывшей возлюбленной Достоевского, перенеся на нее свое обожание великого писателя. Брак оказался неудачным, и через несколько лет они расстались, хотя жена и отказалась дать ему развод. В 1891 г. в Ельце Розанов тайно венчался с Варварой Дмитриевной Рудневой-Бутягиной, с которой счастливо прожил всю жизнь. Однако их дети официально считались незаконными, фамилии их записывались по имени крестного отца. Это навсегда поссорило Розанова с церковью. Безуспешными оказались обращения об усыновлении своих детей и к обер-про-

---

[1] Из переписки К.Н. Леонтьева/Предисл. и примеч. В.В. Розанова//Русский вестник. 1903. № 4. С. 650—651.

[2] *Розанов В.В.* Уединенное. М., 1990. С. 184.

курору Святейшего Синода К.П. Победоносцеву, и к самому императору Николаю II.

В 1886 г. в Москве вышла первая книга Розанова — «О понимании», оставшаяся незамеченной современниками. Большая часть тиража была возвращена автору. Науковедческий аспект книги не заинтересовал читателей, и Розанов от философии обратился к критике и публицистике.

Весной 1893 г. стараниями Н.Н. Страхова, с которым он вел переписку, Розанов получил место чиновника Государственного контроля в Петербурге. Перебравшись с семьей в столицу, он оказался в кружке «живых славянофилов», в который помимо самого Страхова входили публицист и поэт Н.П. Аксаков (1853—1909), публицист И.Ф. Романов (1861—1913), писавший под псевдонимом Рцы, писатель С.Ф. Шарапов (1855—1911), сослуживец по Государственному контролю Афанасий Васильев (1851—1917) и И.И. Каблиц, умерший осенью 1893 г., о котором Розанов написал некролог. К тому времени, после смерти Н.Я. Данилевского и К.Н. Леонтьева, Страхов оставался единственным представителем позднего славянофильства. Он стал «крестным отцом» Розанова в литературе, и тот до конца жизни отзывался о нем с любовью и уважением, а в книге «Литературные изгнанники» (1913) опубликовал письма Страхова к нему.

В Государственном контроле Розанов проработал шесть лет и вспоминал об этом невесело. Весной 1899 г. он стал постоянным сотрудником газеты А.С. Суворина «Новое время», с которой связана вся его последующая жизнь. Старик Суворин, исключительно чуткий к талантливости, привечал Розанова и помог ему, как ранее Чехову, совершенно не заботясь о том, насколько Розанов «нововременец», понимая, что он все равно везде будет писать только свое и о своем.

«Новое время» было одной из самых читаемых в России газет. Это консервативное издание вызывало злобные нападки тех, кто готовил «великие потрясения» в России. Роль Суворина, в редакции которого Розанов проработал почти 20 лет, была весьма благотворной для писателя. В письме к Суворину в мае 1904 г. он писал о своей работе: «Русскую литературу, при всех ее "текущих недостатках", я очень люблю. В разные времена жизни я верил или пытался верить в разные стороны нашей жизни: то — в государство, то — в церковь. А кончил, казалось бы, самой вульгарной верой — в литературу»[1].

После переезда летом 1899 г. на новую квартиру на Шпалерной улице Розанов стал устраивать свои «воскресенья», на которых бы-

[1] *Розанов В.В.* Мысли о литературе. М., 1989. С. 510.

вали Д.С. Мережковский со своей женой З.Н. Гиппиус, Н.А. Бердяев, А.М. Ремизов, Вяч. Иванов, художники Л.С. Бакст, К.А. Сомов, из Москвы приезжал М.В. Нестеров. Невзлюбивший Розанова Андрей Белый с неприязнью вспоминал эти «воскресенья», которые «совершались нелепо, нестройно, разгамисто, весело; гостеприимный хозяин развязывал узы; не чувствовалось утеснения в тесненькой, белой столовой; стоял большой стол от стены до стены; и кричал десятью голосами зараз; В.В. где-то у края стола, незаметный и тихий, взяв под руку того, другого, поплескивал в уши; и — рот строил ижицей; точно безглазый: ощупывал пальцами (жаловались иные, хорошенькие, что — щипался), бесстыдничая переблеском очковых кругов»[1].

Это было время популярности Розанова, продолжавшееся до выхода его книги «Уединенное», когда обыватели от литературы и цензура обрушились на писателя как нарушителя общественной благопристойности. С каждой новой книгой так называемая «демократическая пресса» все более отворачивалась от него. После процесса над М. Бейлисом, когда Розанов выступил против защищавшего Бейлиса В.Г. Короленко, он был исключен из Религиозно-философского общества, одним из создателей которого являлся. Началось время остракизма, его перестали печатать, написанные книги («Сахарна», «Мимолетное», «Последние листья») оставались лежать в столе. С победой большевистской революции эти гонения лишь усиливались.

В августе 1917 г., предчувствуя надвигающуюся большевистскую катастрофу, Розанов вместе с семьей решает покинуть Петроград и по предложению своего друга П.А. Флоренского перебирается в Сергиев Посад рядом с Троице-Сергиевой лаврой под Москвой. На другой день после Октябрьской революции «Новое время» было закрыто, и Розанов остался без средств к существованию. С 15 ноября 1917 г. он начал печатать в Сергиевом Посаде ежемесячные выпуски «Апокалипсиса нашего времени», где революция была представлена всеобщим Апокалипсисом: «Нет сомнения, что глубокий фундамент всего теперь происходящего заключается в том, что в европейском (всем, — и в том числе русском) человечестве образовались колоссальные пустоты от былого христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатство. Всё потрясено, все потрясены. Все гибнут, всё гибнет»[2].

Однако что бы ни творилось в России, Розанов любил ее страстной, ненасытной любовью и верил в нее. «До какого предела мы

---

[1] *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 478—479.

[2] *Розанов В.В.* Собр. соч. Апокалипсис нашего времени. М., 2000. С. 5.

должны любить Россию? — писал он в одном из последних писем 1918 г. Э. Голлербаху. — До истязания; до истязания самой души своей. Мы должны любить ее до "наоборот нашему мнению", "убеждению", голове»[1].

В сентябре 1918 г. в дни «красного террора» был расстрелян коллега Розанова по «Новому времени» писатель М.О. Меньшиков. Розанов не мог даже помыслить о бегстве из России в те зловещие годы (когда бежали Мережковские и другие его «друзья»), о чем метко сказал в своих воспоминаниях А. Ремизов: «А как это хорошо, что так и остались вы в России. И я знаю, представься вам случай — нет, вы никогда бы не покинули Россию. А ведь Розанов не только философ "превыше самого Ничше!" Розанов — сотрудник "Нового времени". И понятно, какой шкурный мог бы быть соблазн уехать из России. Ведь, кто же его знает, мало ли какие могли бы быть недоразумения. Русскому человеку никогда, может быть, так не было необходимо, как в эти годы (1917—21), быть в России»[2].

Умер Розанов в Сергиевом Посаде 23 января (5 февраля) 1919 г. (на новый стиль он не спешил переходить) от голода, холода и истощения в нетопленом помещении, оказавшись под конец жизни в большей нищете, чем в детстве. Похоронили его на кладбище Черниговского скита вблизи Троице-Сергиевой лавры. В 1923 г. кладбище было снесено, его могила, а также находившаяся рядом могила К.Н. Леонтьева уничтожены. В мае 1992 г. крест над могилой Розанова был восстановлен благодаря сохранившемуся обмеру местоположения захоронения, сделанному в свое время М.М. Пришвиным.

За пять дней до смерти Розанов продиктовал дочери Надежде свой завет писателям, исполненный любви к человечеству: «Нашим всем литераторам напиши, что больше всего чувствую, что холоден мир становится и что они должны больше и больше стараться как-нибудь предупредить этот холод, что это должно быть главной из заботой»[3].

Розанов создал свою концепцию истории русской литературы. Важнейшими ее частями стало новое прочтение Гоголя и Достоевского, розановское понимание наследия Пушкина, Лермонтова и Л. Толстого. В 1891 г. он печатает в журнале «Русский вестник» свою книгу «Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского» (отдельное издание вышло в 1894 г.), принесшую ему известность в литературных кругах.

---

[1] Письма В.В. Розанова к Э.Ф. Голлербаху //Звезда. 1992. № 8. С. 126.

[2] *Ремизов А.* Кукха: Розановы письма. Нью-Йорк, 1978. С. 64.

[3] Вестн. литературы. 1919. № 5. С. 8.

«Легенду о Великом инквизиторе», сочиненную Иваном Карамазовым, Розанов считает душой романа Достоевского, все действие которого «только группируется около нее, как вариации около своей темы». Поэтому весь анализ творчества писателя концентрируется у Розанова на «Легенде». В последовавших за Гоголем писателях (Тургеневе, Достоевском, Островском, Гончарове, Толстом) Розанов не только отказывался видеть его продолжателей, но и усматривал между ними и Гоголем «диаметральную противоположность». Толстой и Достоевский противодействовали «отрицательному» гению Гоголя. В этом заключается одна из главных идей «Легенды...» Розанова.

Знаменитый розановский апофеоз «мертвечины Гоголя» предстает отправным пунктом всей книги: «Мертвым взглядом посмотрел Гоголь на жизнь и мертвые души только увидал он в ней. Вовсе не отразил действительность он в своих произведениях, но только с изумительным мастерством нарисовал ряд карикатур на нее: от этого-то и запоминаются они так, как не могут запомниться никакие живые образы»[1]. Именно ложность карикатур Гоголя, утверждает Розанов, навеки запоминается читателю.

Философский смысл романа Достоевского Розанов видит в утверждении неотделимости жизни от смерти. Только смерть, вернее, неизбежность ее делает возможной жизнь. В этом смысл эпиграфа к «Братьям Карамазовым». Смерть, разложение — это только залог новой жизни, лучшей жизни. Этот взгляд один может спасти нас от отчаяния, полагал Розанов, и исполнить самой крепкой веры, когда уже настает, кажется, конец для всякой веры.

В первый год XX в. Розанов, предвидя значение Достоевского для наступающего столетия, которое во всемирной литературе стало «веком Достоевского», сказал о наследии писателя, что это — «едва тронутый с поверхности рудник мыслей, образов, догадок, чаяний, которыми долго-долго еще придется жить русскому обществу или, по крайней мере, к которым постоянно будет возвращаться всякая оригинальная русская душа»[2].

В те годы мало кто еще понимал в России, а за границей и вообще никто не понимал, что Достоевский «есть в полном смысле европейский писатель», как с некоторой долей неловкости за свою смелость сообщал в той же статье Розанов. Ведь Западная Европа и Америка поймут и оценят Достоевского лишь после Первой мировой войны, но до этого Розанову не суждено было дожить.

---

[1] *Розанов В.В.* Собр. соч. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. М., 1996. С. 20.

[2] *Розанов В.В.* Собр. соч. Около церковных стен. М., 1995. С. 130.

«Подпольный человек», считал Розанов, — центральная идея творчества Достоевского. «Подпольный человек» — это «литературный плащ» для духа гениального писателя, как «Нехлюдов», фигурирующий в разных произведениях Толстого. Раньше других Розанов почувствовал, что «подпольный человек» — явление современное, выражение нашего века. Пересказывая Достоевского, он говорит, что если «всемирное и окончательное счастье» наконец установится в мире, то никак нельзя поручиться, что не явится некий господин и, уперев руки в боки, не скажет: «А не послать ли нам все это счастье ударом ноги к черту, чтобы пожить опять в прежней волюшке, в свинской волюшке, в человеческой волюшке?» И не то важно, что такой человек явится, но то существенно, что он непременно найдет себе и сочувствие.

В розановской концепции русской литературы важнейшее место занимал Пушкин. Любовь к поэту возникла у Розанова еще в 1860—70-е годы, когда в русском «передовом» обществе торжествовал в отношении к поэту «суд глупца и смех толпы холодной». Вспоминая о том периоде, Розанов писал позднее: «Временное забвение Пушкина в ту эпоху никакого радикального ущерба Пушкину не принесло. Эпоха была беднее "на Пушкина", но Пушкин во всей своей красе явился потом»[1].

Интерес к Пушкину пробудился в русском обществе в связи с празднованием в 1899 г. 100-летия со дня рождения поэта. Еще в 1897 г. появилась статья Вл. Соловьева «Судьба Пушкина», в которой проводилась мысль, что поэт сам виновен в своей трагической судьбе. На это Розанов отвечал полемической статьей «Христианство пассивно или активно?» (вошедшей затем в его книгу «Религия и культура», 1899), отстаивая право Пушкина защищать «ближайшее отечество свое — свой кров, свою семью, жену свою». Пушкин для Розанова — рыцарь семьи, домашнего очага. Попытку бросить тень на личность Пушкина, «погубить» репутацию человека, а тем самым и поэта, Розанов неизменно считал более оскорбительной, чем все, что писал о Пушкине «наивный Писарев».

В самый день 100-летнего юбилея в «Новом времени» появилась статья Розанова. Ее автор обращался к знаменитой Пушкинской речи Достоевского, произнесенной 8 июня 1880 г. и составившей эпоху в русской литературной критике. Пушкин для Розанова — «царственная душа», ибо поднялся на такую высоту чувств и мыслей, где над ним уже никто не царит. Замечательную особенность Пушкина составляет то, говорит Розанов, что у него нельзя рас-

---

[1] *Розанов В.В.* шестидесятые годы и «утилитарная критика» //Новый путь. 1903. № 2. С. 141.

смотреть, где умолкает поэт и говорит философ. Он положил основание синтезу литературы и философии. «Отнимите у монолога Скупого рыцаря стихотворную форму, и перед вами платоновское рассуждение о человеческой страсти».

Уже в первые годы своей петербургской публицистики Розанов высказал мысль, что в России (в отличие от Германии, где философия издавна была самостоятельной дисциплиной) литература воплощает в себе и развитие философской мысли. Славянофилы и западники, Достоевский и Толстой, Леонтьев и Флоренский были для него выражением философии и литературы одновременно. Крупнейшие произведения Достоевского и Толстого, считал Розанов, можно принять за фундамент наконец начавшейся оригинальной русской философии.

Поэт и философ в Пушкине породили тот трезвый гений, который применил он к обсуждению и разрешению жизненных вопросов русского общества и его истории. Проживи Пушкин дольше, в нашей литературе, вероятно, вовсе не было бы спора между западниками и славянофилами в той резкой форме, как он происходил, ибо «авторитет Пушкина в его литературном поколении был огромен, а этот спор между европейским Западом и Восточной Русью в Пушкине был уже кончен, когда он вступил на поприще журналиста. Между тем сколько сил отвлек этот спор и как бесспорны и просты истины, им добытые долговременною враждой!»[1]

Пушкин подвигнул русского человека, русскую мысль не на шаг, а на целое поколение вперед. «Наше общество — до сих пор Бог весть где бы бродило, может быть, между балладами Жуковского и абсентизмом Герцена и Чаадаева, если бы из последующих больших русских умов каждый, проходя еще в юности школу Пушкина, не созревал к своим 20-ти годам его 36-летнею, и гениальною 36-летнею, опытностью»[2].

В юбилейный год Розанов выступил с предложением о создании в Петербурге или в Царском Селе Пушкинской Академии, которая стала бы авторитетом в области литературы и искусства. «Да встретит слово это добрую минуту...» — так завершил он статью «О Пушкинской Академии». Поэтому не будем забывать, что в основании Пушкинского Дома в Петербурге есть и камень, заложенный Розановым.

Розанов трижды выезжал за границу (Италия, Германия, Швейцария) — в 1901, 1905 и 1910 гг. Приехав в Италию, он мысленно обращается к Пушкину. Известно, что выезд за границу издавна рас-

---

[1] *Розанов В.В.* Собр. соч. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 46—47.

[2] Там же.

сматривался в России как особая привилегия или милость, даруемая или не даруемая властями. Не избежал этой горькой участи и Пушкин, которого не пустили за пределы России. Розанова это глубоко возмущало. В Италии должен был побывать Пушкин, а не он, Розанов: «Я хочу сказать ту простую, оскорбительную и мучительную для русского мысль, что для человека такой наблюдательности, ума, впечатлительности, как Пушкин, не нашлось в России "в кульминационный момент ее политического могущества" каких-нибудь 3—4 тысяч руб., чтобы сказать ему: "Поди: ты имеешь ум, как никто из нас (и в том числе начальство, ибо это даже официально было признано!); и что ты увидишь там, что подумаешь, к чему вдохновишься — пиши сюда, на тусклую свою родину, в стихах или прозе, по-французски или по-русски. Пиши, что хочешь и как хочешь, или хотя ничего не пиши". И что бы мы имели от Пушкина, увидь он Италию, Испанию, Англию, а не одни московские и петербургские закоулки, кишиневские да кавказские таборы — с интересными "цыганами"»[1].

В статье «Возврат к Пушкину» (1912) Розанов утверждает, что ум Пушкина предохраняет от всего глупого, а его благородство предохраняет от всего пошлого. Разносторонность его души предохраняет от однобоких увлечений молодежи в любой области: «Так марксизм, которому лет восемь назад отданы были души всего учащегося юношества, совершенно немыслим в юношестве, знакомом с Пушкиным». Здесь же Розанов призывает к преодолению литературы «новейшего распада» при помощи великого поэта: «К Пушкину, господа! — к Пушкину снова!»

Для русского человека при виде чего-то прекрасного и важного естественно возникает мысль: «Если бы это увидел Пушкин. Я хотел бы, чтобы он это увидел и услышал». Такое желание «разделенной радости» возникает только к самым близким, родным и дорогим людям. Розанов воспринимал Пушкина как жизнь, как воздух, как хлеб насущный. «Пушкин... я его ел, — пишет Розанов во втором коробе "Опавших листьев". — Уже знаешь страницу, сцену: и перечтешь вновь; но это — еда. Вошло в меня, бежит в крови, освежает мозг, чистит душу от грехов». О тех, кто не понимал или отвергал Пушкина, Розанов выражался с предельной лаконичностью: «Неужели Пушкин виноват, что Писарев его "не читал". Чтобы "опровергнуть" Пушкина, нужно ума много. Может быть, и никакого не хватит. Как же бы изловчиться — какой прием, чтобы опрокинуть это благородство? А оно естественно мешает прежде всего всякому неблагородству. Как же сделать? Встретить его ту-

[1] *Розанов В.В.* Собр. соч. Среди художников. М., 1994. С. 154.

пым рылом. Захрюкать. Царя слова нельзя победить словом, но хрюканьем можно... Так "судьба" и вывела против него Писарева, Добролюбова и Чернышевского. Три рыла поднялись к нему и захрюкали.

Не для житейского волненья,
Ни для того, ни для сего.

— Хрю! Хрю!
— Хрю.
— Еще хрю
И Пушкин угас»[1].

Гармонии и ладу Пушкина Розанов противопоставляет импульсивность Лермонтова, который объясняет нам, почему мир «вскочил и убежал». Какую бы вы ему гармонию ни дали, какой бы вы ему «рай» ни насадили, — вы видите, что он берется «за скобку двери»... «Прощайте! Ухожу!» — сущность всей поэзии Лермонтова. «Пушкину и в тюрьме было бы хорошо, — заключает Розанов в статье «Пушкин и Лермонтов» (1914). — Лермонтову и в раю было бы скверно».

В статье «Вечно печальная дуэль» (1898), поводом к написанию которой послужили воспоминания сына Мартынова, убийцы Лермонтова, Розанов высказал свою главную мысль о гибели поэта: «Срезана была самая кронка нашей литературы, общее — духовной жизни, а не был сломлен, хотя бы и огромный, но только побочный сук <...> В поэте таились эмбрионы таких созданий, которые в совершенно иную и теперь неразгадываемую форму вылили бы все наше последующее развитие. Кронка была срезана, и дерево пошло в суки».

В лермонтовском «Демоне», считал Розанов, в широком трансцендентном плане поставлен вопрос о начале зла и добра. Добро для Розанова воплощалось в семье и поле. Мысль о том, что в любви и поле содержится грех, он назвал одной из «непостижимых исторических аберраций». Как только человек подумал, что в рождении, в поле — грех, то сейчас же святость и добро он перенес в аскезу, в могилу и за могилу, поклонился смертному и смерти. «У греков не было чувства греха» (Хрисанф). Как же они смотрели на пол? Обратно нашему. Как мы смотрим? Как на грех. Грех и пол для нас тождественны, пол есть источник греха.

С позиций своей теории рода, семьи и пола подходил Розанов к главному сюжету творчества Лермонтова. Он один из первых сравнил лермонтовского Демона с Сатаной в «Потерянном рае» Дж. Мильтона, который «ярок и обаятелен, а о Боге — мало и блед-

[1] *Розанов В.В.* Собр. соч. Мимолетное. М., 1994. С. 140—141.

но». Неразгаданность Лермонтова привлекала и волновала Розанова. Он полагал, что Лермонтов имел ключ к той «гармонии» (слияние природы и Бога), о которой вечно и смутно говорил Достоевский.

Лермонтов поднимался за Пушкиным неизмеримо более сильной птицей, утверждает Розанов. В последних стихах поэта он видит «красоту и глубину, заливающую Пушкина». Пушкин «навевал», Лермонтов же «приказывал». «Ах, и державный же это был поэт! Какой тон... Как у Лермонтова — *такого тона еще не было ни у кого в русской литературе.* Вышел — и владеет. Сказал — и повинуются... У него были нахмуренные очи. У Пушкина — вечно ясные... И он так рано умер! Бедные мы, растерянные... Час смерти Лермонтова — сиротство России» («О Лермонтове», 1916).

Определяя ведущую черту поэзии Лермонтова как «связь с сверхчувственным», Розанов вкладывает в это понятие вполне конкретное историческое содержание. Это утверждение направлено против вульгаризаторских попыток «корифеев критики» видеть в Лермонтове «героя безвременья» николаевской эпохи, который «тосковал» не столько о небе, сколько об освобождении крестьян, которое так долго не наступало (см. этюд Н.К. Михайловского «Герой безвременья», 1891).

Одним из наиболее достопамятных событий в жизни Розанова была его поездка к Л.Н. Толстому. Утром 6 марта 1903 г. он вместе с женой приехал в Ясную Поляну. Этот день запомнился ему на всю жизнь, он не раз возвращался к нему в своих статьях и книгах. Проговорили весь день, но не поняли друг друга. Однако то было «полезное непонимание», во всяком случае для Василия Васильевича, который создал «своего Толстого»: написал свыше 40 статей о нем в газетах, журналах и сборниках.

Желание встретиться с Толстым и обсудить вопросы брака и пола заставило Розанова еще в 1898 г. написать ему письмо, которое не было отправлено тогда, но к проблемам которого он вернулся при встрече с ним через пять лет.

В очерке «Поездка в Ясную Поляну» (1908) Розанов создал великолепный образ великого писателя, один из самых выразительных и ярких во всей мемуарной литературе о Толстом: «Старик был чуден. Палкой, на которую он опирался, выходя из спаленки, он все время вертел, как франт, кругообразно, от утопленности, от волнения, от преданности темам разговора. Арабский бегун бежал в пустыне, а за спиной его было 76 лет. Это было хорошо видно. И когда он так хорошо говорил о русских, с таким бесконечным пониманием и чувством говорил о русском народе, думалось: "Какой ты хороший, русский! Какой ты хороший, русский народ!"»

Мысли о браке и семье, высказанные Толстым в «Крейцеровой сонате», волновали Розанова всю жизнь, но решал он их иначе. Утверждая «телесность», «плотскость» христианства, Розанов приходит к выводу, что целомудрие воплощается не в девицах, а в женах. Брак как явление деятельности пола не только не разрушает целомудрия, но созидает его; продолжение брака, когда в нем умерла любовь и правда, превращается в разврат.

Отрицанию семейного начала толстовским Позднышевым Розанов противопоставил мысль, что «истина пола и душа полового притяжения не разврат, но чистота, целомудрие». На этом порыве и завязывается брак, и потому «половой акт, в душе и правде своей, для нас совсем теперь утерянной, есть именно акт не разрушения, а приобретения целомудрия», — писал он в статье «Семья как религия» (1898).

Когда Л. Толстой был отлучен от церкви, Розанов представил в Религиозно-философское собрание свою лекцию «Об отлучении гр. Л.Н. Толстого от церкви», в которой доказывал церковную несостоятельность этого акта, ибо «нельзя алгебру опровергать стихами Пушкина, а стихи Пушкина нельзя критиковать алгебраически». Видя в Толстом величайший феномен русской религиозной истории XIX столетия, он сравнивает его с дубом, на который покусился бюрократический Синод: «Дуб, криво выросший, есть дуб, и не его судить механически-формальному учреждению, которое никак не выросло, а сделано человеческими руками».

Общечеловеческие ценности Толстого выше классовых и религиозных. К этому выводу Розанов приходит в то время, когда на другом полюсе общественной мысли В.И. Ленин проводил политизацию Толстого («зеркало русской революции», «срыванье всех и всяческих масок»). Розанов не подменял литературу политикой. Более того, он полагал, что политика всегда беспринципна и обычно безнравственна.

В день празднования 80-летия Толстого Розанов писал в «Новом времени» (1908, 28 авг.) об отличии Толстого от других великих писателей земли русской: «Все до него, Островский, Гончаров, Тургенев, подносили освещенный фонарь отсюда, от себя, как бы с улицы: способ их освещения был способ зрителя, наблюдательный, наружный. Толстой как будто заставил зажечься внутренний фонарь в человеке и дал зрителям возможность видеть все его внутренности и ткани, биение его органов и все в нем процессы через этот особенный, мудрейший, труднейший способ освещения». Подобный прием применял и Достоевский, говорит Розанов, но он делал это с человеком или ненормальным, или находящимся в ненормальном положении. Толстой же каким-то инстинктом сторо-

нился всего ненормального. Он дал изображение нормального человека и нормальных положений, но положений всяческих, всевозможных. «Толстой ввел русский дух в оборот всемирной культуры, во все коловращения ее».

Вместе с тем Лев Толстой предстает у Розанова как «абсолютное зеркало» всей российской действительности. Он именно — зеркало, в котором предметы отражаются «сами» и «как они хотят». Отсюда выводится и вся «теория зеркала»: «Есть телескопы особенного устройства, в которых астроном смотрит не прямо на небесные светила, а рассматривает их отражения в абсолютном зеркале: и это — все одно, как если бы он смотрел на светила. Вот радость и счастье и поучительность чтения Толстого и вытекают из того, что, читая его, мы испытываем впечатление знакомства с настоящей реальной жизнью».

Любопытно отметить, что статья В.И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции» появилась две недели спустя после розановской и была написана в характерной для Ленина попытке «приспособить» Толстого к задачам пролетарской революции. При этом образ «зеркала» бесспорно восходит к розановской статье в «Новом времени», которую читала вся Россия.

В смерти Толстого, ушедшего из Ясной Поляны, Розанов видит нечто прекрасное, исключительное по благородству. «Кто еще так странно, дико и великолепно умирал? Смерть его поразительна, как была и вся его жизнь. Так умереть, взволновав весь мир поступком изумительным, — этого никто не смог и этого ни с кем не случалось...».

Говоря о значении Толстого для русской и мировой культуры, Розанов не измеряет его каким-либо «шагом вперед», но сравнивает с «огромным метеором, к которому точно прилипли светоносные частицы русской души и русской жизни: и вокруг него, за ним, позади него — ничего не видно в теперешней литературе, кроме черной и безнадежной пустыни. Страшно остаться с этою пустотою, особенно страшно после него, его великой образцовости». «Особенная стать» Толстого проявилась во всем, вплоть до смерти без примирения с церковью.

Особое место занимает Толстой в опубликованной при жизни Розанова его философской трилогии («Уединенное» и два короба «Опавших листьев»). В отличие от своих газетных и журнальных статей здесь писатель создает как бы художественный образ Толстого, отвечающий не столько реальному облику человека и мыслителя, сколько собственному представлению о нем. Гений Толстого признается им бесспорно, но не менее бесспорно для Розанова и право на свое, нетрадиционное отношение к великому писате-

лю. И дело здесь не в «правильности» или «ошибочности» оценок Розанова, а в его желании передать единственное свое впечатление от Толстого, прежде всего человека, а не только автора прославленных книг.

Лишь оговорив это «розановское своеволие», мы можем привести некоторые из этих парадоксальных суждений, в которых предстает перед нами не столько Толстой, сколько сам Василий Васильевич со своей «разноцветной душой», вечно стремящейся вырваться из своей оболочки и отправиться гулять «по Невскому», наподобие гоголевского Носа. «Толстой был гениален, но не умен». Или в другом месте трилогии: «Толстой прожил собственно глубоко пошлую жизнь... Это ему и на ум никогда не приходило». Или еще: «У Пушкина даже в отрывках, мелочах и наконец в зачеркнутых строках — ничего плоского или глупого... У Толстого плоских мест — множество...». Розановская ирония сквозит во многих записях: «Толстой искал "мученичества" и просился в Шлиссельбург посидеть рядом с Морозовым. — Но какой же, ваше сиятельство, вы Морозов? — отвечало правительство и велело его, напротив, охранять».

И вместе с тем, ставя Толстого как художника, мастера прозы, «ковача слова» ниже Пушкина, Лермонтова и Гоголя, Розанов видит в нем человека, который по духу, по благородству идеалов выше их всех. Из мглы повседневной жизни и литературы он поднял голову и провозгласил: «К идеалу!»... В этом его первенство над всей литературой.

Розанов создал особый литературный жанр — «уединенное». Форма жанра складывалась у него, еще когда он в 1899 г. редактировал литературное приложение к «Торгово-промышленной газете». В книге «Религия и культура» (1899) Розанов напечатал отдельные свои мысли под названием «Эмбрионы». В отличие от «Уединенного», которое писалось *без* читателя, «Эмбрионы» еще обращены *к* читателю. Первый же «эмбрион» будущего жанра «уединенное» адресован тем, кто в те годы тайно читал знаменитый роман Чернышевского: «Что делать? — спросил нетерпеливый петербургский юноша. — Как что́ делать: если это *лето* — чистить ягоды и варить варенье; если *зима* — пить с этим вареньем чай».

Как всегда предельно обнажая и выворачивая наружу самое потаенное, Розанов писал своему другу Эриху Голлербаху 7 июня 1918 г. о том, что «Уединенное» и «Опавшие листья» «в значительной степени сформированы под намерением начать литературу с другого конца: вот с конца этого уединенного, уединения, "сердца" и "своей думки", без всякой соц. демократической сволочи. Жажда

освободиться от нее, духовно из нее выйти — доходила до судороги и сумасшествия». В этой борьбе ему было особенно трудно — ведь он пытался преодолеть сложившееся представление о справедливом революционном насилии и революционной морали целесообразности. И за всем этим стоял для Розанова семейный вопрос, утверждение главенства частных, семейных интересов над политическими и общественными.

Историю возникновения «Уединенного» Розанов рассказал в «Опавших листьях»: «Собственно мы *хорошо знаем* — единственно *себя*. О всем прочем — догадываемся, спрашиваем. Но если единственная "открывшаяся действительность" есть "я", то, очевидно, и рассказывай об "я" (если сумеешь и сможешь). Очень просто произошло "Уед."». Книга Розанова — это отчаянная попытка выйти из-за ужасной «занавески», которой литература отгорожена от человека и из-за которой он не то чтобы не хотел, но не мог выйти. Писатель стремился прорваться к людям, которых искренне и глубоко любил, хотел выразить «безъязыкость» простых людей, «затененное существование» членов своей семьи.

Замечателен отзыв об этой книге М. Горького. Вернувшись весной 1912 г. на Капри из поездки в Париж, он нашел на своем столе подаренный экземпляр «Уединенного» и через три дня писал Розанову: «Схватил, прочитал раз и два, насытила меня Ваша книга, Василий Васильевич, глубочайшей тоскою и болью за русского человека, и расплакался я, — не стыжусь признаться, горчайше расплакался. Господи, помилуй, как мучительно трудно быть русским! Ибо ни один народ не чувствует столь глубоко тяги земли и нет на земле больших *рабов Божьих*, чем мы, Русь».

Трилогия Розанова не рассчитана на непрерывное чтение, как читаются повести и романы. Перед нами весьма своеобразное сочетание глубины прозрений и наблюдений художника, высказанных самобытным словом, попытка соединить христианство с религией пола — крепкий состав, который никогда еще не изготовлялся в русской литературе в такой концентрации. При этом при чтении создается впечатление разнобойного «шума голосов». «Немолчный шум в душе», о котором Розанов говорит в «Опавших листьях», заставляет вспомнить запись в дневнике А. Блока 29 января 1918 г.: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. Этот шум слышал Гоголь». А после Гоголя — Розанов. Шум оглушает и «сбивает», как разговор одновременно с несколькими людьми. «Опять эти шумы в душе, — пишет Розанов. — Вечные шумы... Как я люблю эти шумы».

Смысл своих записей Розанов видит в попытке сказать то, что до него никто не говорил, потому что не считал это стоящим вни-

мания. «Я ввел в литературу самое мелочное, мимолетное, невидимые движения души, паутинки быта, — писал он и пояснял: — У меня есть какой-то фетишизм мелочей. "Мелочи" суть мои "боги". И я вечно с ними играюсь в день. А когда их нет: пустыня. И я ее боюсь». Смысл жизни был для него не в «Вечном», а в «Мгновениях».

Розанов попытался ухватить внезапно срывающиеся с души восклицания, вздохи, обрывки мыслей и чувств. «Собственно, они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить, — и они умирают. Потом ни за что не припомнишь. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. И вот я решил эти опавшие листы собрать», — этими словами открывает свою трилогию писатель.

Любопытны пометы о времени и месте, когда и где были записаны «нечаянные восклицания», вошедшие в трилогию: «Когда болел живот», «На конверте "приглашение на выставку"», «В купальне», «За истреблением комаров», «В кабинете уединения» и проч. Иные из них могут показаться даже «нереальными» (например, «на подошве туфли»). Но, как пояснил сам Розанов, ничего необычного не было: просто при купании не было бумаги и записал «на подошве». Эти пометы сами по себе мало что добавляют к тексту (мысль могла прийти в любом месте), однако они создают ощущение жизни, текущего момента («смерть Столыпина»), даже при несовпадении внутренней и внешней жизни: «Хороши делают чемоданы англичане, а у нас хороши народные пословицы (собираюсь в Киев; умер Столыпин)».

Обретя форму «уединенное», Розанов как бы отказался от всех иных литературных жанров и форм. «И я прямо потерял *другую какую-либо* форму литературных произведений: "Не умею", "не могу", — писал он Э. Голлербаху. — С тем вместе это есть самая простая и естественная форма. "Проще чего" нельзя выдумать. "Форма Адама" — и — в Раю, и уже — после Рая. "После рая" прибавился только стул, на который сел писатель и начал писать. В сущности, что делают поэты, как не пишут только "Опавшие листья"». Но «великого окончания литературы», о котором говорил Розанов, не произошло. Скорее напротив, он создал вершину жанра, за которым десятилетия спустя последовали в русской литературе другие писатели.

Среди потоков критической брани, обрушившейся на Розанова в связи с его сочинениями, мало кто разглядел новизну художественного приема писателя. Среди этих немногих был К.И. Чуковский, опубликовавший «Открытое письмо В.В. Розанову» о его «вдохновенных, пьянительных» книгах: «В них как будто не одно, а тысяча

сердец, и каждое полно каким-то горячим вином, в каждом — этот изумительный "зеленый шум, весенний шум" <...> Вас всегда влекла к себе Библия — универсальный родильный дом <...> Эта страстная, безмерная любовь к цветущей, чресленной, рождающейся плоти, — как я чувствовал ее в каждой Вашей строке. В самом стиле Ваших писаний была какая-то телесная возбужденность, ненасытимость, какая-то полнокровность и похоть, — и если Вы правы, что гений есть половое цветение души, воистину Вы были гениальны <...> Есть у Вас такие страницы, к которым, кажется, если приложишь руку, то почувствуешь теплоту и биение крови»[1].

Другой поклонник таланта Розанова — Н.А. Бердяев писал в своей философской автобиографии «Самопознание»: «Литературный дар его был изумителен, самый большой дар в русской прозе. Это настоящая магия слова. Мысли его очень теряли, когда вы их излагали своими словами»[2]. Действительно, «магия слова» — главное в Розанове, что делает его интересным и живым для нас.

Розанов был идейным противником М. Горького. Но что их неизменно сближало — это подлинный гуманизм, противостояние в 1918 г. «красному террору», введенному как временная мера и ставшему сущностью революции в России. Надвигающийся апокалиптический период русской истории Розанов увидел и рассказал о нем раньше, чем кто-либо. Это заставило его обратиться к новой манере письма. Происходит последнее великое художественное открытие писателя: созданный ранее художественный жанр «уединенное», или «опавшие листья», трансформируется в нечто поистине апокалиптическое — краткие записи новой книги, которую он издает с ноября 1917 г. отдельными выпусками. Разгул «красного террора» в сентябре 1918 г. прекращает издание «Апокалипсиса нашего времени» на десятом выпуске. Но остается бессмертие — рукопись в несколько сотен записей для продолжения «Апокалипсиса» в будущем — завещание и напоминание потомкам о страшном времени, которое переживала Россия и он, «маленький Розанов», вместе со своей семьей, вместе со всеми.

Публикация «Апокалипсиса», предпринятая Розановым в одиночку, была актом высокого гражданского мужества. Он воспринял большевистский переворот как великую трагедию, несущую русскому народу неисчислимые бедствия и страдания, невиданные со времен монгольского ига. «Ленин и социалисты оттого и мужественны, что знают, что их некому будет судить, что судьи будут от-

---

1 *Чуковский К.* Книга о современных писателях. М., 1914. С. 170—173.

2 *Бердяев Н.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). Париж, 1949. С. 158.

сутствовать, так как они будут съедены» (статья «Мое предвидение» в «Апокалипсисе нашего времени», № 2). Социализм определялся Розановым как нигилизм, о котором он писал часто и много, но лишь в «Апокалипсисе» дал его наиболее «русское» определение: «Нигилизм есть отчаяние человека о неспособности делать дело, к которому он вовсе не призван».

Розанов считал, что его «Апокалипсис» есть «Опавшие листья» на одну определенную тему — «инсуррекция против христианства», которое бессильно дать сносную земную жизнь людям.

Полный текст книги-завещания «Апокалипсис нашего времени» впервые опубликован только в 2000 г., когда стало возможно появление всего неизданного наследия Розанова.

В.В. Розанов осуществляет связь уходящего при нем и ушедшего столетия с новым не только веком, но и надвигающимся тысячелетием.

Задания для самостоятельной работы студентов

1. Сделайте выписки из сочинений В.В. Розанова — отзывы о русских писателях последней трети XIX в.
2. Напишите реферат по одной из глав книги А.Н. Николюкина «Голгофа Василия Розанова» (М., 1998).
3. Напишите аннотацию книги: «В.В. Розанов: Pro et contra (Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей)». М.; СПб., 1995. Т. 1—2.

Источники и пособия

Розанов В.В. Собр. соч. М., 1994—2000. 12 ненумерованных томов; *Розанов В.В.* Мысли о литературе. М., 1989; *Розанов В.В.* Уединенное. М., 1990; *Розанов В.В.* О себе и жизни своей. М., 1990 [1991]; *Синявский А.Д.* «Опавшие листья» В.В. Розанова. Париж, 1982; М., 1999; *Фатеев В.А.* В.В. Розанов: Жизнь. Творчество. Личность. Л., 1991; *Николюкин А.* Голгофа Василия Розанова. М., 1998; В.В. Розанов: Pro et contra (Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей) / Изд. подг. В.А. Фетеев. М.; СПб., 1995. Т. 1—2.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

> И если мы пройдем мыслью от Пушкина к Лермонтову, Гоголю, Тютчеву, Л.Н. Толстому, Достоевскому, Тургеневу, Лескову, Чехову, то мы увидим гениальное цветение русского духа из корней Православия.
>
> *И.А. Ильин*

В наши дни вряд ли можно представить картину общемирового литературного процесса во всей полноте вне осмысления той роли, которую сыграла в его развитии русская литература XIX столетия. Интерес к ней во всем мире предопределен, с одной стороны, всем ходом духовного и эстетического развития XX в., а с другой — высоким уровнем русского реализма, создавшего художественные ценности мирового значения.

Расцвет русской классики в XIX в. многие зарубежные исследователи называют «золотым веком», своеобразным Ренессансом, последним и «самым великим из всех даже по сравнению с итальянским, немецким и французским Ренессансом» (Дж. Маккэйл). Английский критик М. Марри замечал: «Могучее вдохновение, которое так странно и величественно исходило от старых поэтов английского возрождения, вновь возникает в современных русских романах»[1].

В настоящее время факт универсального значения русской литературы не только общепризнан, но является объектом пристального изучения как отечественных, так и зарубежных исследователей. И многие критики в самых различных странах, анализируя те или иные явления современной литературной действительности, неизменно обращаются к произведениям русской классики как к недосягаемым эталонам в художественной сфере.

В Европе уже в 70-х годах XIX века обратили внимание на своеобразие и глубину русской литературы, отразившей духовный и нравственный опыт своего народа и поднявшей искусство романа, новеллы, драмы на новую высоту. «Русский роман очаровывает “дыханием жизни”, искренностью и состраданием, — утверждал видный французский литературовед XIX века Э.М. де Вогюэ. — Молодежь находит в нем интеллектуальную пищу, которой она страстно жаждет и которой ей не может предложить наша изысканная литература. Я убежден, что влияние великих русских писателей будет благотворным для нашего истощенного искусства»[2].

---

[1] Цит. по: *Phelps G.* The Russian Novel in English Fiction. London, 1956. P. 11.

[2] *Vogue E.M.* Le Poman Russe. Paris, 1892. P. LII—LIII.

Слова французского исследователя оказались пророческими, и ныне стала уже общим местом мысль о том, что русский реализм оказал значительное воздействие на западную литературу XX столетия. «Было бы абсурдным отрицать, — замечает американский критик Д. Дэви в предисловии к книге "Русская литература и современный английский роман", — что русские романисты оказали могучее воздействие на действительно серьезных английских и американских прозаиков. По многим причинам воздействие это никогда не было формальным. Подлинный способ анализа истории русского романа в английских переводах и истории того, как в англосаксонском мире реагировали на русский роман, — это исследование ответа на вызов, брошенный англо-американской культуре русским романом»[1].

В чем же заключался этот вызов? Чтобы ответить на вопрос, необходимо вспомнить, что в последние десятилетия XIX века характерной особенностью культурной жизни Запада был расцвет эстетских, натуралистических и декадентских тенденций, проявлявшихся не только в литературе, но и в других сферах искусства. В этой атмосфере обращение к русской классике не было лишь данью эстетической «экзотике».

Вспыхнувший в последние десятилетия XIX в. интерес к русской литературе знаменовал собой начало всеобщего увлечения русским балетом, музыкой, живописью. Это увлечение происходило в таких интенсивных формах, что западные исследователи заговорили «о русской моде», «русской лихорадке» и пр. Возникновение «русской моды», по словам английского критика Г. Фелпса, относится к 1912 г., когда К. Гарнетт опубликовала свой перевод «Братьев Карамазовых»: «Принято считать, что эта дата означает подлинное начало русского романа в Англии»[2].

Другой английский литературовед, Ф. Хеммингс, не без юмора замечает, что настоящее «вторжение» русских во Францию «произошло не в 1814 г., а 70 лет спустя». Это «вторжение», по словам критика, было «бескровным и осуществлялось посредством печатных страниц, которые восстанавливали определенные эстетические идеалы, увядшие в изгнании, и которые установили на короткое время компромиссный мир в бурлящем водовороте парижской литературной жизни»[3].

Говоря о роли русской классики в развитии критического реализма в литературе США, французский исследователь Р. Мишо

---

1 Russian Literature and Modern English Fiction. Chicago, 1965. P. 9.

2 *Phelps G.* Op. cit. P. 15.

3 *Hemmings F.* The Russian Novel in France. Oxford, 1959. P. 23.

подчеркивает, что современный роман в США не мог стать тем, что он есть, без Достоевского, Толстого и Чехова[1]. О пристальном внимании к творчеству Пушкина, Толстого, Достоевского и Маяковского, Есенина, Булгакова писал и американский критик И. Уайл: «Ни одна другая страна не располагает литературой, которая бы пользовалась среди американских интеллектуалов более высокой репутацией, чем русская и советская литература»[2].

Трудно найти в XX в. крупного художника, который бы не отдал дань почтения и признательности русской классике. «Я не знал ни слова по-русски, и немецкие переводы, в которых я в молодости читал великих русских авторов XIX века, были очень слабы, — признавался Т. Манн. — Однако это чтение я должен причислить к самым большим событиям в моем образовании»[3]. Среди всей современаной иностранной литературы нет такой, которая оказала бы на японских писателей и читательские слои большее влияние, чем русская, — говорил другой классик XX в., Акутагава Рюноскэ, считавший толстовских Наташу и Соню своими сестрами. «Даже молодежь, незнакомая с японской классикой, знает произведения Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова. Из одного этого ясно, насколько нам, японцам, близка Россия»[4]. Видный японский писатель, Кэндзабуро Оэ, вспоминал: «Если же говорить о моем писательском пути, то можно сказать, что я учился методу отображения жизни, проникновению во внутренний мир человека у Толстого и Достоевского. "Братьев Карамазовых" я читал двенадцать раз, примерно столько же "Войну и мир", неоднократно перечитывал "Анну Каренину"»[5].

Известный чилийский поэт Пабло Неруда с русской классикой познакомился благодаря своей духовной и литературной наставнице поэтессе Габриэле Мистраль. Позже, вспоминая об этом, он писал: «Я бывал у нее очень редко. Но каждый раз уходил с несколькими подаренными книгами. Это всегда были русские романы, которые она считала самым выдающимся явлением в мировой литературе. Могу сказать, что Габриэла открыла для меня серьезный и страшный мир, показанный русскими писателями, и что Толстой, Достоевский, Чехов стали моим самым большим пристрастием. Я и сейчас не расстаюсь с ними»[6].

---

[1] *Michaud R.* The American Novel Today. N. Y., 1967. P. 23.

[2] Болгарска русистика. (София). 1975. № 5. С. 22.

[3] *Манн Т.* Письма. М., 1975. С. 307.

[4] *Акутагава Рюноскэ.* Новеллы. Эссе. М., 1985. С. 25—26.

[5] Лит. газета. 1977. № 18.

[6] Иностранная литература. 1963. № 12. С. 187.

Знакомство с творчеством Пушкина, Толстого, Достоевского, Гоголя, Чехова, Лескова, Тургенева, признается известный итальянский романист Луиджи Малерба, — непременный этап «в развитии каждого культурного человека на Западе. Некоторые ваши книги, особенно такие, как "Записки из подполья" Достоевского, сыграли определенную роль в становлении современной прозы, в разрыве с удобными психологическими условностями, основы которых были заложены романом XIX века... Вся западная культура в долгу перед вашей страной»[1]

Таких высказываний можно привести бесчисленное количество. Важно при этом, что воздействие, оказываемое на самых различных писателей русской литературой, — это сложный творческий процесс, не сводимый к механическому, одностороннему влиянию, ибо любое литературное взаимодействие есть диалектически взаимосвязанный процесс, обусловленный внутренними эстетическими потребностями, а также индивидуальными склонностями того или иного художника.

В свое время Достоевский на вопрос: «Кого вы ставите выше: Бальзака или себя?» ответил: «Каждый из нас дорог только в той мере, в какой он принес в литературу что-нибудь свое, что-нибудь оригинальное»[2]. В этих словах затронута суть творческих взаимоотношений, на основе которых складывается мировой литературный процесс. Каждая из национальных литератур вносит в этот процесс то, что отсутствует в других литературах мира или имеется там в недостаточно развитом виде.

Размышляя над процессом литературных взаимосвязей, Лев Толстой в свое время заметил: «Я думаю, что каждый народ употребляет различные приемы для выражения в искусстве общего идеала и что благодаря именно этому мы испытываем особое наслаждение, вновь находя наш идеал выраженным новым неожиданным образом. Французское искусство произвело на меня в свое время это самое впечатление открытия, когда я впервые прочел Альфреда де Виньи, Стендаля, Виктора Гюго и особенно Руссо»[3].

В сущности, здесь Толстой вплотную подошел к вопросу о соотношении национального и общечеловеческого в искусстве — вопросу, который в настоящее время приобрел особую актуальность в связи с возрастанием социальных, политических, экономических и культурных контактов между нациями и народами. Национально-специфическое, самобытное, являясь формой выражения об-

---

[1] Там же. 1988. № 1. С. 196.

[2] Цит. по: *Микулич В.* Встреча со знаменитостью. М., 1903. С. 25.

[3] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1954. Т. 74. С. 194—195.

щечеловеческого, способствует всестороннему развитию и обогащению наций, духовному расцвету человечества. Полноценное развитие нации невозможно вне взаимного сотрудничества и уважения духовных и культурных ценностей, созданных другими народами. «Нет, тогда только человечество и будет жить полной жизнью, — утверждал Ф.М. Достоевский, — когда всякий народ разовьется на своих началах и принесет от себя в общую сумму жизни какую-нибудь особенно развитую сторону... Ведь тогда только и можем мы хлопотать об общечеловеческом, когда разовьем в себе национальное»[1].

Поэтому разговор о той роли, которую сыграла Россия в духовной и эстетической жизни Запада, отнюдь не означает националистического пренебрежения к достижениям других народов.

Важно и другое. Восприятие и усвоение творческого наследия русских классиков за рубежом происходит сложными, нередко парадоксальными путями. По словам английского критика Г. Фелпса, одной из причин непонимания и непопулярности Достоевского в европейских странах прошлого века была негативная оценка русского писателя, данная Э-М. де Вогюэ. Романический метод Достоевского, по словам критика, был «решительно неприемлем для тех, кто привык к традиционным формам английского романа прошлого столетия». Однако возникает вопрос: почему в 20-е годы XX столетия это непонимание сменяется культом Достоевского, культом, трансформирующимся, по словам того же Фелпса, в «истерию»? Как повлияла Первая мировая война на сознание европейцев и американцев, которые стали считать Достоевского одним из самых близких им современных художников? В чем механизм взаимосвязи между социально-историческими катаклизмами, происшедшими в Европе в первые десятилетия XX в., и проблематикой романов Достоевского?

Примечательно, что культ Достоевского начинается в Европе и США после длительного увлечения творчеством Тургенева и Толстого. Любопытно и другое: в середине XX в. за рубежом вспыхивает интерес к Гоголю. Вновь возникает вопрос: почему именно в такой последовательности происходит восприятие русских классиков? почему сначала Тургенев и Толстой, а не Пушкин и Гоголь?

Своеобразие исторического развития той или иной национальной литературы невозможно уяснить вне связи с теми процессами, которые происходят в других литературах мира. Самый гениальный писатель не существует в вакууме, он связан тысячами нитей с другими художниками — как своими современниками, так и давно

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1989. Т. 20. С. 719.

ушедшими из жизни. В этих связях, в непрерывном творческом осмыслении и усвоении художественных ценностей, накопленных человечеством, расцветает талант художника, формируется его видение жизни.

Известно, что Пушкин знал, читал и переводил Шекспира и Данте, Гёте и Байрона, Вордсворта и Саути, прекрасно разбирался в современной ему французской прозе и поэзии. Достоевский с интересом читал Э. По и Гофмана, Готорна и Диккенса, любил Сервантеса, Гюго и Шиллера, у которых многому научился, а в XX в. романы самого Достоевского оказали воздействие на развитие мировой художественно-философской мысли. Лев Толстой увлекался в молодости Руссо и Эмерсоном, Стерном и Диккенсом, а в наше время творчество Толстого помогло целому поколению зарубежных художников в осмыслении новых тем, в разработке актуальных социально-психологических и этических проблем. Примеры подобного рода можно приводить в неограниченном количестве.

С самого начала знакомства с русской литературой вдумчивые зарубежные читатели и критики обращали внимание на то, что отличает ее от других литератур мира. Процесс осмысления самобытности русской литературы не прекращается и по сей день. И дело не только в бесконечной сложности проблемы, но и в том, что с каждым десятилетием раскрываются все новые религиозно-философские грани творческого наследия русских классиков, созвучные нашей современности, помогающие понять не только прошлое, но и настоящее.

С самого начала многие за рубежом увидели своеобразие русского реализма в органическом единстве духовного, этического и эстетического. Вместе с тем русские классики были далеки от абстрактного морализирования, рационального нравоучительства. «То, что привлекает наше внимание в этой подцензурной литературе, — отмечал английский писатель и критик У. Притчет, — это прежде всего свобода, свобода от всякого дидактизма и интриги, свойственных нашей литературе»[1]. Другой западный исследователь, Д. Петерсон, утверждает, что американцев в творчестве Тургенева поразила «манера повествования... далекая как от англосаксонского морализаторства, так и от французской фривольности»[2]. Модель реализма, созданная Тургеневым, по мнению критика, оказала значительное воздействие на формирование реалистических принципов в творчестве целого поколения американских литераторов конца XIX — начала XX в.

---

1 *Pritchet V.* The Living Novel. N.Y., 1964. P. 283.

2 *Peterson D.* The Clement Vision. Roetic Realism in Turgenev and James. N.Y., 1975. P. 22.

Глубокая одухотворенность, поэтизация обыкновенных жизненных фактов и явлений природы, раскрытие тайн мироздания и высокого смысла земного бытия — все это послужило основанием для многих зарубежных критиков назвать русский реализм, прежде всего реализм Тургенева, «поэтическим». При этом возвышенный лиризм и эмоциональность сочетались в русской литературе с пронзительной правдивостью. Более полувека назад Дж. Голсуорси в статье «Русский и англичанин» признался: «Ваши писатели внесли в художественную литературу... прямоту в изображении увиденного, искренность, удивительную для всех западных стран, особенно же удивительную и драгоценную для нас — наименее искренней из всех наций. Это, несомненно, одно из проявлений вашей способности глубоко окунуться в море опыта и переживать; самозабвенно и страстно отдаваться поискам правды». В этой же статье Голсуорси признавался: «В вашей литературе нас особенно пленяет правдивость, глубокая и всеобъемлющая терпимость. Насколько мне известно, вас в нашей литературе особенно привлекает здравомыслие и утверждающая сила, то есть то, что для нас непривычно и ново»[1].

Примечательно, что жизненная правдивость русской литературы никогда не превращалась в натуралистическое копирование действительности, лишенное душевной теплоты. Говоря об этом, американский искусствовед Дж. Гасснер подчеркивает: «Источником русского искусства была человечность. Реализм Флобера и Мопассана рационалистичен, реализм русских мастеров сердечен»[2]. «Русские открыли нам, если хотите, научили нас снова тому, — утверждал французский критик Г. Лансон, — что можно быть правдивым, точным и близким к жизни, будучи милосердным и, чтобы сказать все, человечным»[3].

«Святая русская литература, святая прежде всего в своей человечности» (Т. Манн), поразила мир сочувствием униженному и оскорбленному человеку. Оскар Уайльд, утверждая, что одним из источников его собственного морального обновления было «сострадание в русских романах», заявил в одной из бесед: «Русские писатели — люди совершенно изумительные. То, что делает их книги такими великими, — это вложенная в их произведения жалость... Жалость — это та сторона, которая раскрывает произведение, то, благодаря чему оно кажется бесконечным».

Всепроникающий этический пафос русской литературы был следствием неистребимой устремленности ее творцов к идеалу ду-

---

1 *Голсуорси Дж.* Собр. соч.: В 16 т. М., 1962. Т. 16. С. 397.

2 *Gassner J.* Masters of Drama. N.Y., 1954. P. 495.

3 Цит. по: *Прийма Ф.Я.* Русская литература на Западе. Л., 1970. С. 190.

ховно-нравственного совершенства, т.е. к выполнению евангельского: «Будьте совершенны, как совершенен Отец наш Небесный».

Эта устремленность к совершенству, к жизни, какой она должна быть, произвела огромное впечатление на таких крупных зарубежных художников, как Р. Роллан, Т. Манн, Э. Хемингуэй, и способствовала возникновению в XX в. новых культурологических и этических доктрин. «Начиная с 1900 года, — признавался немецкий мыслитель-гуманист Альберт Швейцер, — меня стала занимать проблема нашей цивилизации. Я спрашивал себя, обладает ли эта цивилизация тем нравственным содержанием, которое мы вправе от нее требовать. И, конечно, не что иное, как влияние Толстого, натолкнуло меня на мысль этим заняться и помогло мне выработать те взгляды, которые я отстаивал в своей книге "Культура и этика". Я утверждаю в ней, что этическое начало определяет сущность цивилизации и что все остальные элементы ее имеют лишь относительное значение. Тем, что он побудил меня к этому, Толстой оказал решающее влияние на мою жизнь и на мои взгляды. Мне никогда не забыть, как я ему обязан»[1].

Знакомясь с русской литературой, читатели за рубежом поражались и другому: у каждого персонажа, каково бы ни было его социальное положение, есть душа. Иными словами, русские классики в лице Гоголя и Тургенева, Толстого и Достоевского, Чехова и Лескова еще раз напомнили о том, что человек — не только физическое и интеллектуальное существо, он обладает еще душой, которая часто бывает не в порядке, которая может болеть, мучиться, страдать и которая нуждается в любви, жалости, сострадании. Примечательна в этом отношении статья английской писательницы Вирджинии Вулф «Русская точка зрения», в которой она утверждает, что у Чехова сущность его рассказов можно определить словами: «Душа больна; душа излечилась; душа не излечилась... Читая Чехова, мы обнаруживаем, что повторяем слово "душа" снова и снова... Действительно, именно душа — одно из главных действующих лиц русской литературы... Тонкая и нежная, подверженная уйме причуд и недомоганий у Чехова, она гораздо большей глубины и размаха у Достоевского; склонная к жесточайшим болезням и сильнейшим лихорадкам, она остается основным предметом внимания»[2].

Интерес к творчеству Чехова был у В. Вулф далеко не случаен. Она изучала русский язык, чтобы глубже проникнуть в духовную сущность русской культуры, русского национального характера, в самую плоть творений Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова.

---

[1] *Швейцер А.* Культура и этика. М., 1973. С. 101, 263.

[2] Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 285.

В этом смысле статья «Русская точка зрения» была для нее программной, ибо в ней отразились самые сокровенные ее мысли об искусстве Чехова, о его способности с «безупречным чувством юмора и комического» размышлять о серьезных проблемах своего времени.

Своеобразие русского реализма, столь ярко проявившегося в творчестве Чехова, В. Вулф видит в «простоте, отсутствии напряженности, в представлении, что в мире, исполненном несчастий, главная обязанность человека понять наших ближних, и не умом — потому что это легко, — а сердцем». Как бы развивая мысли Т. Манна о русской литературе, английская писательница продолжает: «Во всех великих русских писателях мы обнаруживаем черты святости, если сочувствие к чужим страданиям, любовь к ближним, стремление достичь цели, достойной самых строгих требований духа, составляют святость. Именно эта святость заставляет нас стесняться нашей собственной бездуховной посредственности и превращает столько знаменитых наших романов в мишуру и надувательство»[1].

И В. Вулф приходит к выводу, что в разговорах о состоянии современной английской литературы «едва ли можно обойтись без упоминания о русском влиянии, а уж если упомянуты русские, рискуешь почувствовать, что писать о какой бы то ни было литературе, кроме их собственной, — пустая трата времени»[2].

Не случайно, что именно отечественные классики уже в прошлом веке начали бить тревогу по поводу засорения ноосферы, выражающегося в безобидном, на первый взгляд, смещении понятий о добре и зле. «Все более и более нарушается в заболевшем обществе нашем понятие о зле и добре, — писал Ф.М. Достоевский. — Кто из нас, по совести, знает теперь, что зло и что добро? Все обратилось в спорный пункт, и всякий толкует и учит по-своему».

Незыблемые христианские представления о добре и зле должны играть первостепенную роль в жизни настоящего художника, — не уставал твердить Лев Толстой; более того, продолжал он, невозможно стать художником, не проведя для себя четкой границы между этими двумя нравственно противоположными категориями.

Русские классики были убеждены, что загрязнение духовного климата планеты представляет не меньшую опасность, чем физическое загрязнение окружающей среды. Экология духа не менее важна для существования человечества, чем экология природы. Даже малейшее искажение духовно-нравственного климата планеты ведет прямиком к моральной деградации сотен тысяч людей. А

---

[1] Там же.С. 281.

[2] Там же.С. 283.

как известно, нравственно развращенный человек — это угроза не только окружающей природе, но и существованию человечества как вида. Ведь для того чтобы стали возможными две мировые бойни, экологический кризис, необходимо было «подготовить» почву. Надобен был длительный период шельмования традиционных религиозно-духовных и культурных ценностей, веками вырабатывавшихся человечеством. Эту задачу объективно решала целая плеяда европейских мыслителей: А. Шопенгауэр, З. Фрейд, Ф. Ницше, О. Шпенглер и др. При всей субъективной честности этих незаурядных деятелей, при всей несомненности их открытий в сфере философии, психологии, социологии общая их роль в искажении и засорении ноосферы далеко недооценена. Одним из первых, кто понял это и заговорил об этом во весь голос, был Томас Манн. Вслед за русскими классиками, на произведениях которых он воспитывался в молодости, Томас Манн утверждал: чем талантливей тот или иной деятель науки и искусства, тем более велика его ответственность за состояние духовной атмосферы; именно научная и художественная интеллигенция несет абсолютную ответственность за чистоту ноосферы — не только при своей жизни, но и после смерти.

Роль русской классической литературы в современном мире предопределила и глубина художественно-философского осмысления проблем личности. Стремление русских классиков к решению коренных вопросов бытия придает их творениям особую философскую напряженность. Герои русской литературы, решая личные вопросы своей жизни, неизменно сталкиваются с нравственно-философскими и религиозными проблемами, которые занимают значительное место в поэзии и прозе Лермонтова и даже в лирических по своей сути пьесах Чехова. Крупнейшие представители европейской философской мысли — от Хайдеггера до Сартра — утверждают, что у истоков развиваемых ими доктрин стоят Достоевский и Толстой, затронувшие, по их мнению, такие проблемы человеческого существования, как абсурдность бытия, отчуждение человека и пр.

Решая проблему личности, русские классики показывали, как естественное человеческое стремление к раскрытию своей индивидуальности нередко трансформируется в неограниченное своеволие, хищнический эгоизм, ведущий не к расцвету личности, а к ее духовной деградации и физической гибели. Исследуя бесперспективность таких форм самоутверждения, они приходили к выводу, что подобные способы самореализации личности — фикция, иллюзия.

Художественно-философскую глубину русской классики некоторые критики на Западе видят в ее борьбе с концепцией человека как «несложного, однозначного существа, способного разрешать встаю-

щие перед ним проблемы рациональным путем». Об этом пишет английский литературовед Р. Пийс в книге о Достоевском, изданной в Кембридже[1]. Эта мысль встречается и в других работах западных исследователей, утверждающих, что русская литература порывает с традициями эпохи Просвещения, воспринимавшего человека именно рационалистически. Однако дело обстоит несколько иначе. Русская классика XIX в., будучи наследницей и продолжательницей классической традиции прошлых эпох, в том числе и эпохи Просвещения, значительно расширила и углубила просветительское понимание гуманизма. А в чем конкретно заключается расширение и углубление — на этот вопрос даются порой самые разнообразные ответы.

Фактом мирового значения оказалось появление в русской литературе XIX в. так называемого «маленького человека». Это подтверждается высказываниями многих зарубежных литераторов. Говоря о своем интересе к русской литературе, признанный мастер детективного жанра Жорж Сименон признавался: «Я учился у Гоголя умению проникать в скрытый драматизм жизни маленького человека, жизни, которая может быть искалечена из-за чисто внешнего, на первый взгляд, ничтожного повода. Я учился и учусь у Гоголя придавать трагическое звучание незаметным судьбам маленьких людей»[2].

«Все мы вышли из "Шинели" Гоголя, — пишет ирландский критик Ф. О'Коннор. — Это известное высказывание хотя и относится к русской литературе, тем не менее заключает в себе универсальный смысл... Ничего подобного до этой повести в мировой литературе не было... Насколько мне известно, это было первое появление в литературе "маленького человека"». И далее О'Коннор не без основания утверждает, что достаточно прочитать отрывок, в котором затравленный Акакий Акакиевич восклицает: "Ах, оставьте меня... Зачем вы меня обижаете?", — чтобы почувствовать, что без этого многие вещи Тургенева, Мопассана, Чехова, Шервуда Андерсона и Джойса никогда не могли быть написаны»[3].

Судьба «маленького человека» в бездуховной действительности издавна интересовала мировую литературу. Однако именно Гоголь сумел придать этой теме неповторимое звучание. Жалость и сочувствие униженному и оскорбленному человеку пронизывает не только многие гоголевские произведения, но и всю русскую литературу

---

[1] *Peace R.* Dostoevsky. An Examination of the Major Novels. Cambrige University Press, 1971. P. 300.

[2] Цит. по: *Шрайбер Э.* Быть человеком// Сименон Ж. Романы. Л., 1978. С. 16.

[3] *O'Connor F.* The Lonely Voice. Cleveland and New York, 1963. P. 14—15.

в целом. Эта жалость, это сострадание — явление уникальное в мировой литературе, порождаемое православным мироощущением русского человека.

Акакий Акакиевич, Макар Девушкин, Мармеладов — все они предстают как жертвы вопиющей несправедливости. Их униженность и оскорбленность определяются невозможностью быть самими собой; на каждом шагу их заставляют чувствовать свою психологическую неполноценность. Этой внутренней ущербности не ощущали «маленькие люди» в западноевропейской литературе XVIII в., которые, хотя и были бесправными представителями третьего сословия, тем не менее активно отстаивали свои права в личной жизни. Пример тому — Фигаро, выходящий победителем в столкновении с графом Альмавивой. Да и Сен-Пре в романе Руссо «Новая Элоиза» вовсе не забитое существо, которое можно поставить рядом с Акакием Акакиевичем. Именно ему отдает свое сердце аристократка Юлия, которая любит его, разночинца, а не барона Вольмара, своего мужа. В сущности, и Сен-Пре, и гофмановский Ансельм, не говоря уже о героях Стерна, — это вовсе не униженные и оскорбленные. Даже ричардсоновские Памелла и Клариса не являются таковыми, ибо они способны активно отстаивать свое достоинство и честь. То же самое можно сказать и об Эмилии Галотти Лессинга и о дочери придворного музыканта Миллера в «Коварстве и любви» Шиллера. Все они едва ли не на равных вступают в борьбу с миром аристократической праздности, феодального деспотизма и тирании.

Начиная с Пушкина и Гоголя русские классики не просто прозревали сложность обыкновенного, ничем не примечательного человека, но категорически утверждали неисчерпаемое его душевное и духовное богатство, психологическую значительность его внутреннего мира. Оказалось, что мир этот — не забавная экзотика, сводимая к сентиментальной банальности «и крестьянка любить умеет». В крестьянине-труженике русские классики видели не столько эстетический феномен, сколько создателя и хранителя духовных и эстетических ценностей. Подобное отношение к народу было одним из основополагающих принципов русского реализма, своего рода фундаментом, на котором покоилась его эстетика.

Важно и другое. Исследуя проблему личности, русские классики неизменно приходили к выводу, что самоопределение человека, становление его как личности невозможно вне духовной сферы. Человек не может стать Личностью, не определив своего этического отношения к другим, миру, Богу, не осознав своей собственной греховности и необходимости духовно-нравственного совершенствования.

Представители западного экзистенциализма словно не замечают, что Достоевский, на которого они так любят ссылаться, никогда не

считал, что личность становится собой лишь после разрыва связей с окружающими. Напротив, по Достоевскому, человек (будь то Раскольников или Смердяков), поставивший себя вне Бога, разомкнувший свои нравственные узы с людьми, приходит к духовному краху и к физической гибели. Некоторые зарубежные критики словно не замечают и другого факта, а именно что у Достоевского имелись твердые и недвусмысленные критерии развитой личности. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» он утверждал, что «бунтующая и требующая личность прежде всего должна бы была все свое Я, всего себя пожертвовать обществу и не только не требовать своего права, но, напротив, отдать его обществу без всяких условий»[1].

Всю свою жизнь Достоевский боролся против утилитарно-позитивистского понимания добра, против тезиса «добрым быть выгодно», т.е. против того единственного ответа, который может дать позитивизм на вопрос: «Зачем непременно надо быть благородным?» Было бы, однако, неверным понимать это как борьбу против гуманизма. Всем своим творчеством писатель утверждал не выгодность (сам термин «выгодность» был глубоко антипатичен Достоевскому вследствие определенной доли меркантилизма, содержащегося в нем), а неодолимость добра в душе человека. Именно эта неодолимость добра побеждает в конце концов в душе Раскольникова, который в эпилоге принимает православную правду Сони. Именно эта неодолимость добра одерживает верх в душе Дмитрия Карамазова, равно как и в душе юного скептика Коли Красоткина. Эта неодолимость добра заставляет духовно переродиться Грушеньку. Причем неодолимость добра утверждается Достоевским на несравненно более высоком уровне, чем это делалось до него. Это обусловлено тем, что добро в его романах не просто побеждает зло, как случается в мелодраме, добро побеждает зло в жесточайшей борьбе, в борьбе не на жизнь, а на смерть. «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей!» — заявляет Митя Карамазов.

Принципиально новый подход Достоевского к изображению героя в том, что последний у него предстает как существо, способное не только на добрые поступки, но и на жестокость по отношению к другим. Это, однако, не означает, что писатель был сторонником этического дуализма и что в его героях добро и зло существуют на равных правах. Признавая за человеком свободу воли, Достоевский признавал и ответственность его, способность оказывать воздействие на окружающую среду. Писатель был яростным противником пресловутой формулы «среда заела», т.е. выступал против «механи-

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 4. С. 428.

ческого детерминизма», который, по его мнению, доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения его от всякого нравственного личного долга, от всякой нравственной ответственности.

«За какое-то столетие, — писал в начале 30-х годов американский критик Б. Брэсол, — русская литература изумила цивилизованное человечество: имена Толстого, Гоголя, Тургенева, Чехова, Достоевского поразили ум и сердце современного человека: их глубокое видение мира и благородная одухотворенность обогатили человеческую культуру. Мы размышляем вместе с ними, печалимся, разделяем их сомнения и страдания, они стали частью нас самих, мы стали частью их, и их судьбы странным образом связались с нашими. На литературном Олимпе русские классики по праву заняли достойное место, и ни мода, ни время не в силах изменить этого. Отзвуки их глубоких идей прослеживаются не только в восточных литературах — они чувствуются и в размышлениях о натуралистическом методе Золя, и в мистических драмах Метерлинка, и в печальных грезах Кнута Гамсуна, и в беспокойных новеллах Мопассана, и в рафинированных произведениях польских импрессионистов»[1].

Обнаруживается определенная последовательность освоения зарубежной литературно-критической мыслью творческого опыта русских писателей. Первыми стали известны и оценены Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов и Горький. В середине XX в. западные читатели и критики оценили и Гоголя; в наши дни его во всем мире считают одним из самых современных художников. И лишь после того, как всему миру открылось величие русской классики в целом, пришло осознание, что истоки этого величия — в гении Пушкина. Хотя переводы пушкинских произведений стали публиковаться за рубежом еще в первой половине прошлого века, осмысление его значения для русской и мировой литературы происходит лишь в наше время. Пушкин становится понятен зарубежному читателю благодаря Тургеневу и Толстому, Чехову, Достоевскому и Гоголю, продолжившим пушкинские традиции, пошедшим по пути, указанному им. Постепенно Пушкин перестает казаться лишь занимательным рассказчиком — в нем видят создателя художественных традиций всего XIX в. Подчеркивая это, профессор Колумбийского университета К. Менинг писал в 1934 г.: «Величие Пушкина признается с трудом, однако становится все более очевидным, что Пушкин с его чувством гармонии и пропорции оказал значительное воздействие не только на Гоголя и Достоевского, но и на

[1] *Brasol B.* The Mighte Tree. Poushkin — Gogol — Dostoevsky. N.Y., 1934. P. XI—XII.

других русских классиков прошлого века, и в этом смысле значение Пушкина едва ли можно переоценить»[1].

Подтверждаются пророческие слова Гоголя о том, что Пушкин есть явление всемирно-историческое. Его имя ныне ставится рядом с именами Данте и Шекспира, Сервантеса и Гёте, Леонардо да Винчи и Микеланджело. Пушкин прочно вошел в нашу повседневную духовную жизнь, чего мы подчас просто не замечаем.

Будучи не только великим художником, но и гениальным мыслителем, Пушкин проникал в глубочайшие, скрытые закономерности бытия. В двух-трех словах он способен выразить такие идеи, которые не теряют своей актуальности в наши дни и которые стоят объемистых монографий. Подчеркивая это, А. Бригс в книге о Пушкине, вышедшей в Лондоне в 1983 г., говорит: «Идеи Пушкина внушаются столь непринужденно, что поначалу они не кажутся мыслями, тем более серьезными. Феномен Пушкина в том и состоит, что люди учатся у него без напряжения и почти не догадываясь об этом». Здесь же критик утверждает, что «Евгений Онегин», этот блистательный образец стиля, полон мыслей сложных и глубоких[2].

Одна из причин замедленного открытия Пушкина за рубежом заключается в трудностях перевода. Однако несмотря на эти трудности, зарубежный читательский мир постепенно начинает освоение пушкинского наследия. Говоря об этом, американский критик Ирвин Уайл в беседе с корреспондентом «Литературной газеты» в 1986 г. заметил: «Пушкин — величайший поэт, а поэзия, как известно, с трудом поддается переводу на чужой язык. Тем более такая, как пушкинская, где значима каждая деталь, где совсем нет декораций, где все подчинено движению смысла. Однако за последние 15—20 лет Пушкин шагнул далеко вперед в своей популярности во всем мире. Мы как бы заново открыли для себя чудо его поэзии — ее удивительную музыкальность, гармонию, ее высочайшую мудрость. Для меня Пушкин — Моцарт XIX века. Для него не было запретных тем. Какого бы предмета он ни касался своим волшебным пером — любви, политики, дружбы, философии, — все мгновенно окрашивалось тончайшим поэтическим светом, исполнялось значительности и силы»[3].

О всемирно-историческом значении Пушкина свидетельствуют и высказывания профессора Калькуттского университета Шри Шукумара, который утверждает, что Пушкин наряду с Проспером Мериме оказал серьезное влияние на развитие жанра рассказа в

---

[1] Ibid. P. 12.

[2] *Briggs A.D.* Alexander Pushkin. London, 1983. P. 131.

[3] Литературная газета. 1986. 17 сент.

Бенгалии. Об этом же говорит и тот факт, что Пушкин — единственный зарубежный писатель, которому в Китае поставлен памятник (в годовщину гибели великого поэта)[1].

Вслед за Пушкиным зарубежный мир постепенно начинает освоение и других трудно переводимых русских классиков, например Лермонтова, Лескова, А. Островского. В вышедшей в начале 70-х годов в Нью-Йорке монографии о творчестве Гончарова подчеркивается значение этого писателя в развитии жанра европейского романа: «Он был первым русским художником, поднявшим жанр романа на такую высоту, с которой стало возможным сравнивать его в эстетическом плане с древним эпосом». Романы Гончарова, подчеркивают авторы монографии, «естественным образом входят в контекст европейской литературы XIX века. И глубокое понимание его романов требует рассмотрения их в этом контексте. Тема краха иллюзий, разрабатывавшаяся Гончаровым, лежит в основе "Утраченных иллюзий" Бальзака, "Мадам Бовари" Флобера. Но "Обломов" по своей структуре и эстетическим принципам оказался близким к величайшим достижениям нашего века в романической сфере. Глубина и очарование этого образа подтверждается тем фактом, что в 1963 и 1964 гг. на сценах Парижа и Лондона с успехом шли две различные инсценировки "Обломова". И пока литературные достижения будут оцениваться за присущие им достоинства, "Обломов" будет продолжать медленное триумфальное шествие, вызывая взволнованные чувства удивления, жалости и смеха над капризами человеческой души»[2].

Образ Обломова занял место в одном ряду с такими вечными литературными типами, как Дон Жуан, Фауст, Гамлет, Дон Кихот, а понятие «обломовщина» используется многими зарубежными литературными деятелями для объяснения аналогичных нравственно-психологических явлений в самых различных странах мира. Так, кубинский романист А. Карпентьер, говоря о латиноамериканских литераторах первых десятилетий XX в., замечал, что некоторые из них были «поражены недугом, который мы, вспомнив знаменитого персонажа Гончарова, назвали бы обломовщиной... Как и гончаровский Обломов, такой интеллигент преисполнен в глубине души благих намерений, однако его отвращение к любой систематической деятельности, к любой форме самоопределения парализует его перед лицом худших из несправедливостей... И хотя вследствие своей обломовщины поколение девятисотых годов удалилось от всякой полити-

---

[1] Пушкин в странах зарубежного Востока. М., 1979. С. 42.

[2] *Lyngstad A., Lyngstad S.* Ivan Goncharov. N.Y., 1971. P. 165—166.

ческой деятельности, все же оно было весьма озабочено будущим Америки как континента»[1].

Роль русской классической литературы в общемировом литературном процессе на рубеже XIX и XX вв. не в последнюю очередь определяется тем, что она способствовала преодолению многими талантливыми художниками крайностей натурализма. «Русский роман, — утверждает американская исследовательница Э. Мачник, — стал известен за границей в тот момент, когда французский натурализм заявил о себе произведениями Золя и его последователей... С самого начала русский роман рассматривался на Западе как антипод "золаизму"»[2].

Французский писатель Октав Мирбо в посвящении Л.Н. Толстому, предпосланном русскому изданию комедии «Дела — это дела» (1903), признавался: «Вы были моим истинным учителем несравненно более, нежели кто-либо из французских писателей... Вы и Достоевский. <...> Кое-кто из гордых писателей, — но из них иные уже забыты, другие будут забыты завтра, — заявляли, что вы многим обязаны Франции. Они хотели бы видеть в вас питомца французской революции и Стендаля. Я же утверждаю, что Франция сама ваша должница: вы возбудили в ее многовековом гении новую жизнь, как бы расширили его восприимчивость. Вы первый научили нас искать жизнь в самой жизни, а не в книгах, как бы прекрасны они ни были...»[3]

Русская классика противостояла и продолжает противостоять декадансу и модернизму, бездуховности и отчаянию, порождаемыми ощущением абсурдности бытия, эстетизацией зла, отождествлением его с добром и неверием в высшие духовные ценности Бытия.

В то время когда европейское сознание стало проявлять терпимость к идеям вседозволенности и избранничества, к призывам освободиться от нравственных уз, любви и сострадания, этих, по выражению Ницше, догм, которыми якобы «руководствуются рабы», — русская литература всеми возможными художественными средствами вскрывала античеловечность подобных теорий. Она доказывала бесперспективность и иллюзорность антигуманных форм самоутверждения, жизненную необходимость духовно-нравственного самосовершенствования. Именно в этом видели русские классики цель и смысл земного существования, залог преодоления хаоса и энтропии, отчуждения и бездуховности, царящих в современной действительности.

---

[1] *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя. Художественная публицистика. М., 1984. С. 25—27.

[2] *Muchnic H.* An Introduction to Russian Literature. N.Y., 1974. P. 9; см. также: *Hemmings F.* Op. cit. P. 237.

[3] Цит. по: *Толстой Л.Н.* Указ. соч. Т. 74. С. 195.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1870 — Стачка на Невской бумагопрядильне.
— Новое Городовое положение, в силу которого городские думы, образованные из выборных лиц, и избранные этими думами для непосредственного ведения дел городские управы стали ведать в городе всеми теми делами, которыми в уезде ведали земские собрания и управы.
— Основание «Товарищества передвижных художественных выставок» (по инициативе И.Н. Крамского).
— В Туле открылся Музей оружия.
— Открытие в Филях музея «Кутузовская изба».

1870—1890 — Центром художественной жизни становится подмосковное имение С.И. Мамонтова «Абрамцево».

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1870 — «Русская старина» М.И. Семевского. Журнал выходил до 1877 г. в СПб.
— «Колокол» редакции Е.Е. Нечаева.
— Н.К. Михайловский. «Теория Дарвина и общественные науки», «Орган, неделимое, общество», «Суздальцы и Суздальская критика» («Отечественные записки»).
— Миртов (П.Л. Лавров). «Исторические письма» (вышли отдельным изданием).
— «Нива», иллюстрированный еженедельный журнал для семейного чтения. Выходил до 1918 г.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1870 — И.С. Тургенев. «Странная история», «Степной король Лир». — Ф.М. Достоевский. «Вечный муж». — А.Н. Островский. «Бешеные деньги». — И.В. Федоров-Омулевский. «Шаг за шагом». — П.Д. Боборыкин. «Солидные добродетели». — Н.С. Лесков. «На ножах». — А.К. Толстой. «Царь Борис». — Г.И. Успенский. «Тише воды, ниже травы».	1870 — **Живопись**: Н.Н. Ге. «Портрет Н.И. Костомарова». — В.Г. Перов. «Странник». 1870—1872 — В.В. Верещагин. «Апофеоз войны». 1870—1872 — И.Е. Репин. «Бурлаки на Волге». **Скульптура**: М.М. Антокольский. «Иван Грозный». **Театр**: дебют на сцене Малого театра М.Н. Ермоловой в спектакле «Эмилия Галотти» (последнее выступление в 1921 г.).

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1871 — Лондонская конференция. Отмена ограничительных статей Парижского мира 1856 г. Дипломатическая победа России.
— Открытие первой выставки Товарищества передвижных художественных выставок. (Последняя, 48-я выставка, состоялась в 1923 г.)

1872 — Закон о печати. (Строгий административный надзор за печатью.)
— Славянская секция Интернационала (Цюрих), основанная М.А. Бакуниным.
— Выход в свет I тома «Капитала» К. Маркса.
— Стачка на Кренгольмской мануфактуре.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1871 — Журнал «Беседа» С.А. Юрьева. Выходил в Москве до 1872 г.
— «Азбука социальных наук» В.В. Флеровского (Берви).

1872 — «Гражданин» К. Градовского (с 1873 г. Ф.М. Достоевского).
— Н.А. Демерт. "Внутреннее обозрение» («Отечественные записки»).
— «Из деревни» — письма Б.М. Энгельгардта («Отечественные записки», по 1882 г.)
— «Литературные и журнальные заметки» Н.К. Михайловского («Отечественные записки», по 1874 г.).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1871 — Ф.М. Достоевский. «Бесы». — И.С. Тургенев. «Стук... стук... стук...». — А.Н. Островский. «Лес». — Д.Д. Минаев. «На перепутье». — И.З. Суриков. «Стихотворения». — А.Н. Островский. «Не все коту масленица». — И.А. Кущевский. «Николай Негорев». — А.К. Михайлов (Шеллер). «Лес рубят — шепки летят». — А.Ф. Писемский. «В водовороте». — Я.П. Полонский. «Снопы. Стихи и проза». — Н.А. Лейкин. Роман «Христова невеста».	1871 — **Живопись**: В.Г. Перов. «Портрет А.Н. Островского», «Охотники на привале». — Ф.А. Васильев. «Оттепель». — А.К. Саврасов. «Грачи прилетели». — Н.Н. Ге. «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». — И.Е. Репин. «Воскрешение дочери Иаира». 1871—1874 — В.В. Верещагин. «Туркестанская серия». **Музыка**: А.Г. Рубинштейн. Опера «Демон». Премьера на сцене Мариинского театра в 1875 г.
1872 — И.С. Тургенев. "Вешние воды», «Конец Чертопханова». — Л.Н. Толстой. «Бог правду видит, да не скоро скажет», «Кавказский пленник». — А.Н. Островский. «Не было ни гроша, да вдруг алтын». — Н.А. Некрасов. «Русские женщины». — А.И. Пальм (Альминский). «Алексей Слободин».	1872 — **Живопись**: В.Г. Перов. "Портрет Ф.М. Достоевского»; «Портрет Н.Н. Майкова»; «Портрет И.С. Тургенева»; «Портрет А.К. Саврасова»; "Портрет С.Т. Аксакова»; «Портрет В.И. Даля». — И.Н. Крамской. «Христос в пустыне». — К.Е. Маковский. «Дети, бегущие от грозы».

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

— Постоянное увеличение размеров крестьянских податей. С 1861 по 1872 г. подать выросла на 80%.
— Открытие в Москве Политехнического музея, приуроченное к 200-летию со дня рождения Петра I. (Всего к 1917 г. было открыто более 300 музеев.)
— Открытие в Москве при Политехнической выставке Народного театра под руководством А.Ф. Федотова.
— На московских улицах появились первые вагоны-конки.
— Ученым-электротехником А.Н. Лодыгиным изобретена электрическая угольная лампа накаливания.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

— И.А. Гончаров. «Мильон терзаний».
— «Литературные этюды» П. Никитина (Ткачева) в «Деле».
— К. Маркс. «Капитал», I том. Русский перевод Н. Даниэльсона, разрешенный цензурой.
— Русская историческая библиотека. Серия сборников исторических документов и литературных памятников. Издавалась Археографической комиссией (СПб.) до 1927 г.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

— М.Е. Салтыков-Щедрин. «Дневник провинциала», «Благонамеренные речи».
— Н.С. Лесков. «Соборяне».
— П.Д. Боборыкин. «Дельцы».
— Б.М. Маркевич. «Забытый вопрос».
— В.В. Крестовский. «Две силы».
— П.А. Зарубин. «Темные и светлые стороны русской жизни» (т. 1 и 2).
— Д.В. Аверкиев. «Каширская старина».
— Ф.Д. Нефедов. Рассказы «На миру».
— К.М. Станюкович. «На то и щука в море, чтоб карась не дремал».
— Н.Н. Каразин. «На далеких окраинах».

ИСКУССТВО

— М.П. Клодт. «На пашне».
— Н.Н. Ге. «Портрет М.Е. Салтыкова-Щедрина».
— Г.Г. Мясоедов. «Земство обедает».
— **Скульптура**: М.М. Антокольский. «Петр I».
— М.А. Чижов. «Крестьянин в беде» («Погорелец»).
— **Музыка**: П.И. Чайковский. Опера «Опричник». Премьера на сцене Петербургского Мариинского театра в 1874 г.; Кантата на открытие Политехнической выставки в Москве для хора и оркестра Большого театра (слова Я.П. Полонского).
— А.С. Даргомыжский. Опера «Каменный гость». Премьера в этом же году на сцене Мариинского театра.

1872—1880 — М.П. Мусоргский. Опера «Хованщина» (завершена по авторским материалам и оркестрована Н.А. Римским-Корсаковым). Премьера на сцене Мариинского театра в 1886 г.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1873 — Договор между Россией, Германией и Австро-Венгрией о союзничестве.

1873—1875 — Промышленный кризис в России.

1873 — Англо-русское соглашение о разделе сфер влияния в Средней Азии.

— Братьями А., Д., П. Никитиными создан первый русский цирк в Пензе и Саратове.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1873 — Ф.М. Достоевский. «Дневник писателя» (1876, 1877, 1880—1881).

— П.Л. Лавров. Журнал «Вперед» (1877). Издавался в Цюрихе и Лондоне.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1873 — Н.А. Некрасов. «Кому на Руси жить хорошо» (ч. 2 и 3).
— М.Е. Салтыков-Щедрин. «Помпадуры и помпадурши». (В сборник вошли очерки, напечатанные в 1863—1873 гг.)
— А.Н. Островский. «Комик XVII века», «Снегурочка».
— Г.И. Успенский. «Больная совесть».
— Н.С. Лесков. «Запечатленный ангел», «Очарованный странник».
— А.Ф. Писемский. Драма «Ваал», «Подкопы».
— К.М. Станюкович. «Без исхода».
— Б.М. Маркевич. «Марина из Алого Рога».
— А.И. Пальм. Комедия «Старый барин».

ИСКУССТВО

1873 — **Живопись**: А.К. Саврасов. «Проселок».
— И.Н. Крамской. «Л.Н. Толстой»; «И.И. Шишкин».
— Г.И. Семирадский. «Грешница».
— А.И. Куинджи. «На острове Валааме».
— **Скульптура**: завершен памятник Екатерине II в Петербурге у Александринского театра. Проект монумента — М.О. Микешина при участии архитекторов Д.И. Гримма и В.А. Шретера. Статуя Екатерины выполнена скульптором М.А. Чижовым. Барельеф на постаменте — А.М. Опекушиным.
1873—1875 — **Архитектура**: гостиница «Европейская» в Петербурге. Архитектор Л.Ф. Фонтана.
1873 — **Театр**: дебют на московской сцене П.А. Стрепетовой (с 1881 г. — в труппе Александринского театра).

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1874 — Начало «хождения в народ».
— Положение о начальных училищах, по которому начальная школа поручалась опеке дворянства.
— Введение всеобщей воинской повинности. Замена 25-летней солдатской службы 15 годами.
— Отмена телесных наказаний в войсках; установление всесословной воинской повинности.
— Введение ряда льгот для некоторых разрядов лиц.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1874 — Л.Н. Толстой. «О народном образовании» («Отечественные записки»).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1874 — П.В. Засодимский. «Хроника села Смурина».
— Н.Н. Златовратский. «Крестьяне-присяжные».
— С.В. Максимов. «Бродячая Русь Христа ради».
— А.И. Левитов. «Горе сельских дорог и городов».
— И.С. Тургенев. «Пунин и Бабурин».
— Д.Д. Минаев. «Разоренное гнездо».
— Г.П. Данилевский. «Девятый вал».
— А.Н. Островский. «Трудовой хлеб».
— Вас.И. Немирович-Данченко. «Соловки».
— Н.С. Лесков. «Захудалый род».

ИСКУССТВО

1874 — **Живопись**: В.Г. Перов. «Старики-родители на могиле сына».
— И.Н. Крамской. «Полесовщик»; «Портрет И.А. Гончарова».
— И.М. Прянишников. «В 1812 году».
1874—1876 — В.В. Верещагин. «Индийская серия».
1874 — **Скульптура**: М.М. Антокольский. «Христос перед народом».
1874—1877 — **Архитектура**: Здание Политехнического музея в Москве (центральная часть). Архитекторы И.А. Монигетти и Н.А. Шохин.
1874 — **Музыка**: П.И. Чайковский. Опера «Кузнец Вакула». Премьера на сцене Мариинского театра в 1876 г.
1874—1880 — М.П. Мусоргский. Опера «Сорочинская ярмарка» (окончена Ц. Кюи в 1916 г.). Премьера на сцене Петроградского театра драмы в 1917 г.
1874 — **Театр**: дебют на сцене Александринского театра М.Г. Савиной, лучшей исполнительницы роли Марьи Антоновны за всю сценическую историю «Ревизора» Н.В. Гоголя.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1875 — «Южнороссийский союз рабочих» (Одесса).

— Столкновение славян с турками на Балканском полуострове. Восстание в Боснии и Герцоговине. Вмешательство России. Требование русского царя о прекращении Турцией военных действий против Сербии. Прекращение турецкой агрессии (1876).

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1875 — Н.К. Михайловский. «Борьба за индивидуальность. Социологические очерки».

— А.И. Кошелев. «Общая земская дума России».

— П.Н. Ткачев. «Набат». Революционный журнал. Издавался в Женеве до 1881 г.

— К. Леонтьев. «Византизм и славянство».

— Н.К. Михайловский. «Десница и шуйца Л.Н. Толстого», «Записки профана».

— П.Ч. (Червинский). «Отчего безжизненна наша литература» (в «Неделе»).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1875 — Л.Н. Толстой. «Анна Каренина».
— Ф.М. Достоевский. «Подросток».
— А.Н. Островский. «Волки и овцы».
— П.Д. Боборыкин. «В усадьбе и на порядке».
— П.И. Мельников-Печерский. «На горах».
— А.И. Левитов. «Жизнь московских закоулков».
— Н.И. Костомаров. «Кудеяр».
— Н. Потехин. Комедия «Злоба дня».
— И.З. Суриков. «Стихотворения».

ИСКУССТВО

1875 — **Живопись**: В.М. Максимов. «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу».
— В.Е. Маковский. «Ожидание» («У острога»).
1875—1897 — В.Е. Маковский. «Вечеринка».
1875—1877 — **Архитектура**: здание театра в Рыбинске. Архитектор В.А. Шретер.
1875—1881 — Здание Исторического музея в Москве. Архитектор В.О. Шервуд при участии А.А. Семенова и А.П. Попова. (Один из залов декорирован фризом «Каменный век» работы В.М. Васнецова.)
1875 — **Скульптура**: М.М. Антокольский. «Смерть Сократа».
— П.П. Забелло. «Бронзовый бюст Петра I». Установлен в Петербурге перед «Домиком Петра».
1875—1876 — **Музыка**: Н.А. Римский-Корсаков. Сборник «100 русских песен».
1875—1882 — Н.А. Римский-Корсаков. Сборник «40 песен».
1875—1899 — Ф.Н. Направник. 34 романса.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1876 — Движение в пользу освобождения славян.
— Общество «Земля и воля».
— В Петербурге, на площади перед Казанским собором, прошла первая в России демонстрация с участием рабочих.
— П.Н. Яблочков изобрел первую электрическую лампочку.
— В Петербурге основано первое Художественно-промышленное училище.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1876 — Н.К. Тёмкин. (Михайловский). «Вперемежку».
— А.М. Скабичевский. «Беседы о русской словесности» («Отечественные записки»).
— Газета «Новое время» под ред. А.С. Суворина (издавалась в СПб.).
— «Русское богатство». Журнал издавался в СПб. До 1918 г.

1877 — «Процесс 193-х» (1878).
— «Московское славянское благотворительное общество» (И.С. Аксаков).
1877—1878 — Русско-турецкая война.
— Освобождение Болгарии от турецкого ига.

1877 — Н.К. Тёмкин (Михайловский). «Вольница и подвижники».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1876 — И.С. Тургенев. «Часы». — А.К. Толстой. «Собрание стихотворений» (кн. 1—2). — Г.И. Успенский. «Новые времена, новые заботы». Очерки. — А.Ф. Писемский. «Финансовый гений». — К.Н. Леонтьев. «Из жизни христиан в Турции». Повести и рассказы (т. 1—3). — Е. Марков. «Черноземные поля». — Н.Н. Златовратский. «Маленький Щедрин». Сатирические рассказы.	1876 — **Живопись**: И.Н. Крамской. «Портрет П.М. Третьякова»; «Портрет Д.В. Григоровича». — А.И. Куинджи. «Украинская ночь». — В.М. Максимов. «Семейный раздел». — И.И. Шишкин. «Папоротники». Офорт. 1876—1878 — **Архитектура**: Театр Суворина в Петербурге (ныне — БДТ). Архитектор Л.Ф. Фонтана. — **Музыка**: А.Г. Рубинштейн. Опера «Нерон». Премьера в 1879 г. в Гамбурге. — П.И. Чайковский. Балет «Лебединое озеро». Премьера в 1877 г. на сцене Большого театра; «Времена года».
1877 — И.С. Тургенев. «Новь», «Сон», «Рассказ отца Алексея». — А.Н. Островский. «Правда хорошо, а счастье лучше». — Н.Н. Златовратский. «Золотые сердца». — В.М. Гаршин. «Четыре дня». — А.Ф. Писемский. «Мещане». — П.Д. Боборыкин. «Русский Шеффильд». — А.А. Потехин. «Около денег», роман. — М.Е. Салтыков-Щедрин. «Современная идиллия» (1878; 1882—1883). — Н.А. Некрасов. «Последние песни».	1877 — **Живопись**: И.Е. Репин. «Протодьякон»; «И.И. Шишкин». — А.И. Корзухин. «Перед исповедью». — И.Н. Крамской. «Н.А. Некрасов»; «Некрасов в период "Последних песен"» (работа завершена в 1878 г.). — В.В. Верещагин. «Балканская серия». — **Музыка**: М.П. Мусоргский. Завершена работа над циклом «Песни и пляски смерти» (слова А.А. Голенищева-Кутузова). — **Театр**: дебют на любительской сцене «Алексеевского кружка» К.С. Станиславского.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1878 — Покушение В. Засулич на ген. Трёпова.
— «Северный союз русских рабочих».
— Мирный договор России с Турцией в Сан-Стефано.
— Берлинский конгресс.
— Высылка И.С. Аксакова из Москвы за речь о Берлинском конгрессе.
— М.П. Голубицким был создан первый в России телефон.
— Создано первое Русское хоровое общество.
— Открытие в Петербурге Бестужевских Высших женских курсов.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1878 — «Слово». Народнический журнал. Издавался в СПб. до 1881 г.
— «Начало» (орган русских революционеров), № 1—4.
— «Земля и воля» (социально-революционное обозрение), № 1—5 (1879).
— «Община». Женевский орган бакунистов.

1879 — Покушение на императора Александра II.
— Раскол «Земли и воли» на «Народную волю» и «Черный передел».
1879—1881 — Истощение экономических и военных ресурсов страны. Нарастание революционного движения в России. Созыв Западом общеевропейского конгресса с целью преуменьшения значения победы России в русско-турецкой войне, утверждения собственного влияния на Ближнем Востоке и ослабления славянских государств на Балканах.
1879 — Германо-австрийский договор, направленный против России и Франции.

1879 — «Листок "Земли и воли"», № 1—6.
— «Народная воля». Социально-революционное обозрение.
— «Русский филологический вестник». Издавался в Варшаве и в Москве до 1917 г.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1878 — Н.Н. Златовратский. «Устои» (1880, 1882). — А.Н. Островский. «Последняя жертва», «Женитьба Белугина» (в соавторстве с Н. Соловьевым). — Н.С. Лесков. «Мелочи архиерейской жизни». — М.Е. Салтыков-Щедрин. «Убежище Монрепо», «В среде умеренности и аккуратности». — К.С. Баренцевич. «Порванные струны». — А.А. Голенищев-Кутузов. «Затишье и буря». — Д.Л. Мордовцев. «Идеалисты и реалисты».	1878 — **Живопись**: И.И. Шишкин. «Рожь». — К.А. Савицкий. «Встреча иконы». — В.М. Васнецов. «Витязь на распутье». — Н.А. Ярошенко. «Кочегар»; «Заключенный». 1878—1879 — В.Д. Поленов. «Московский дворик». 1878—1891 — И.Е. Репин. «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». 1878 — **Архитектура**: выставочный павильон в Париже. Архитектор И.П. Петров-Ронет. — **Музыка**: П.И. Чайковский. Опера «Евгений Онегин». Премьера на сцене Большого театра в 1879 г.; «Детский альбом». 1878—1879 — Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Майская ночь». Премьера на сцене Мариинского театра в 1880 г.
1879 — Ф.М. Достоевский. «Братья Карамазовы» (1880). — Г.И. Успенский. «Черная работа». — Н.Н. Златовратский. «Деревенские будни». — А.Н. Островский. «Бесприданница». — В.М. Гаршин. «Художники». — И.В. Шпажинский. «Майорша». — Н. Потехин. «Нищие духом». — Г.П. Данилевский. «Мирович». — Вас.И. Немирович-Данченко. «Гроза». — М.Е. Салтыков-Щедрин. «Круглый год». — В.Г. Короленко. «Эпизоды из жизни искателя». — Н.М. Минский. Поэма «Белые ночи».	1879 — **Живопись**: В.Д. Поленов. «Бабушкин сад». — Л.И. Соломаткин. «Музейный сторож». — А.И. Куинджи. «После грозы». — И.Е. Репин. «Портрет П.С. Стасовой»; «Царевна Софья». — И.И. Шишкин. «Чаща». — И.Н. Крамской. «М.Е. Салтыков-Щедрин» 1879—1885 — И.Е. Репин. «Отказ от исповеди». 1879 — **Музыка**: П.И. Чайковский. Опера «Орлеанская дева». Премьера на сцене Мариинского театра в 1881 г. — А.Г. Рубинштейн. Опера «Купец Калашников». Премьера на сцене Мариинского театра в 1880 г. 1879 — **Театр**: дебют на сцене Малого театра О. Садовской.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1880 — Покушение С. Халтурина на Александра II.
— Создание Верховной распорядительной комиссии во главе с гр. Лорис-Меликовым.
— Пушкинские дни.
— В Москве открылся частный театр А.А. Бренко (Пушкинский).
— В Феодосии открылась картинная галерея И.К. Айвазовского.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1880 — Журнал «Русское богатство» под редакцией Н.Н. Златовратского (выходил в СПб. до 1883 г.).
— Журнал «Русская мысль» под редакцией В.М. Лаврова (выходил в Москве до 1918 г.).
— «Исторический вестник» под редакцией С.Н. Шубинского (выходил в СПб. до 1917 г.).
— «Русь» И.С. Аксакова. Славянофильская газета (издавалась в Москве до 1886 г.).
— «Листок "Народной воли"».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1880 — М.Е. Салтыков-Щедрин. «Господа Головлевы», «За рубежом».
— П.В. Засодимский. «Степные тайны».
— А.И. Эртель. «Записки степняка».
— К.К. Случевский. «Стихотворения».
— А.Н. Островский и Н. Соловьев. «Дикарка».
— Б.М. Маркевич. «Перелом».
— Первые рассказы А.П. Чехова в «Стрекозе».
— С. Каронин (Петропавловский). «Подрезанные крылья».

ИСКУССТВО

1880 — **Живопись**: И.Е. Репин. «Портрет А.Ф. Писемского».
— И.Н. Крамской. «Лунная ночь».
— В.М. Васнецов. «После побоища Игоря Святославовича с половцами».
— А.И. Куинджи. «Ночь на Днепре».
— А.Д. Кившенко. «Военный совет в Филях».
1880—1892 — И.Е. Репин. «Арест пропагандиста».
1880—1883 — И.Е. Репин. «Крестный ход в Курской губернии».
1880 — **Скульптура**: памятник А.С. Пушкину в Москве. Скульптор А.М. Опекушин, архитектор И.С. Богомолов.
1880—1890 — В Петербурге на площади, перед башней Адмиралтейства, установлены бронзовые бюсты М.И. Глинки, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, В.А. Жуковского. Скульпторы В.П. Крейтан и В.М. Пащенко.

1880 — **Музыка**: М.М. Ипполитов-Иванов. Кантата «Памяти Пушкина».
— М.П. Мусоргский. Песни и романсы на слова Н.А. Некрасова, Т.Г. Шевченко, А.В. Кольцова, А.К. Толстого, А.А. Голенищева-Кутузова, А.Н. Плещеева.
1880—1881 — Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка». Премьера на сцене Мариинского театра в 1882 г.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1881 — «Конституция» гр. Лорис-Меликова.
— 1 марта. Покушение на императора Александра II и его кончина.
— Повешены 5 устроителей покушения на Александра II (среди них А. Желябов, С. Перовская).
1881—1894 — Царствование Александра III.
1881 — «Земский союз».
— «Положение о мерах сохранения государственного порядка и общественного спокойствия», по которому любой житель мог быть подвергнут аресту.
— Началось строительство и эксплуатация городских телефонных сетей.
— А.Ф. Можайский впервые создал летающую модель самолета.
— Н.И. Кибальчич разработал один из первых проектов ракетного двигателя.

1882 — Закон о запрещении ночной работы детей моложе 12 лет.
— Временные правила о печати (строгий административный надзор).
— «Процесс 20-ти».
— Указы об учреждении крестьянского земельного банка и постепенной отмене подушной подати.

— В Москве спектаклем «Ревизор» открылся театр Ф.А. Корша — крупнейший частный театр России.
— В Петербурге открылся первый в России «Дом трудолюбия», где работали до 25 000 человек.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1881 — А.Н. Веселовский. «Западное влияние на новую русскую литературу».
— А.Н. Островский. «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время».
— «Осколки», юмористический журнал с карикатурами. Издавался в СПб: до 1916 г. под редакцией Н.А. Лейкина (до 1905 г.), затем — под редакцией В.В. Билибина.
1881—1882 — «Устои», литературно-политический ежемесячный журнал народнического направления. Издавался в СПб. под редакцией С.А. Венгерова.

1882 — И.И. Юзов (Каблиц). «Основы народничества».
— Н.К. Михайловский. «Герои и толпа».
— «Устои» под редакцией С.А. Венгерова. Народнический журнал (издавался в СПб. один год).
— Н.К. Михайловский. «Жестокий талант».

— А.М. Скабичевский. «Жизнь в литературе и литература в жизни».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1881 — М.Е. Салтыков-Щедрин. «Сборник рассказов, очерков и сказок». — И.С. Тургенев. «Крокет в Виндзоре», «Старые портреты», «Песнь торжествующей любви». — Н.Н. Златовратский. «Очерки деревенского настроения». — А.Н. Островский. «Невольницы», «Светит, да не греет» (в соавторстве с Н. Соловьевым). — Л. Оболенский. «Запросы жизни». — К.М. Станюкович. «Омут». — Вс. С. Соловьев. «Сергей Горбатов».	1881 — **Живопись**: И.Е. Репин. «М.П. Мусоргский»; «Портрет Н.И. Пирогова». — И.К. Айвазовский. «Черное море». — И.М. Прянишников. «Жестокие романсы». — В.И. Суриков. «Утро стрелецкой казни». — В.М. Максимов. «Больной муж». — Н.А. Ярошенко. «Студент». — И.Н. Крамской. «Портрет А.С. Суворина». — В.М. Васнецов. «Аленушка»; «Богатыри» (картина завершена в 1898 г.). 1881 — **Музыка**: П.И. Чайковский. «Всенощное бдение».
1882 — И.С. Тургенев. «Стихотворения в прозе», «Отчаянный». — Л.Н. Толстой. «Чем люди живы». — В.М. Гаршин. «Рассказы» (кн. I). — Г.И. Успенский. «Власть земли». — А.Н. Майков. «Два мира», трагедия. — А.Н. Островский. «Таланты и поклонники». — П.Д. Боборыкин. «Китай-город». — М.Н. Альбов. «Неведомая улица», «Конец неведомой улицы».	1882 — **Живопись**: И.Е. Репин. «А.П. Бородин»; «П.А. Стрепетова». — И.М. Прянишников. «В монастырской гостинице». — В.Е. Маковский. «Узник». — **Скульптура**: М.М. Антокольский. «Спиноза». — **Музыка**: А.С. Аренский. Кантата «Лесной царь». — М.А. Балакирев. Симфоническая поэма «Тамара». 1882 — **Театр**: дебют на сцене Малого театра А.И. Южина-Сумбатова.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1883 — Группа «Освобождение труда» (Г.В. Плеханов).
— Возникновение партии социал-демократов (группа Д. Благоева).

1883—1917 — создание при Московском музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества.

1883—1884 — Основание Русского (ныне Всероссийского) театрального общества.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1883 — В. Соловьев. «Национальный вопрос в России» (по 1891 г.)
— Журнал «Вестник искусств» (издавался Академией художеств в Петербурге до 1890 г.).
— Н.К. Михайловский. «О Глебе Успенском».
— Г.В. Плеханов. Ст. «Политическая борьба».

1884 — Новый Университетский устав. Ликвидация автономии университетов.
— Закрытие «Отечественных записок», «Дела», «Голоса», «Земства».
— Утверждение правил о церковно-приходских школах. Открытие школ в самых глухих и отдаленных селениях. (Если в начале 1880-х годов их насчитывалось менее 4000, то к концу царствования Александра III число ЦПШ достигло 31 000 с числом учащихся более 1 млн человек.)
— В Москве открыто просветительское издательство «Посредник», выпускавшее массовыми тиражами для народа доступную по цене художественную, научно-популярную, детскую литературу.
— Закон об ограничении ночной работы женщин и подростков.
— Стачка на морозовской мануфактуре в Орехово-Зуеве.

1884 — Г.В. Плеханов. «Наши разногласия».
— «Библиограф», ежемесячный историко-литературный и книговедческий журнал под редакцией Н.М. Лисовского. Издавался в СПб. до 1914 г.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1883 — И.С. Тургенев. «Клара Милич». — В.М. Гаршин. «Красный цветок». — А.А. Фет. (I—IV вып., 1884, 1888, 1891). — Д.Н. Цертелев. «Стихотворения». — М.Е. Салтыков-Щедрин. «Пошехонские рассказы». — М.Н. Альбов. «Ряса». — Б.М. Маркевич. «Бездна» — Д.В. Григорович. «Гуттаперчевый мальчик».	1883 — **Живопись**: И.Н. Крамской. «Неизвестная»; «Портрет Мины Моисеева». — В.И. Суриков. «Меньшиков в Берёзове». — И.Е. Репин. «Портрет В.В. Стасова. — Н.А. Ярошенко. «Курсистка»; «Свидание». — **Скульптура**: М.М. Антокольский. «Мефистофель». — **Музыка**: П.И. Чайковский. Опера «Мазепа». Премьера на сцене Большого театра в 1884 г.; кантата «Москва». 1883—1907 — **Архитектура**: храм Воскресения Христова в Петербурге. Архитекторы А.А. Парланд и И.В. Макаров.
1884 — А. Чехонте. «Сказки Мельпомены». — Л.Н. Толстой. «Декабристы». — М.Е. Салтыков-Щедрин. «Сказки», «Недоконченные беседы», «Пестрые письма». — А.А. Голенищев-Кутузов. «Стихотворения». — Вас.И. Немирович-Данченко. «Цари биржи». — Д.Н. Мамин-Сибиряк. «Горное гнездо», «Приваловские миллионы». — «XXV лет». Сборник Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым.	1884 — **Живопись**: И.Н. Крамской. «Неутешное горе». — М.А. Врубель. «Иллюстрации к "Моцарту и Сальери" А.С. Пушкина». — И.Е. Репин. «Портрет В.М. Гаршина». — Н.А. Ярошенко. «Портрет Г.И. Успенского»; «Портрет П.А. Стрепетовой». — Н.Н. Ге. «Л.Н. Толстой». 1884—1888 — И.Е. Репин. «Не ждали». — **Скульптура**: памятник А.С. Пушкину в Петербурге. Скульптор А.М. Опекушин. Авторы постамента — архитекторы Н.Л. Бенуа и А.С. Лыткин. **Музыка**: С.И. Танеев. Кантата «Иоанн Дамаскин».

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1885 — В качестве «существенного средства надзора за студентами» вновь вводилась форменная одежда.

— Торжественное открытие в Москве первой в России бесплатной народной читальни им. И.С. Тургенева.

— Открылся первый общедоступный художественный музей в провинции — Саратовский художественный музей, основанный внуком А.Н. Радищева — художником А.П. Боголюбовым, пожертвовавшим Саратову свою коллекцию.

— Открытие в Москве частной Русской оперы С.И. Мамонтова.

1886 — Прекращение приема в высшие женские учебные заведения.

— Закон об ограничении семейных разделов.

— Правила о надзоре за заведениями фабричной промышленности и о взаимных отношениях фабрикантов и рабочих.

— Положение о найме на сельскохозяйственные работы, по которому помещик мог требовать возврата до срока ушедшего рабочего, производить вычеты «за грубость», «неповиновение», подвергать аресту и телесному наказанию.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1885 — К. Леонтьев. «Восток, Россия и славянство», т. I (т. II — в 1886 г.).

— «Северный вестник». Существовал в СПб. до 1898 г.

— Н.К. Михайловский. «Дневник читателя» («Северный вестник»).

1886 — Н.В. Шелгунов. «Очерки русской жизни» («Русская мысль»).

— И.И. Каблиц (Юзов). «Интеллигенция и народ в общественной жизни России».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1885 — С.Я. Надсон. «Стихотворения». — В.М. Гаршин. «Рассказы». — В.Г. Короленко. «Сон Макара», «В дурном обществе», «Очерки сибирского туриста». — А.Н. Апухтин. Поэма «Год в монастыре». — П.В. Засодимский. «По градам и весям».	1885 — **Живопись**: И.Е. Репин. «Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года». — М.А. Врубель. Икона «Богоматерь с Младенцем» для иконостаса Кирилловской церкви в Киеве. — **Музыка**: концерт под управлением М.А. Балакирева в Смоленске в честь открытия памятника М.И. Глинке. — А.К. Глазунов. Симфоническая поэма «Стенька Разин».
1886 — А.П. Чехов. «Пестрые рассказы». — Л.Н. Толстой. «Смерть Ивана Ильича», «Власть тьмы». — М.Е. Салтыков-Щедрин. «Мелочи жизни», «Двадцать три сказки». — С. Каронин (Н.Е. Петропавловский). «Снизу вверх». — А.Н. Апухтин. «Стихотворения». — В.Г. Короленко. «Лес шумит», «Слепой музыкант», «Очерки и рассказы» (I т.). — Г.П. Данилевский. «Сожженная Москва».	1886 — **Живопись**: Н.А. Ярошенко. «Портрет М.Е. Салтыкова-Щедрина»; «Портрет Д.И. Менделеева». 1886—1887 — В.Е. Маковский. «На бульваре». 1886—1887 — И.И. Шишкин. «Дубы», этюд. 1886 — В.Д. Поленов. «Христос и грешница».

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1887 — Введение ограничений приема в средние учебные заведения «детей из народа».

— Попытка покушения на царя Александра III группы Александра Ульянова. Казнь заговорщиков.

— Русско-германский договор («договор перестраховки»).

— Введение новых правил при приеме в университет. (Необходимость предоставления справки о «благонадежности» и повышение платы за обучение в 5 раз.)

1887—1893 — Серия студенческих волнений.

1887—1889 — Кружок Н.Е. Федосеева в Казани.

1887 — В Петербурге В.В. Андреевым создан первый оркестр русских народных инструментов (с 1896 г. — Великорусский оркестр; ныне — оркестр народных инструментов им. В.В. Андреева).

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1887 — А.П. Чехов. «В сумерках», «Невинные речи», «Иванов».
— М.Е. Салтыков-Щедрин. «Пошехонская старина».
— П.Д. Боборыкин. «Из новых».
— К.М. Фофанов. «Стихотворения».
— А.И. Эртель. «Две пары».
— В.Г. Короленко. «Прохор и студенты».
— Д.Н. Мамин-Сибиряк. «Первые студенты».

ИСКУССТВО

1887 — **Живопись**: Н.А. Ярошенко. «Портрет А.П. Плещеева».
— И.Е. Репин. «Л.Н. Толстой»; «М.И. Глинка в период сочинения оперы "Руслан и Людмила"».
— В.И. Суриков. «Боярыня Морозова».
— В.А. Серов. «Девочка с персиками».
— И.Е. Репин. «Лев Николаевич Толстой на пашне».

— В.В. Верещагин приступил к работе над циклом картин, посвященных Отечественной войне 1812 г. (Работа длилась более 12 лет. Написано 20 картин.)

1887—1888 — Н.А. Ярошенко. «Всюду жизнь».
— **Скульптура**: памятник гренадерам — героям Плевны в Москве. Скульптор В.О. Шервуд.
— М.М. Антокольский. «Христианская мученица».
— Л.В. Позен. «Нищий».

1887 — **Музыка**: П.И. Чайковский. Опера «Чародейка». Премьера в этом же году на сцене Мариинского театра.
Театр: Первое представление драмы А.П. Чехова «Иванов» в театре Корша.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1888 — В России построена первая электростанция.
— В Москве по инициативе К.С. Станиславского создано общество «Искусство и литература» и театральная труппа при нем.
— Открытие Томского университета.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1888 — «Пантеон литературы», историко-литературный журнал. Издавался в СПб. до 1895 г.

1889 — «Положение о земских начальниках».
— Возникновение марксистской группы М.И. Бруснева в Петербурге.
— Возникновение марксистской группы в Казани.
— Закон об обеспечении помещиков дневной рабочей силой, ограничивающий переселение крестьян.

1889 — Журнал «Вопросы философии и психологии».
— Журнал «Артист».
— Н.К. Михайловский. «Щедрин».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1888 — А.П. Чехов. «Рассказы» («Степь», «Ванька» и др.). — Л.Н. Толстой. «Холстомер». — В.М. Гаршин. «Рассказы», 3-я книга. — В.Г. Короленко. «С двух сторон». — А.М. Ремизов. «Наших полей ягоды». — Д.С. Мережковский. «Стихотворения». — К.Р. «Стихотворения». — К.М. Станюкович. «Морские рассказы». — Г.П. Данилевский. «Черный год».	1888 — **Живопись**: И.И. Шишкин. «Золотая осень». — И.Е. Репин. «Портрет К.М. Фофанова». — В.А. Серов. «Девушка, освещенная солнцем». — В.С. Смирнов. «Смерть Нерона». — И.И. Левитан. «Вечер на Волге». 1888—1889 — С.А. Коровин. «У балкона». — М.В. Нестеров. «Пустынник». 1888 — **Музыка**: — А.С. Аренский. Опера «Сон на Волге». Премьера на сцене Большого театра в 1890 г. 1888—1906 — Н.А. Римский-Корсаков. Романсы на стихи Г. Гейне, И.С. Никитина, А.А. Фета, А.Н. Плещеева, А.С. Пушкина, А.Н. Майкова.
1889 — А.П. Чехов. Сборник «Детвора»; «Иванов», переработанное издание; «Скучная история». — А.И. Эртель. «Гарденины». — С.Н. Терпигорев. «Потревоженные тени». — Вас. Немирович-Данченко. «Незаметные герои». — «Красный цветок». Сборник.	1889 — **Живопись**: С.В. Иванов. «В дороге» («Смерть переселенца»). — И.И. Левитан. «После дождя. Плес». — И.К. Айвазовский. «Среди волн». — В.М. Васнецов. «Иван-царевич на сером волке». 1889—1893 — **Архитектура**: Верхние торговые ряды в Москве (ГУМ). Архитектор А.Н. Померанцев. 1889 — **Скульптура**: М.М. Антокольский. «Нестор-летописец». — **Музыка**: П.И. Чайковский. Балет «Спящая красавица». Премьера на сцене Мариинского театра в 1890 г.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1890 — Новое положение о земских учреждениях.
— С 1890 г. Россия становится 3-й в мире страной (после Германии и Франции) по количеству названий выпускаемой литературы.
— Началось массовое производство русской «матрешки», созданной по заказу жены С.И. Мамонтова Е.Г. Мамонтовой — владелицы магазина игрушек. (В 1890 г. на Парижской выставке «матрешка» получила золотую медаль за оригинальность и красочную живопись.)
— А.П. Чехов совершает поездку на о. Сахалин, где изучает жизнь и быт каторжан, поселенцев и коренных жителей.

1891 — Голодный год.
— Холерные бунты.
1891—1895 — Строительство Сибирской железной дороги.
1891 — Первая маевка в России. Призывы к свержению самодержавия.
— Подписание русско-французского секретного документа «Соглашение Гирса—Рибо», в котором указывалось на договоренность сторон о совместных действиях, в случае если одна из них окажется под угрозой нападения.
— В 48 губерниях произведена опись крестьянского имущества, которое было продано за бесценок для погашения крестьянских недоимок.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1890 — «Русское обозрение» П.Д. Боборыкина (до 1892 г.; с 1892 по 1898 — под редакцией А.Александрова).
— «При свете совести» Минского (Н.М. Виленкина).
— Письмо к Александру III М.К. Цебриковой.
— «Литературные заметки» (до 1896) Ю. Николаева в «Московских ведомостях».
— «ЖЗЛ», серия жизнеописаний, посвященная выдающимся русским и зарубежным деятелям науки и культуры. Вышло свыше 60 биографий русских и зарубежных писателей.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1890 — Л.Н. Толстой. «Крейцерова соната» (Женева). — А.П. Чехов. «Хмурые люди». — В.Г. Короленко. «Павловские очерки». — Вас.И. Немирович-Данченко. «Святочные рассказы». — С. Каронин (Н.Е. Петропавловский). «Боярская колония». — К.Д. Бальмонт. «Сборник стихов». — Д.С. Мережковский. Повесть «Вера». — Д.Н. Мамин-Сибиряк. «Три конца». — П.Д. Боборыкин. «На ущербе». — В.В. Розанов. «Легенда о Великом инквизиторе».	1890 — **Живопись**: Н.А. Ярошенко. «Портрет Н.Н. Ге». — И.И. Шишкин. «Лесная поляна», этюд. — М.А. Врубель. «Демон». 1890—1891 — М.А. Врубель. Серия иллюстраций к произведениям М.Ю. Лермонтова. 1890—1895 — П.П. Соколов. Серия иллюстраций к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя. 1890 — **Архитектура**: здание городской Думы в Москве. Архитектор Д.Н. Чичагов. — **Музыка**: П.И. Чайковский. Опера «Пиковая дама». Премьера на сцене Мариинского театра в этом же году. — А.П. Бородин. Опера «Князь Игорь». Премьера на сцене Мариинского театра в этом же году.
1891 — Л.Н. Толстой. «Плоды просвещения», «Смерть Ивана Ильича». — А.П. Чехов. «Дуэль». — В.Г. Короленко. «Иом-Кипур». — А.И. Эртель. «Смена». — Д.Н. Мамин-Сибиряк. «Братья Гордеевы».	1891 — **Живопись**: В.И. Суриков «Взятие снежного городка». — В.А. Серов. «К.А. Коровин». — И.И. Шишкин. «В лесу графини Мордвиновой». — **Скульптура**: П.П. Забелло. Бюст М.В. Ломоносова. Установлен в Петербурге на площади Чернышева. — Памятник Н.М. Пржевальскому в Петербурге. Скульптор И.Н. Шредер, по эскизу А.А. Бильдерлинга. — И.Я. Гинцбург. «Портрет В.В. Верещагина». — **Музыка**: П.И. Чайковский. Опера «Иоланта». Премьера на сцене Мариинского театра в 1892 г. — Ф.Н. Направник. Музыка к драматической поэме А.К. Толстого «Дон Жуан».

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1892 — Усиление стачечного движения среди рабочих.
— Новое «Городовое положение».
— Франко-русская военная конвенция.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1892 — «Мир Божий» (с 1906 г. — «Современный мир»), «Образование».
— В. Воронцов. «Попытки обоснования народничества», «Наши направления».
— Н.К. Михайловский. «Литература и жизнь» («Русская мысль» по 1897 г. и далее в «Русском богатстве»).
— М.А. Протопопов. «Письма о литературе» («Русская мысль»).

1893 — Ратификация русско-французской военной конвенции. Завершение целого этапа в развитии международных отношений, начавшегося франко-прусской войной.
— Закон об ограничении земельных переделов и о неотчуждаемости крестьянских наделов.

1893—1894 — Таможенная война между Россией и Германией.

1893 — Начало промышленного подъема в России.

1893 — Д.С. Мережковский. «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1892 — А.П. Чехов. «Палата № 6». — П.Д. Боборыкин. «Василий Теркин». — А.М. Жемчужников. «Стихотворения» (т. 1—2). — Д.Н. Цертелев. «Стихотворения». — К.М. Фофанов. «Тени и тайны». — Д.С. Мережковский. «Символы», песни и поэмы. — Д.Н. Мамин-Сибиряк. «Золото», «Детские тени». — Н. Гарин (Н.Г. Михайловский). «Детство Тёмы». — «Помощь голодающим», сборник.	1892 — **Живопись**: И.И. Левитан. «Владимирка». — **Скульптура**: М.М. Антокольский. «Ермак». — **Музыка**: С.В. Рахманинов. Опера «Алеко». Премьера в этом же году на сцене Большого театра. — П.И. Чайковский. Балет «Щелкунчик». Премьера в том же году на сцене Мариинского театра. 1892—1893 — Посмертная публикация 100 рисунков к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» А.А. Агина, гравированных Е.Е. Бернадским. (Рисунки были созданы в 1840-е годы.)
1893 — А.П. Чехов. «Остров Сахалин» (1894; отд. изд. вышло в 1895 г.). — В.Г. Короленко. «В голодный год». — Н. Гарин (Н.Г. Михайловский). «Гимназисты».	1893 — **Живопись**: В.Д. Поленов. «Золотая осень». — Н.Н. Ге. «Портрет Н.И. Пуришкевич». — С. А. Коровин. «На миру». (Работа над картиной длилась 10 лет.) — **Архитектура**: выставочный павильон в Чикаго (США). Архитектор И.П. Петров-Ронет. 1893—1896 — **Музыка**: Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Садко». Премьера на сцене Московской частной Русской оперы Мамонтова.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ	ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА
1894 — Кончина Александра III и вступление на престол императора Николая II.	1894 — П.Б. Струве. «Критические заметки об экономическом развитии России». — В.И. Ленин. «Что такое друзья народа и как они воюют против социал-демократов».
1895 — Всеподданнейшее прошение и записка 114 писателей о нуждах русской печати. — Создание В.И. Лениным петербургского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса». — Изобретение А.С. Поповым электрической связи без проводов (радиосвязь).	1895 — Критические заметки А.Б. (Богдановича) в «Мире Божьем», по 1906 г. — «К вопросу монистического взгляда на историю Бельтова» Г.В. Плеханова. — П.Б. Струве. «Моим критикам». — «Русское слово» (газета существовала в Москве до 1918 г.)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1894 — П.Д. Боборыкин. «Перевал». — В.Г. Короленко. «Парадокс» — Д.Н. Мамин-Сибиряк. «Черты из жизни Пенко». — А.А. Фет. «Лирические стихотворения» (ч. 1—2). — А.А. Голенищев-Кутузов. «Сочинения» (т. 1—2). — К.Д. Бальмонт. «Под северным небом». — А.А. Коринфский. «Песни сердца». — Л.Н. Трефолев. «Стихотворения». — Сб. «Русские символисты».	1894 — **Живопись**: М.А. Врубель. «Испания». — С.А. Коровин. «Зимой». — И.И. Левитан. «Над вечным покоем». 1894—1896 — **Архитектура**: Курский вокзал в Москве. Архитектор Н.И. Орлов. 1894 — **Музыка**: С.И. Танеев. Опера «Орестея». Премьера на сцене Мариинского театра в 1895 г. — Ф.Н. Направник. Опера «Дубровский». Премьера на сцене Мариинского театра в 1895 г. 1894—1895 — Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Ночь перед Рождеством». Премьера на сцене Мариинского театра в 1895 г.
1895 — Л.Н. Толстой. «Хозяин и работник». — В.Г. Короленко. «Без языка». — М. Горький. «Челкаш», «Песня о Соколе». — В.В. Вересаев. «Без дороги». — А.И. Эртель. «Карьера Струкова». — Д.С. Мережковский. I часть трилогии «Христос и Антихрист» «Смерть богов» («Юлиан Отступник»). — Н. Гарин (Н.Г. Михайловский). «Студенты». — Вс.С. Соловьев. «Стихотворения». — К.Д. Бальмонт. «В безбрежности».	1895 — **Живопись**: И.И. Левитан. «Золотая осень»; «Март». — В.И. Суриков. «Покорение Сибири Ермаком». — Н.А. Касаткин. «Углекопы. Смена».

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1896 — Трагедия на Ходынском поле в Москве во время коронации Николая II, сопровождавшаяся гибелью 1389 человек.
— Студенческие беспорядки.
— Стачка ткачей в Петербурге.
— В Петербурге и в Москве состоялись первые киносеансы.
— В Петербурге открылся первый в России Зоологический музей.
— Промышленная выставка и I Всероссийский торгово-промышленный съезд в Нижнем Новгороде.

1897 — Введение золотого обращения. Денежная реформа С.Ю. Витте.
— Первая всеобщая перепись населения в России. 129 млн жителей, из них 13% городского населения; годовой прирост населения составляет 1 млн 600 тыс. человек).
— Закон об ограничении рабочего дня 11 $\frac{1}{2}$ часами, воскресенье объявлено нерабочим днем.
— I Всероссийский съезд сценических деятелей.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1896 — А.Л. Волынский. «Русские критики».
— П.П. Перцов. «Философские течения русской поэзии».
— «Журнал для всех» В.С. Миролюбова. Существовал до 1906 г. в СПб.
— Журнал «Самарский вестник».

1897 — «Новое слово» под редакцией П.Б. Струве и М.И. Туган-Барановского (до 1898 г.).
— Л.Н. Толстой. «Что такое искусство».
— Г.В. Плеханов. «История новейшей русской литературы А.М. Скабичевского», «Белинский и разумная действительность», «Эстетическая теория Н.Г. Чернышевского».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1896 — А.П. Чехов. «Чайка», «Моя жизнь». — М. Горький. «Коновалов». — В.Г. Короленко. «В облачный день». — А.И. Куприн. Повесть «Молох». — В.Я. Брюсов. «Сборник стихов». — Д.С. Мережковский. «Новые стихотворения». — К.М. Фофанов. «Маленькие поэмы». — Ф. Сологуб. «Стихи».	1896 — **Живопись**: М.В. Нестеров. «На горах». — **Скульптура**: В.А. Беклемешев. «Деревенская любовь». — **Театр**: Первое представление пьесы А.П. Чехова «Чайка» в Александринском театре (в роли Нины В.Ф. Комиссаржевская).
1897 — А.П. Чехов. «Мужики», «Дядя Ваня». — М. Горький. «Супруги Орловы», «Бывшие люди». — Е.Н. Чириков. «Инвалиды». — В.Я. Брюсов. Стихотворения «Me eum esse». — Е.П. Леткова. «Мертвая зыбь».	1897 — **Живопись**: В.М. Васнецов. «Царь Иван Васильевич Грозный». — М.А. Врубель. «Портрет С.И. Мамонтова». — И.И. Левитан. «Весна. Большая вода». — **Архитектура**: Музей Штиглица в Петербурге. Архитектор М.Е. Месхамер. — **Скульптура**: Памятник Н.И. Пирогову. Скульптор В.О. Шервуд. — **Музыка**: Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Моцарт и Сальери». Премьера на сцене московской Русской частной оперы в 1898 г. — А.К. Глазунов. Балет «Раймонда». Премьера на сцене Мариинского театра в 1898 г. 1897—1898— Н.А. Римский-Корсаков. 40 романсов.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1898 — I съезд РСДРП в Минске.

— Открытие Художественного театра в Москве спектаклем «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А.К. Толстого. Небывалый зрительский успех.

— В Петербурге открыт для посещения Императорский Русский музей.

— В Петербурге сформировалось художественное объединение «Мир искусства» в составе К.А. Сомова, М.В. Добужинского, Е.Е. Лансере, Л.С. Бакста.

— Создание в Москве А.П. Ленским Нового театра (в качестве филиала Малого театра).

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1898 —А.Л. Волынский. «О символизме и символистах» («Северный вестник»).

— В.Соловьев. «Оправдание добра».

— Деятелями либерального комитета грамотности во главе с К.П. Пятницким основано книгоиздательское товарищество «Знание» (существовало в СПб. до 1913 г.).

— «Мир искусства» — журнал, который сыграл первостепенную роль в распространении художественной культуры и закладывании основ современного искусства в России. В выпуске участвовали С. Дягилев, А. Бенуа, Л. Бакст, М. Врубель. (Существовал в СПб. до 1904 г.)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	ИСКУССТВО
1898 — А.П. Чехов. «Ионыч», «Человек в футляре», «Крыжовник», «Случай из практики». — П.Д. Боборыкин. «Тяга». — А.И. Эртель. «В сумерках». — Е.Н. Чириков. «В отставку». — В.В. Вересаев. «Поветрие», «Рассказы».	1898 — **Живопись**: М.В. Нестеров. «Великий постриг». — И.И. Шишкин. «Афонасовская корабельная роща близ Елабуги». — В.А. Серов. «Н.А. Римский-Корсаков». — **Музыка**: М.А. Балакирев. «30 русских народных песен для фортепиано в четыре руки».
— К.Д. Бальмонт. «Тишина». Лирические поэмы.	— А.К. Глазунов. Шесть романсов на стихи А.С. Пушкина и А.Н. Майкова. — Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Царская невеста». Премьера в этом же году на сцене Русской частной оперы в Москве. — **Театр**: премьера пьесы А.П. Чехова «Чайка» на сцене МХАТа. — Дебют на сцене МХАТа О.Л. Книппер-Чеховой, М.П. Лилиной, В.Э. Мейерхольда, И.М. Москвина.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1899 — Студенческие волнения.
— Уникальная Пушкинская выставка, на базе которой будет создан Пушкинский дом — самое крупное хранилище автографов и книг А.С. Пушкина.
— На улицах Москвы появился первый автомобиль (легковая машина фирмы «Бенц», выписанная из Германии).

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1899 — «Начало». Научно-политический и литературный журнал. Существовал под ред. П.Б. Струве, М.И. Туган-Барановского в СПб.
— Е. Соловьев (Андреевич). «Очерки текущей литературы».
— 1899—1916 — В Москве создан литературный кружок «Среда» под руководством Н.Д. Телешова. «Телешовские среды», в которых принимали участие М. Горький, И.А. Бунин, А.И. Куприн, В.В. Вересаев, Л.Н. Андреев, А.С. Серафимович, сыграли заметную роль в развитии демократизации русской литературы начала XX в.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1899 — Л.Н. Толстой. «Воскресение».
— И.А. Бунин. «Листопад». Стихотворения.
— П.Д. Боборыкин. «Куда идти».
— Е.Н. Чириков. «Чужестранцы».
— М. Горький. «Фома Гордеев».
— А.А. Коринфский. «Гимн красоте» и другие стихотворения.
— «Памяти Белинского», сборник.

ИСКУССТВО

1899 — **Живопись**: М.А. Врубель. «Пан»; панно «Демон летящий» (не завершено); «Царевна-Лебедь».
— В.И. Суриков. «Переход Суворова через Альпы».
— **Скульптура**: Р.Р. Бах. Памятник А.С. Пушкину в Царском Селе.
— П.П. Трубецкой. Скульптурный портрет Л.Н. Толстого.
— С.М. Волнухин. Скульптурный портрет П.М. Третьякова.
— **Музыка**: А. Глазунов. Торжественная кантата в честь 100-летия со дня рождения А.С. Пушкина.
— Н.А. Римский-Корсаков. Кантата «Песнь о вещем Олеге».
— А.С. Аренский. Музыка к инсценировке поэмы А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан».
1899—1900 — А.Н. Римский-Корсаков. Опера «Сказка о царе Салтане». Премьера на сцене московской частной Русской оперы в 1900 г.
1899 — **Театр**: премьера на сцене МХАТа пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня».

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

1900 — Начало недолгого, но жестокого экономического кризиса, связанного с общемировым кризисом 1900—1903 гг.

— Усиление рабочего движения.

ЖУРНАЛИСТИКА, КРИТИКА, ПУБЛИЦИСТИКА

1900 — А.П. Волынский. «Борьба за идеализм».

1900—1903 — В.И. Ленин. Газета «Искра».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1900 — А.П. Чехов. «В овраге». Завершена работа над пьесой «Три сестры».
— М. Горький. «Трое», «Мещане».
— Д.Н. Мамин-Сибиряк. «Около господ».
— К.Д. Бальмонт. «Горящие здания».
— В.Я. Брюсов. «Tertia vigilia».
— Д.С. Мережковский. «Воскресшие боги».
— В.Г. Тан (Богораз). «Чукотские рассказы».
— «На славном посту», сборник.

ИСКУССТВО

1900 — **Живопись**: М.А. Врубель. «Сирень»; «К ночи».
— **Архитектура**: здание Третьяковской галереи; фасад по эскизам В.М. Васнецова.
1900—1902 — особняк С.П. Рябушинского в Москве. Архитектор Ф.О. Шехтель.
1900 — **Музыка**: А.С. Аренский. Балет «Египетские ночи».
1900 — **Театр**: дебют на сцене МХАТа В.И. Качалова — первого исполнителя ряда ролей в пьесах А.П. Чехова (Тузенбах, «Три сестры»; Трофимов, «Вишневый сад»), М. Горького (Барон, «На дне»).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аввакум, протопоп 195, 413
Авдеев М.В. 24
Авенариус В.П. 36
Аверкиев Д.В. 29, 55, 60, 61, 743
Авсеенко В.Г. 37
Агасфер (*см.* Гаршин В.М.)
Агин А.А. 769
Айвазовский И.К. 10, 26, 754, 757, 765
Айхенвальд Ю.И. 635
Акимов В.С. 508
Аксаков И.С. 5, 309, 310, 316, 319, 336, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 427, 672, 745, 752, 754
Аксаков К.С. 309, 316, 359, 364, 365
Аксаков Н.П. 705
Аксаков С.Т. 30, 358, 383, 520, 741
Аксаковы 698
Аксельрод П.Б. 19
Александр I 416, 452, 453,
Александр II 3, 4, 5, 9, 18, 172, 306, 393, 656, 752, 754, 756
Александр III 306, 307, 434, 538, 566, 587, 680, 758, 762, 766, 770
Александр, князь болгарский 363
Александр Македонский 373
Александр Михайлович, вел. кн. 661
Александра Иосифовна, вел. кн. 656
Александров А.А. 766
Александров Б.И. 553
Александров В.А. 476
Аллен Л. 66
Алферьев С.П. 171
Альбов М.Н. 325, 341, 757
Амфитеатров А.В. 328, 329, 330, 331, 332, 334, 338, 340, 341, 428
Андерсен Г.Х. 52
Андреев В.В. 762
Андреев Л.Н. 313, 776
Аникин В.П. 286
Анненков П.В. 3, 30, 291, 317, 319, 398, 429
Анненкова Н.Е. 71
Анненский И.Ф. 616, 635
Анненский Н.Ф. 13
Аношкина В.Н. 216, 358
Антоний (Храповицкий) 65, 683
Антонович Г.З. 219
Антонович М.А. 75, 261, 392
Антокольский М.М. 739, 743, 747, 749, 757, 763, 769
Анучин Д.Н. 16
Аптекман О.В. 28
Апухтин А.Н. 15, 317, 346, 666-670, 761
Аракчеев А.А. 454
Аренский А.С. 678, 757, 765, 777, 779
Аристотель 642
Арнольди Н.А. 35
Арну Ш.-О. 19
Арсеньев В. 509
Арсеньев Н.С. 65
Арсеньев К.К. 15, 290
Аскольдов С.А. 66
Асмус В.Ф. 499
Астафьев В.П. 550
Ауэр А.П. 261, 292
Ауэрбах Б. 308
Афанасьев А.Н. 26, 417
Афанасьев-Чужбинский А.С. 38
Ахундов М.Ф. 219
Ахшарумов Н.Д. 24

Бабаев Э.Г. 431, 499, 500
Бабухин А.И. 575
Багратион П.И. 453
Багрицкий Э.Г. (наст. фамилия Дзюбин) 678
Баевский В.С. 62
Бажин Н.Ф. 14, 28, 35, 314, 323

Базанов В.Г.180
Базунов А.Ф. 27
Байрон Дж. 263, 347, 726
Бакст Л.С. 706, 774
Бакулин А.Я. 50
Бакунин М.А. 8, 18, 104, 394, 740
Балабанович Е.З. 535
Балакирев М.А. 9, 757, 761, 775
Бальзак О. 74, 318, 341, 724, 736,
Бальмонт К.Д. 315, 348, 767, 771, 775, 779
Барабохин Д.А. 293, 305
Бараева А.В. 298
Баранцевич К.С. 326, 328, 339, 574, 753
Де-ла Барт Ф.Г. 171
Бартенев П.И. 21
Барятинский А.И. 496
Басардин В. 340
Батюшков К.Н. 622
Батюшков Ф.Д. 535, 550, 616, 635
Бах Р.Р. 777
Бахтин М.М. 63, 65, 74, 162
Беджгот В. 27
Бейлис М. 706
Бекетовы 71
Беклемишев В.А. 773
Белинский В.Г. 25, 26, 38, 63, 71, 74, 75, 104, 109, 261, 282, 310, 311, 315, 347, 359, 400, 401, 403, 415, 416, 530, 532, 616, 618, 619, 624, 635, 771, 772
Белов С.В. 162
Белоголовый Н.А. 258, 316, 673
Бельчиков Н.Ф. 559
Белый А.(Бугаев Б.Н.) 693, 706
Бем А.Л. 65, 162
Бенедиктов В.Г. 617, 636
Бенина М.А. 14
Бенуа А.Н. 26
Бенуа Н.Л. 759
Бенфей Т. 422, 423, 424
Берви-Флеровский В.В. 13, 16, 26, 27, 35, 740
Бердников Г.П. 504, 519, 553, 612
Бердяев Н.А. 65, 162, 371, 373, 378, 700, 706, 719
Бердяев С.А. (Аспид) 673
Бернадский Е.Е. 769
Бернатович В.В. 170
Бестужев (Марлинский) А.А. 169, 447
Бестужев-Рюмин К.Н. 73
Бибиков В.И. 340
Билибин В.В. 328, 334, 335, 336, 338, 427, 756
Билинкис Я.С. 431
Бильдерлинг А.А. 767
Бирюков П.И. 475
Бисмарк О. 365
Бичер-Стоу Г. 507
Благоев Д. 758
Благовещенский Н.А. 15
Благосветов Г.Е. 14, 295
Бларамберг П.И. 16
Блок А.А. 399, 491, 493, 552, 612, 621, 667, 682, 692, 717
Блэк В. 13
Боборыкин П.Д. 12, 14, 16, 24, 29, 312, 315, 326, 339, 341, 342, 344, 345, 394, 534, 739, 743, 749, 751, 757, 763, 766, 767, 769, 771, 775, 777
Богданов М.Е. 16
Богданович А.И. (А.Б.) 770
Боголюбов А.П. 760
Боголюбов Е.А. 529
Богомолов И.С. 755
Богораз (Тан-Богораз) В. 345, 348, 779
Богословский С.О. 171
Боденштедт Ф. 673
Бокль Г.Т. 556
Бомарше П.О. 12
Бональд Л. 372
Боратынский Е.А. 647, 657, 661
Борисов Ю.Н. 261, 292
Бородин А.П. 9, 52, 757, 767
Борхес Х.-Л. 507
Бочаров С.Г. 431, 437, 496, 499

Бренко А.А. 754
Брет-Гарт Ф. 13
Бригс А. 735
Бродский Н.Л. 66
Бруснев М.И. 764
Брэм А. 287
Брэсол Б. 734
Брюсов В.Я. 348, 349, 636, 637, 644, 645, 655, 693, 678, 773, 779
Буданова Н.Ф. 391
Букчин С.В. 428
Булгаков М.А. 612, 723
Булгаков С.Н. 64, 162, 372, 373, 552, 700
Булгаков Ф.И. 430
Бунин И.А. 21, 313, 314, 317, 324, 491, 498, 499, 520, 521, 551, 563, 612, 776, 777
Буренин В.П. 17, 29, 340, 673
Бурсов Б.И. 67, 431, 499
Бурцев А.Е. 182
Буслаев Ф.И. 317, 412, 416, 417, 422, 423, 424
Бух Л.К. 19
Бух Н.К. 19
Бушмин А.С. 260, 284, 291
Быков П.В. 17, 166, 173, 174, 314
Бычков В.П. 430
Бюхнер Л. 104, 118
Бялый Г.А. 504, 505, 516, 519, 535, 539, 544, 550, 554, 573, 613

Василевский И.Ф. 17
Васильев Аф.В. 705
Васильев Ф.А. 739, 741
Васнецов В.М. 10, 749, 753, 755, 765, 773, 779
Ватсон М.В. 672
Вахрушев И.С. 62
Введенский Арс.И. 167
Вебер Г. 310
Вейдле В.В. 65, 66, 70
Вейнберг П.И. 17
Величко В.Л. 695
Венгеров С.А. 218, 261, 308, 319, 416, 506, 655, 756
Вергилий 694
Вересаев В.В. 345, 771, 776
Верещагин В.В. 26, 310, 741, 747, 751, 763, 767
Верлен П. 349
Веселовский Ал-др. Н. 15, 310, 315, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 756
Веселовский Ал.Н. 427
Ветловская В.Е. 162
Вигур И.М. 171
Видуэцкая И.П. 246, 554
Виленская Э.С. 62
Вильгельм I 18
Виноградов В.В. 291, 460, 499
Виньи А. де 724
Витте С.Ю. 772
Владимир Александрович, вел. кн. 637
Вогюэ Э.-М. де 326, 721, 725, 737
Водовозов В.И. 21
Водовозова Е.Н. 21, 27
Волков Ф.Г. 28
Волконский С. М. 701
Волконская М.Н. 49
Волнухин С.М. 777
Володин А. И. 399
Волховский Ф.В. 52, 348
Волынский А. (*см.* Флексер А.Л.)
Вольтер 383
Вольф М.О. 27
Вордсворт У. 726
Воронов М.А. 14, 16, 22, 32, 295
Воронцов В. 768
Воронцов М.С. 496
Врубель М.А. 405, 759, 767, 771, 773, 774, 777, 779
Врублевский В, 182
Вульф В. 728, 729

Габорио Э. 560
Гайдебуров П.А. 14, 16, 73
Гайденков Н.М. 616, 635

Галаган Г.Я. 431, 499
Галахов А.Д. 15
Галилей Г. 123
Гамсун К. 734
Гарди Т. 318
Гарин-Михайловский Н.Г. 308, 314, 317, 342, 345, 769, 771
Гарнетт К. 722
Гаршин В.М. 13, 44, 208, 315, 316, 319, 326, 327, 338, 404, 501-519, 534, 538, 552, 573, 612, 666, 672, 751, 753, 759, 765
Гаршин М.Е. 507
Гаршина Е.С. 507
Гасснер Дж. 727
Гауптман Г. 504
Гафиз 633, 694
Гачев Г. Д. 496
Ге Н.Н. 9, 30, 310, 739, 743, 759, 767, 769
Гебель В. 168, 215
Гегель Г.В.Ф. 171, 282, 392, 403, 425
Геденштром М. 541
Гейне Г. 318, 644, 765
Гейро Л.С. 616, 635
Генкель В.Е. 15
Генри П. 504, 506
Герд А.Я. 21, 508
Гердер И.Г. 412
Герострат 672, 674
Герцен А.И. 7, 16, 17, 25, 38, 64, 74, 78, 104, 106, 109, 223, 372, 394, 432, 448, 537, 618, 677, 710
Гершензон М.О. 260
Гессе Г. 66
Гете И.В. 27, 70, 263, 309, 347, 383, 507, 664, 726, 735
Гизо Ф. 366
Гиляровский В.А. 17, 328, 339
Гинзбург Л.С. 18
Гинзбург Л.Я. 650
Гинцбург И.Я. 767
Гиппиус А.Р. 319
Гиппиус З.Н. 315, 317, 555, 706, 707
Гирс Д.К. 35
Гитович Н.И. 553, 554
Глазунов А.К. 761, 775
Глинка М.И. 755, 761, 763
Глинка Ф.Н. 659
Глиэр Р.М. 678
Гнедич Н.И. 27
Гнедич П.П. 355
Гнут Н.Л. 637
Гоголь Н.В. 10, 24, 42, 48, 62, 71, 133, 160, 162, 163, 217, 263, 269, 309, 359, 382, 383, 384, 413, 415, 422, 436, 459, 507, 520, 564, 579, 597, 707, 708, 716, 717, 721, 724, 725, 728, 731, 732, 734, 747, 755, 767, 769
Голенищев-Кутузов А.А. 29, 45, 346, 347, 664, 672, 751, 753, 755, 759, 771
Голицын-Муравлин Д.П. 341
Голлербах Э.Ф. 707, 716, 718
Голохвастов П.Д. 463
Голсуорси Дж. 498, 612, 727
Голубев И.К. 319
Голубицкий М.П. 748
Гольденвейзер А.Б. 491
Гольцев В.А. 16, 315, 324
Гольштейн В.А. 18
Гомер 70, 257, 309, 448
Гончаров И.А. 11, 21, 25, 26, 31, 37, 42, 163, 166, 179, 219, 277, 291, 317, 319, 369, 398, 410, 422, 520, 556, 617, 708, 714, 736, 742, 747
Горбунов-Посадов И.И. 475
Горелов А.А. 168, 177, 188, 192, 215
Горький А.М. 42, 67, 163, 167, 168, 178, 191, 204, 205, 208, 210, 314, 317, 318, 327, 339, 400, 402, 404, 405,494, 498, 517, 520, 521, 531, 535, 536, 546, 549, 550, 552, 590, 600, 602, 604, 611, 678, 717, 719, 734, 770, 771, 773, 776, 777, 779
Горша (Гарша), мурза 506
Горячкина М.С. 168, 215
Готорн Н. 726
Гофман Э.Т.А. 70, 726

Грабарь И.Э. 514
Градовский К. 740
Грановский Т.Н. 25, 26, 104, 109
Греве К.Л. 215
Гречанинов А.И. 52
Грибоедов А.С. 25, 27, 42, 263, 282, 359, 416
Григорович Д.В. 10, 26, 31, 71, 74, 308, 319, 552, 572, 617, 751, 759
Григорьев Ап.А. 386, 403, 410, 429, 439, 616, 635, 637
Григорьев С.А. 50
Гримм Д.И. 743
Гримм Я. 13, 412, 417, 422, 423
Гринвуд Д. 13
Громов Л.П. 428
Громов М.П. 554, 613
Громов П.П. 670
Громова Л.Д. 216, 358, 428, 431, 499, 554
Гроссман В.С. 553
Гроссман Л.П. 162, 168, 215
Грот Я.К. 616, 627
Груздев А.И. 529
Грузенберг С.О. 274
Грузинская Н.Н. 218
Гуардини Р. 66
Гудзий Н.К. 416, 431, 499
Гумбольдт В. 417, 423, 556
Гус Я. 628
Гусев В.А. 62
Гусев Н.Н. 431, 466, 499
Гюго В. 13, 14, 308, 334, 507, 556, 559, 560, 664, 724, 726

Давыдов Н.В. 681
Даль В.И. 27, 30
Даниэльсон Н.Ф. 26, 742
Данилевский Г.П. 747, 753, 761, 765
Данилевский Н.Я. 224, 225, 364, 705
Данте Алигьери 694, 726, 735
Дарвин Ч. 27, 403, 575, 738
Даргомыжский А.С. 52, 741
Девриен А.Ф. 28
Дейч Л.Г. 19
Дельвиг А.А. 622
Делянов И.Д. 306
Демерт Н.А. 12, 13, 15, 16, 17, 743
Дергачев И.А. 529
Державин Г.Р. 51, 70, 80
Дерман А.Б. 535, 550, 554, 612
Де-Роберти Е.В. 696
Дерунов С.Я. 50
Дешевова М.Н. 671
Джаншиев Г.А. 16
Джойс Д. 731
Диккенс Ч. 13, 263, 507, 532, 550, 726
Диоген 675
Дитятин И.И. 16
Дмитренко С.Ф. 292
Дмитриева В.И. 270
Добролюбов Н.А. 26, 27, 35, 38, 74, 75, 104, 291, 294, 315, 344, 347, 392, 400, 401, 530, 532, 620, 635, 637, 712
Добужинский М.В. 774
Доде А. 13, 318
Долженков П.Н. 555, 613
Долинин А.С. 66, 162
Домбровский Я. 182
Достоевский М.М. 70, 71, 72, 75, 80, 145
Достоевский Ф.М. 3, 7, 10, 13, 14, 20, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 50, 61, 62, 63-162, 179, 191, 227, 239, 266, 291, 308, 309, 310, 312, 319, 320, 359, 369, 370, 371, 377, 380, 381, 382, 388, 389, 390, 391, 398, 401, 404, 405, 408, 409, 410, 411, 422, 429, 436, 453, 459, 465, 466, 467, 489, 513, 523, 564, 567, 575, 585, 617, 619, 642, 643, 645, 677, 680, 691, 695, 696, 702, 704, 707, 708, 709, 710, 713, 714, 721, 723, 724, 725, 726, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 741, 744, 749, 753
Достоевский Ф.Ф. 72

Достоевская (урожд. Сниткина) А.Г. 72
Достоевская Л.Ф. 72
Дохтуров Д.С. 452
Драгоманов М.П. 19, 27
Дрейфус А. 318, 599
Дрентельн А.Р. 3
Дрожжин С.Д. 50, 347, 428
Другов Б.М. 168, 215
Дружинин А.В. 218, 268, 291, 443, 616, 620, 635
Друзин В.П. 294, 305
Друпер Д. 27
Дунаев М.М. 201
Дуров С.Ф. 71
Дурылин С.Н. 504, 506, 519
Дыханова Б.С. 293, 305
Дьяченко В.А. 55, 57-59
Дэви Д. 722
Дягилев С.П. 774

Евгеньев-Максимов В.Е. 535, 550
Евнин Ф.И. 218
Евреинова А.М. 314
Евстафьева Е.Н. 529
Евстигнеев М.Е. 29, 312
Егоров Б.Ф. 401
Екатерина II 416, 464, 664, 745
Елизавета Саксен-Альтенбургская, герцогиня Саксонская 656
Елизавета Федоровна, вел. кн. 662
Елисеев Г.З. 12, 13, 26, 28, 173, 297, 400
Емельянов Н.П. 12, 62
Ермилов В.В. 552
Ермилова Е.В. 670
Ермолова М.Н. 559, 739
Есенин С.А. 723
Ешевский С.В. 26, 310
Ёргольская Т.А. 431

Жаров Д.Е. 50
Жегалов Н.Н. 205
Желябов А. 752
Жемчужников Ал-др.М. 347
Жемчужников Ал. М. 290, 347, 769
Жемчужников В.М. 347
Жук А.А. 457
Жуковский В.А. 70, 312, 359, 507, 622, 647, 656, 661, 710, 755
Жуковский Н.И. 18, 19
Жуковский Ю.Г. 15, 26
Жулев Г.Н. 17, 29, 50
Журавлева А.И. 62
Журавский Д.П. 171

Забелин И.Е. 26
Забелло П.П. 749, 767
Завадский П.В. 507
Загоскин М.Н. 463
Зайцев В.А. 15, 27, 172, 219
Зандер А.Л. 65
Зарубин П.А. 743
Заславский Д. 260
Засодимский П.В. 14, 21,27, 32, 33, 34, 299, 314, 321, 323, 747, 755, 761
Засулич В.И. 9, 697, 752
Захаров В.Н. 162
Захарьин Г.А. 575
Зелинский Ф.Ф. 635
Зелинский В.А. 429
Зеньковский В.В. 65, 70
Зибер Н.И. 27
Зиновьева А.Н. 170
Златковский М.Л. 635
Златовратский А.П. 38
Златовратский Н.Н. 13, 16, 17, 21, 22, 28, 32, 34, 35, 36, 38-40, 61, 299, 314, 316, 322, 747, 751, 753, 754, 757
Золотилова Н.М. 508
Золя Э. 13, 15, 24, 263, 318, 340, 341, 599, 734, 737

Иван III 506
Иван IV (Грозный) 60, 643, 761
Иванов А.И. 317
Иванов Вяч. И. 64, 115, 162, 693, 706

Иванов И.И. 7, 104
Иванов С.В. 765
Иванова Е.В. 679
Иванова С.А. 96
Иванов-Разумник Р.В. 263, 270
Иванчин-Писарев А.И. 18
Иванюков И.И. 13, 218, 315
Ивасюк Ю.П. 389
Измайлов А.А. 248, 257, 646, 654
Ильин И.А. 721
Ильинский И.В. 484
Ильинский Дм. 129
о. Иоанн Кронштадский 654
Иоанн Константинович, вел. кн. 663
Ипполитов-Иванов М.М. 755
Исаева М.Д. 72
Исаков Я.А. 27
Ислявина Л.А. (Берс) 432
Итенберг Б. С. 399

Каблиц И.И. 705, 756, 760
Каблуков Н.А. 16
Кавелин К.Д. 15, 393, 696
Калиновский В.С. 182
Калиновский К.С. 182
Каменев Л.Л. 9
Каронин С. (Петропавловский Н.Е.) 26, 32, 33, 303, 315, 322, 339, 755, 761, 767
Камю А. 66
Кан Р. 19
Кант И. 171
Каракозов Д.В. 6, 393
Каразин Н.Н. 743
Карамзин Н.М. 60, 70, 293
Кардосысоев В.В. 30
Кареев И.И. 317
Карл Великий 123
Карпентьер А. 736, 737
Каррьер М. 26
Карсавин Л.П. 66
Карякин Ю.Ф. 69
Касаткин Н.А. 10, 771
Катаев В.Б. 428, 535, 554, 555, 613
Катков М.Н. 4, 20, 86, 223, 318, 336, 451, 694, 699
Качалов В.И. 779
Кетчер Н.Х. 25, 26
Кившенко А.Д. 755
Кин Э. 507
Киплинг Р. 318
Киреевский И.В. 113, 364
Киреевские 698
Кирпотин В.Я. 67
Киселева М.В. 480
Китайгородов Д.Н. 21
Китайник М.Г. 529
Кладель Л. 298
Клеман М.К. 216, 218
Клеменц Д.А. 8, 18, 19, 27, 53
Клибанов А.И. 172
Клодт М.К. 9
Клодт М.П. 9, 743
Ключевский В.О. 26, 315, 681
Клюшников В.П. 36
Книппер (Чехова) О.Л. 599, 777
Ковалев В.А. 431
Ковалевский М.М. 16, 319, 683
Ковалевский С.В. 317
Коваленко А.Г. 62
Ковальский И.М. 9
Коган Л. Р. 260
Кожинов В.Н. 670
Козырев М.А. 50
Колобаева Л.А. 62
Колумб Х. 114
Кольцов А.В. 26, 51, 647, 650, 671, 755
Колюпанов Н.П. 315
Комарович В.Л. 66
Комиссаржевская В.Ф. 355, 773
Кони А.Ф. 5, 15, 548, 664, 670
О'Коннор Ф. 731
Коновницын П.П. 452
Коноплянцев А.М. 385
Конопницкая М. 318
Константин Николаевич, вел. кн. 656
Конт О. 26, 403, 687, 688

Коперник Н. 123
Корзухин А.И. 9
Коринфский А.А. 636, 637, 638, 640, 641, 644, 645, 648, 653, 771
Корнель П. 70, 383
Коробченский Д. 344
Коровин С.А. 765, 769, 771
Короленко В.Г. 5, 208, 293, 302, 306, 311, 312, 314, 315, 316, 326, 327, 339, 341, 400, 402, 428, 502, 503, 506, 516, 518, 519, 530-550, 573, 600, 612, 664, 672, 706, 753, 761, 765, 767, 769, 771, 773
Короленко Г.А. 536
Короленко Э.О. 536
Корсаков С.С. 575
Корш В.Ф. 17, 576
Корш Ф.А. 756, 763
Костомаров Н.И. 13, 15, 27, 315, 739, 749
Котляревский Н.А. 15, 416
К.Р. (Константин Константинович, вел. кн. 73, 347, 656-665
Кравчинский С.М. 9, 18, 19
Краевский А.А. 12, 17
Краевский А.В. 223
Крамской И.Н. 9, 25, 30, 317, 735, 738, 741, 745, 751, 755, 757, 759,
Краснов Г.В. 431
Краснянский В.В. 679
Крейтан В.П. 755
Крестовский В.В. 36, 37, 179, 741
Кривенко С.Н. 13, 258, 308, 314
Кропоткин П.А. 28
Крылов В.А. 29, 55, 59, 60, 263, 312, 349, 354, 355
Кугель А.Р. 334, 428
Куглер Ф. 26
Кудрявая Н.В. 431
Кузина Л.Н. 487, 500
Кузьминский К.С. 665
Куинджи А.И. 10, 745, 751, 753, 755
Кулешов В.И. 22, 62, 529, 670, 679
Кулябко-Корецкий Н.Г. 18, 27
Куманин Ф.А. 319
Купреянова Е.Н. 431, 499
Куприн А.И. 313, 314, 339, 345, 498, 773, 776
Курилов А.С. 428
Курляндская Г.Б. 431
Курочкин В.С. 17, 45, 50, 173, 328, 637
Курочкин Н.С. 12, 15, 17, 21, 50, 173
Кутузов М.И. 450, 452, 453, 456
Кущевский И.А. 29, 35, 36, 40-42, 295, 741
Кьеркегор С. 66
Кэндзабуро О. 723
Кюи Ц.А. 9, 52, 678, 747

Лабрюйер Ж. де 334
Лавров В.М. 315, 754
Лавров П.Л. 7, 8, 14, 16, 18, 21, 23, 26, 28, 53, 298, 391-399, 538, 695, 738, 744
Лакшин В.Я. 431, 554, 613
Лансере Е.Е. 770
Лансон Г. 727
Лапушин Р.Е. 555, 613
Лапшин И.И. 66
Ларошфуко Ф. 81, 334
Лассаль Ф. 26
Латкин В.М. 502
Латынина А.Н. 504, 505, 519
Лаут Р. 66, 162
Лебедев А.Г. 10
Лебедев Ю.В. 62
Лебедева О.Б. 62
Левитан И.И. 765, 769, 771, 773
Левитов А.И. 14, 15, 16, 17, 22, 26, 32, 40, 173, 180, 295, 303, 330, 747, 749
Левицкий С.А. 65
Леже Л. 308
Лейбок Д. 27
Лейкин Н.А. 17, 328-334, 335, 337, 338, 340, 341, 427, 428, 563, 564, 741, 756

Лекки В. 26
Лемох К.В. 9
Ленин В.И. 78, 165, 307, 315, 317, 402, 407, 408, 430, 702, 714, 715, 719, 770, 778
Ленский А.П. 770
Лео А. 14
Леонардо да Винчи 735
Леонов Л.М. 476, 499
Леонтьев И.Л. 534, 574
Леонтьев К.Н. 76, 371-391, 429, 463, 700, 704, 705, 707, 710, 748, 751, 760
Лермонтов М.Ю. 10, 263, 293, 311, 359, 422, 436, 507, 614, 637, 647, 668, 669, 671, 676, 677, 691, 707, 712, 713, 716, 721, 730, 736, 755, 767
Лесерович В.В. 696
Лесков А.Н. 169, 584
Лесков Н.С. 7, 15, 17, 20, 24, 25, 26, 27, 29, 36, 38, 163-215, 235, 248, 249, 303, 359, 369, 552, 572, 584, 721, 724, 728, 736, 739, 743, 745, 753
Лесков С.Д. 169
Лескова (урожд. Алферьева) М.П. 169
Лессинг Г.Э. 732
Леткова Е.П. 773
Летов Б.Д 536, 550
Либрович С.Ф. 27, 165
Лизипп 632
Лилина М.П. 775
Линков В.Я. 555, 613
Лисин Л.Ф. 305
Лисовский Н.М. 319, 758
Лищинер С.Д. 283
Лодыгин А.Н. 742
Ломоносов М.В. 27, 767
Ломунов К.Н. 431, 499
Лонгинов М.Н. 14, 47, 614, 635
Лонгфелло Г.У. 694
Лопатин Г.А. 18, 26, 53, 298
Лопатин Л.М. 700
Лорис-Меликов М.Т. 306, 754, 756
Лосев А.Ф. 701
Лосский Н.О. 66, 69, 162
Лотман Л.М. 216, 246
Луначарский А.В. 67, 534, 535, 538, 550
Лукьянов С.М. 680, 695, 701
Лучицкий И. В. 27
Лущицкий И.Н. 182
Лыткин А.С. 759
Люксембург Р. 550
Ляцкий Е.А. 416

Майков А.Н. 20, 26, 29, 30, 45, 61, 62, 73, 74, 86, 191, 319, 346, 614-635, 636, 644, 647, 657, 677, 757, 765, 775
Майков В.Н 617
Майков Вл.Н. 617
Майков Л.Н. 617
Майков Н.А. 617
Майков Н.Н. 741
Майкова Е.П. 617
Майковы 71
Маймин Е.А. 488
Майнов В. Н. 27
Макаров И.В. 759
Макашин С.А. 260, 267, 291, 292
Маккэйл Дж. 721
Маков Л.С. 4
Маковский В.Е. 10, 26, 749, 757, 761
Маковский К.Е. 9, 10, 26, 30, 741
Маковский Н.Е. 26
Максимов В.М. 749, 751, 757
Максимов С.В. 747
Малерба Л. 724
Мамин-Сибиряк Д.Н. 15, 21, 308, 314, 315, 316, 317, 322, 341, 342, 345, 520-528, 529, 759, 763, 767, 771, 779
Мамонтов С.И. 738, 760, 769, 773
Мамонтова Е.Г. 766
Мандельштам О.Э. 679
Манн Т. 66, 498, 552, 612, 723, 727, 728, 729, 730

Манухин А.И. 312
Маркевич Б.М. 36, 37, 47, 743, 745, 755, 759
Марко Вовчок (настоящая фамилия — Маркович М.А.) 13, 381, 383
Марков Е.Л. 288, 751
Маркович А.В. 170
Маркс А.Ф. 26-27, 167, 319, 600
Маркс К. 26, 307, 315, 394, 402, 742
Марри М. 721
Мартынов И.А. 246
Мартынов Н.Т. 28
Мартынов С.Н. 712
Масанов И.Ф. 553
Масловский В.И. 670
Мачет Г.А. 53, 348
Мачник Э. 737
Маяковский В.В. 551, 552, 612, 678, 723
Межов В.И. 319
Мезенцев Н.В. 3, 9, 322
Мейер Г.А. 65, 162
Мейерхольд В.Э. 775
Мельников-Печерский П.И. 20, 27, 38, 246-257, 319, 359
Менделеев Д.И. 761
Менинг К. 734
Мень А. В. 500
Меньшиков А.Д. 759
Меньшиков М.О. 647, 650, 707
Мередит Д. 13
Мережковский Д.С. 64, 65, 315, 348, 404, 408, 616, 634, 635, 678, 706, 707, 765, 767, 768, 771, 773, 779
Мериме П. 735
Месхамер М.Е. 773
Метерлинк М. 734
Местр Ж. де 372
Мечников И.И. 14, 15
Мещерский В.П. 20, 72, 146, 697
Микеланджело Буонарроти 735
Микешин М.О. 745
Микулич В. (Веселитская Л.И.) 212, 507, 724
Миллер В.Ф. 319
Миллер О.Ф. 218, 315, 417
Милль Д.С. 26, 88
Мильтон Дж. 712
Милютин Д.А. 5
Минаев Д.Д. 14, 15, 17, 29, 45, 50, 173, 741, 747
Минский (Виленкин) Н.М. 29, 315, 317, 348, 753, 766
Миролюбов В.С. 772
Миронов Г.М. 535, 550
Миртов (*см.* Лавров П.Л.)
Мистраль Г. 723
Михайлов А.Д. 19
Михайлов Д.Н. 665
Михайлов М.И. 294
Михайловский Н.К. 7, 8, 12, 13, 15, 17, 21-23, 28, 37, 62, 64, 162, 259, 293, 299, 300, 303, 304, 305, 314, 315, 316, 321, 399-411, 428, 429, 464, 519, 521, 552, 573, 676, 695, 696, 697, 713, 738, 740, 748, 756, 760, 764, 768
Михневич В. О. 331, 337
Мицкевич А. 691, 694
Мичурин И.В. 516
Мишо Р. 722
Могилянский А.П. 218, 246
Моисеенко П.А. 53
Молешотт Я. 104, 118
Монигетти И.А. 747
Мопассан Г. 318, 499, 727, 731, 734
Мордовцев Д.Л. 13, 15, 28, 534, 753
Морозов А.В. 312
Морозов Н.А. 18, 19, 53, 348, 716
Морской-Лебедев Н. К. 340
Москвин И.М. 775
Мостовская Н.Н. 62
Мотылева Т.Л. 431
Моцарт В.А. 632, 735
Мочульский К.В. 65, 162, 697
Моэм С. 66
Муравский М.Д. 52
Муравьева А.Г. 71
Муромцев С.А. 16

Мусоргский М.П. 9, 317, 743, 747, 751, 755, 757
Мысляков В.А. 260, 291
Мышкин И.Н. 19
Мясоедов Г.Г. 9, 743
Мэгъю А. 13
Мюррель Э. 13
Мюссе А. де 664

Набоков В.В. 552, 602, 612, 613
Надсон С.Я. 26, 315, 319, 347, 348, 534, 666, 671-679, 761
Назаров Е.И. 50
Назарова Н.Л. 679
Найденов С.А. 313
Наполеон I 9, 91, 92, 123, 124, 440, 443, 449, 450, 452, 453, 455
Наполеон III 110
Направник Ф.Н. 678, 749, 767, 771
Нарышкины 171
Наумов Н.И. 32, 33, 299, 303, 314
Невежин П.М. 351, 352
Негорев Н. (см. Кущевский И.А.)
Негретов П. 550
Некрасов Н.А. 10, 11, 12, 13, 25, 26, 28, 29, 31, 38, 41, 45, 48, 49-51, 61, 62, 71, 73, 74, 146, 160, 219, 294, 295, 296, 297, 299, 312, 320, 328, 329, 333, 399, 400, 416, 435, 436, 440, 513, 520, 521, 522, 614, 618, 620, 635, 641, 667, 671, 678, 741, 745, 751, 755
Немирович-Данченко Вас. И. 17, 20, 21, 341, 342, 344, 747, 753, 759, 765
Немирович-Данченко Вл. И. 355, 356, 357, 592, 599
Неруда П. 723
Нестеров М.В. 26, 706, 765, 773
Нечаев Е.Е. 738
Нечаев С.Г. 6, 7, 17, 104, 106
Нефедов Н.Ф. 34
Нефедов Ф.Д. 16, 32, 743
Никитенко А.В. 393, 616
Никитин А. 744
Никитин Д. 744
Никитин И.С. 51, 312, 671, 765
Никитин П. 744
Никитин (*см.* Ткачев П.Н.)
Никифоров Н.К. 697, 698
Николаев Д.П. 261, 280, 282, 291, 292
Николаев Ю. 766
Николаева Е.В. 431, 475, 499, 500
Николай I 495, 496, 620, 621, 656
Николай II 308, 434, 637, 705, 772
Николюкин А.Н. 431, 500, 720
Ницше Ф. 66, 76, 113, 372, 379, 404, 405, 730, 737
Новалис (Ф. фон Гарденберг) 372
Новиков Н.И. 416
Новодворский А.О. 35, 36, 42-44, 61

Оболенский Л.Е. 314, 757
Обручев В.А. 294
Овсянико-Куликовский Д.Н. 420, 421, 422, 423, 695
Огарев Н.П. 17, 18, 26, 45, 104, 669
Одиноков В.Г. 62
Одоевский В.Ф. 71
Ожешко Э. 318
Олби Э. 612
Олимпов (Фофанов) К.К. 646
Омулевский (Федоров) И.В. 11, 14, 17, 24, 35, 53, 61, 346, 672, 739
Опекушин А.М. 745, 755, 759
Опульская Л.Д. (*см.* Громова Л.Д.)
Орлов В.И. 16
Орлов Н.И. 771
Осипович А. (*см.* Новодворский А.О.)
Основин В.В. 62
Островский А.Н. 10, 13, 15, 21, 25, 29, 30, 31, 54, 55, 56, 224, 248, 291, 308, 317, 319, 330, 349, 350, 351, 357, 383, 564, 612, 677, 708, 714, 736, 741, 745, 749, 751, 753, 755, 756, 757, 759
Отрадин М.В. 670
Отрепьев Г. 115
Ошарова Т.В. 553

Павленко Ф.Ф. 311
Павлов И. 370
Павлов Н.Ф. 16
Пазухин Н. 312
Пален К.И. 4
Палиевский П.В. 431, 500
Пальм (Альминский) А.И. 17, 29, 741
Пальмин Л.И. 17, 29, 45, 328, 335, 346, 348
Панаев И.И. 219, 317, 617
Панаевы 71
Паномарев С.И. 319
Пантелеев Л.Ф. 27, 392, 394
Панченко А.В. 500
Паперный З.С. 554, 613
Пархоменко И.К. 654
Паскаль Б. 70
Пассек Т.П. 30
Пастернак Б.Л. 612
Пачини Дж. 66
Пащенко В.М. 755
Перельмутер В.Г. 642
Перов В.Г. 9, 10, 30, 739, 747
Перовская С.Л. 756
Перовские 171
Перцов П.П. 772
Петерсон Д. 726
Петефи Ш. 14
Петр I 360, 361, 363, 460, 463, 464, 517, 599, 620, 628, 637, 740, 742, 749
Петрарка Ф. 694
Петрашевский (Буташевич-Петрашевский) М.В. 71, 619
Петров С.М. 218, 246
Петрова М.Г. 428, 550
Петров-Ронет И.П. 753, 769
Петровский А.Г. 682
Петропавловский Н.Е. (*см.* Каронин С.)
Петрушевский А.Ф. 21
Печерин В.С. 104
Печерский Андрей (*см.* Мельников-Печерский)
Пийс Р. 731
Пиксанов Н.К. 535, 550
Пирогов Н.И. 757, 773
Писарев Д.И. 13, 14, 35, 75, 104, 165, 166, 172, 266, 295, 311, 392, 396, 400, 401, 403, 711, 712
Писемский А.Ф. 27, 31, 36, 55, 56, 216-246, 277, 308, 319, 330, 354, 359, 369, 739, 745, 751, 755
Писемский Н.А. 233
Платон 498, 642, 681, 684, 694
Платонов А.В. 550
Плеве В.К. 306
Плетнев Р.В. 65
Плеханов Г.В. 19, 32, 33, 34, 293, 302, 305, 307, 315, 317, 758, 770, 772
Плеханов С.Н. 246
Плещеев А.Н. 12, 15, 17, 26, 45, 62, 315, 316, 317, 347, 534, 672, 755, 765
Плещунов Н.С. 215
По Э. 726
Победоносцев К.П. 3, 73, 306, 391, 697, 705
Погосский А.Ф. 38
Подолинский С.А. 18
Позен Л.В. 763
Покусаев Е.И. 260, 291
Полежаев А.И. 26, 650
Поленов В.Д. 10, 753, 761
Полетика В.А. 16
Поливанова Е.М. 697
Политковская М.К. 46
Полонский Я.П. 15, 17, 24, 26, 29, 31, 45, 47, 48, 49, 62, 73, 317, 319, 346, 518, 614, 615, 636, 647, 669, 673, 691, 677, 741, 743
Полоцкая Э.А. 553, 554, 555, 613
Поляков Н.П. 26
Померанцев А.Н. 765
Помяловский Н.Г. 383
Попов А.П. 749
Попов А.С. 770
Попов С.П. 314

Попович Й. 69, 162
Порланд А.А. 759
Португалов В.О. 14
Порудоминский В.И. 504, 505, 519
Потапенко И.Н. 326, 340, 341, 342, 343, 344, 428, 574
Потапов А.Л. 3
Потебня А.А. 416-420, 422, 423, 426, 428
Потехин А.А. 29, 55, 56-57, 61, 308, 349, 354, 664, 749, 753
Потехин Н.А. 55, 57
Пракситель 632
Пржевальский Н.М. 583, 767
Прийма Ф.Я. 635, 727
Притчет У. 726
Пришвин М.М. 707
Прозоров В.В. 260, 291, 292
Протопопов М.А. 23, 166, 167, 552, 768
Прудон П. 99, 432
Прутков Козьма (А.К. Толстой, братья Жемчужниковы) 337, 347
Пруцков Н.И. 293, 305
Прус Б. 318
Прянишников И.М. 9, 747, 757
Пугачев Е.И. 190, 464, 465
Пуришкевич Н.И. 769
Пустовойт П.Г. 218, 224, 246
Пушкин А.С. 10, 24, 25, 27, 70, 73, 123, 146, 160, 168, 261, 263, 264, 265, 276, 277, 293, 308, 309, 310, 311, 347, 359, 390, 403 415, 416, 422, 435, 438, 462, 463, 465, 507, 552, 614, 615, 622, 628, 632, 647, 648, 649, 657, 661, 664, 667, 668, 671, 676, 685, 691, 693, 707, 709, 710, 711, 712, 713, 716, 721, 723, 724, 725, 726, 732, 734, 735, 736, 755, 759, 765, 776, 775
Пыпин А.Н. 15, 219, 261, 290, 317, 413-416, 422, 423, 427
Пятницкий К.П. 774

Рабле Ф. 263
Радищев А.Н. 26, 760
Радклиф А. 70
Радлов Э.Л. 66
Раев В.Е. 618
Разин С.Т. 114, 761
Разоренов А.Е. 50
Ракер К.Л. 28
Ралли З.К. 18, 19
Расин Ж. 70
Рассохина Е.Н. 28
Рафаэль 632, 646
Рахманинов С.В. 678, 769
Реклю Э. 19
Рембо А. 349
Ремизов А.М. 517, 706, 707, 765
Ремизов В.Б. 431
Репин И.Е. 10, 26, 31, 310, 312, 504, 506, 514, 518, 519, 648, 741, 751, 753, 755, 757, 761, 763, 765
Рейтблат А. 23
Решетников Ф.М. 13, 15, 22, 26, 32, 33, 295, 311
Рильке Р.М. 347
Римский-Корсаков Н.А. 9, 52, 310, 743, 749, 753, 755, 765, 769, 773, 775
Рид Ч. 13
Рихтер Д.И. 18
Розадеева М.А. 655
Розанов В.В. 64, 162, 317, 372, 379, 400, 702-737, 767
Розанов Н.В. 703
Розанова Н. 707
Роллан Р. 443, 483, 498, 728
Романов И.Ф. (Рцы) 705
Романова Е.В. 697
Роскин А.И. 612
Ростопчин Ф.В. 413
Рошаль А.А. 218
Рубакин Н.А. 17, 311
Рубинштейн А.Г. 518, 678, 741, 751, 753
Руднева-Бутягина В.Д. 704
Русанов Г.А. 502
Русанов Н.С. 14

Руссо Ж.-Ж. 412, 724, 726, 732
Рылеев К.Ф. 169
Рюноске А. 723
Рябушинский С.П. 779

Сабашников М.В. 310
Сабашников С.В. 310
Саблин М.А. 16
Сабуров А.А. 431, 499
Савина М.Г 745
Савицкий К.А. 10
Саврасов А.К. 9, 10, 741, 745
Садовская О.О. 749
Сазонова С.И. 29, 35
Саксен-Альтенбургский герцог 656
Сакулин П.Н. 416
Салов И.А. 36, 321
Салтыков Е.В. 261
Салтыков-Щедрин М.Е. 10, 12, 13, 15, 22, 24, 25, 28, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 42, 48, 61, 62, 73, 75, 165, 166, 208, 235, 248, 257-292, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 310, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 335, 336, 337, 340, 400, 401, 409, 411, 415, 422, 427, 428, 466, 505, 521, 532, 533, 541, 552, 554, 563, 574, 635, 677, 743, 745, 751, 753, 755, 757, 759, 763
Салтыкова (урожд. Забелина) О.М. 261
Самарин Д.Ф. 359
Самарин Ю.Ф. 359
Самосюк Г.Ф. 506
Сартр Ж.-П. 730
Саути Р. 52, 726
Сахарова Е.М. 554
Светлов В.А. 173
Свирский А.И. 339
Свифт Дж. 263
Северянин И. (Лотарев И.В.) 268, 269, 654, 678
Селезнев Ю.И. 162
Семевский М.И. 21, 315, 616, 738
Сементковский Р.И. 167
Семенов А.А. 745
Семенов В.С. 215
Семенов С.Т. 310
Семирадский Г.И. 745
Сераковский З. 182
Серафимович А.С. 21, 317, 536, 550, 776
Сервантес М. де 556, 726, 735
Сергеенко А.П. 496
Сергеенко П.А. 494
Сергиевский П.А. 17
Серов А.Н. 622
Серов В.А. 763, 765, 767, 775
Серошевский В. 345
Сеченов И.М. 15
Сименон Ж. 731
Синегуб С.С. 45, 53, 348
Синявский А.Д. 720
Скабичевский А.М. 12, 13, 22, 42, 44, 45, 166, 218, 290, 298, 308, 314, 504, 519, 529, 552, 572, 750, 756, 772
Скалон В.Ю. 16
Скатов Н.Н. 62, 395
Скафтымов А.П. 431, 499, 554, 612
Сквозников В.Д. 504, 506, 519
Скворцов Н.С. 16
Скиталец С.Г. 317
Сковорода Г. 681
Скотт В. 70
Слепцов В.А. 12, 42, 173, 180, 330, 564
Случевский К.К. 346, 347, 636-645, 672, 755
Смиренский В.К. 645
Смирнов В.Б. 62, 293, 305
Смирнов В.Н. 18
Смирнов В.С. 765
Смирнова С. (*см.* Сазонова С.И.)
Сниткина А.Г. (*см.* Достоевская А.Г., урожд. Сниткина)
Собенников А.С. 555, 613
Соболевский В.М. 300, 316
Соколов А.Г. 428

Соколов Г.Ф. 293
Соколов Н.В. 172
Соколов Н.И. 293, 305
Соколов П.П. 767
Соколова В.Ф. 257
Сократ 681
Солдатенков К.Т. 25, 310
Солженицын А.И. 457, 517, 550
Соловьев А.Н. 9, 319
Соловьев В.С. 64, 77, 78, 81, 162, 171, 317, 319, 320, 348, 359, 368, 369, 379, 388, 409, 428, 636, 637, 638, 643, 645, 664, 680-701, 709, 757, 758, 771, 774
Соловьев Н.Я. 29, 55, 351, 755, 757
Соловьев С.М. 15, 681, 701
Соловьев Ф. 541
Соловьев (Андреевич) Е.А. 284, 776
Сологуб Ф. (Тетерников Ф.К.) 315, 773
Соломаткин Л.И. 753
Сомов К.А. 706, 774
Спасибенко А.А. 62
Спасович В.Д. 7
Спендиаров А.А. 678
Спенсер Г. 21, 26, 27, 88, 403
Сперанский М.Н. 416
Сперанский М.М. 236, 237, 450, 454, 469
Сперанский Н.В. 310
Спешнев Н.А. 71
Спиноза Б. 755
Сребницкий И.М. 170
Станиславский К.С. 355, 521, 598, 599, 764
Станюкович К.М. 14, 308, 314, 324, 342, 344, 345, 743, 745, 757, 765
Стариков В.А. 529
Старикова М.Н. 257
Старыгина Н.Н. 215
Старый Трансформист (*см.* Чернышевский Н.Г.)
Стасов В.В. 15, 317, 759
Стасюлевич М.М. 15, 316, 317
Стебницкий М. (*см.* Лесков Н.С.)
Стенборг Л. 506
Стендаль 452, 724
Степанов Н.Л. 616, 635
Степняк-Кравчинский С.М. 14, 322
Степун Ф.А. 65
Стерн Л. 318, 726
Стернин Г.Ю. 62
Стефанович Н.В. 19
Столетов А.Г. 315
Столыпин П.А. 718
Столярова И.В. 168, 215
Стопановский М.М. 173
Стороженко Н.И. 416
Страхов И.В. 309, 490
Страхов Н.Н. 20, 23-24, 187, 224, 309, 320, 463, 466, 467, 472, 473, 498, 616, 635, 657, 680, 699, 705
Стрепетова П.Н. 745, 757, 759
Струве Г.П. 553
Струве П.Б. 317, 373, 703, 770, 772, 776
Струнин Д. 342
Субботин Н.И. 270
Суворин А.С. 73, 215, 318, 329, 534, 599, 699, 705, 750, 771
Суворов В. 312
Сумбатов (Южин) А.И. 353, 354
Суриков В.И. 10, 310, 757, 759, 763, 767, 771, 777,
Суриков И.З. 26, 29, 45, 50, 51-53, 61, 741, 749, 751
Суслова А. П. 72, 704
Сухих И.Н. 555, 613
Сухомлинов М.И. 635
Сухотина (урожд. Толстая) Т.Л. 433
Сытин И.Д. 311, 312, 428
Сю Э. 507
Сюлли-Прюдом Ф.А. 674

Танеев С.И. 476, 757, 767
Тарасов Б.Н. 162, 431, 482
Таратута Е. А. 322
Тарланов Е.З. 655
Тарусин И.Е. 50
Твардовыская В.А. 29, 68

Твен М. 13
Телешов Н.Д. 21, 313, 776
Теннисон А. 308
Терпигорев С.Н (Атава С.) 17, 324, 765
Тимашев А.Е. 4
Тимирязев К.А. 315, 516
Тимковский Н. 345
Титович Н.И. 534
Тихомиров Л.А. 19
Тихонравов Н.С. 310, 413, 416, 422, 423
Ткачев П.Н. 14, 19, 23, 37, 64, 104, 393, 394, 406, 538, 742, 748
Толстой А.К. 15, 29, 45, 47, 62, 317, 347, 545, 614, 615, 644, 690, 691, 692, 739, 751, 755, 769, 774
Толстой А.Л. 433
Толстой Д.А. 3, 6, 306
Толстой И.Л. 433
Толстой Л.Л. 433
Толстой Л.Н. 10, 11, 13, 20, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 61, 78, 102, 121, 146, 159, 160, 162, 163, 200, 208, 209, 234, 236, 237, 238, 244, 246, 268, 274, 277, 291, 293, 295, 300, 306, 307, 310, 312, 316, 319, 323, 324, 327, 338, 340, 271, 381, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 398, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 429-500, 502, 506, 509, 518, 522, 526, 533, 548, 551, 552, 574, 575, 581, 582, 584, 585, 611, 612, 654, 664, 680, 707, 708, 709, 710, 713, 714, 715, 716, 721, 723, 724, 726, 728, 729, 730, 734, 741, 745, 746, 749, 757, 759, 761, 765, 767, 771, 772, 777
Толстой М.Л 433
Толстой Н.И. 431
Толстой Н.Н. 432, 465
Толстой С.Л. 433
Толстая А.А. 462
Толстая А.Л. 433, 466, 499
Толстая М.Л. 433
Толстая М.Н. 434
Толстая (урожд. Волконская) М.Н. 431
Толстая (урожд. Берс) С.А. 73, 432, 433, 435, 463, 474, 654
Тон К.А. 9
Торквемада 3, 4
Торопов А.Д. 319
Трепов Ф.Ф. 9, 697, 752
Третьяков П.М. 514, 751, 777
Трефолев Л.Н. 17, 347, 771
Троицкий В.Ю. 168, 215
Троцкий Л.Д. 702
Трубецкой Е.Н. 681, 684, 685, 687, 688, 694, 699, 700, 701
Трубецкой П.П. 777
Трубецкой С.Н. 684, 685, 700, 701
Трубецкая Е.И. (урожд. Лаваль) 49
Трутовский К.А. 26
Туган-Барановский М.И. 317, 772, 776
Тур Е. (графиня Салиас де Турнемир Е.В.) 180
Тургенев И.С. 3,4, 15, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 42, 48, 61, 62, 64, 70, 85, 86, 163, 167, 172, 179, 219, 220, 230, 233, 246, 274, 277, 291, 298, 303, 305, 308, 309, 312, 316, 317, 319, 371, 381, 382, 383, 384, 398, 422, 429, 436, 440, 441, 459, 467, 474, 480, 491, 502, 512, 517, 518, 532, 549, 556, 617, 620, 637, 666, 672, 677, 708, 714, 721, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 731, 734, 739, 741, 747, 751, 757, 759, 760
Турков А.М. 291
Тэйлор Э.Б. 27, 423,424
Тэн И. 412, 423
Тюнькин К.И. 282, 292, 487, 500
Тютчев Ф.И. 7, 12, 20, 26, 45, 46, 48, 73, 110, 274, 312, 359, 360, 365, 614, 615, 636, 647, 649, 654, 657, 659, 661, 691, 692, 694, 721

Уайл И. 723, 735
Уайльд О. 727
Улановская Э.Л. 539
Ульянов А.И. 307, 762
Успенский Г.И.12, 14, 16, 17, 18, 22, 27, 28, 29, 32, 34, 208, 293-305, 310, 311, 314, 315, 316, 322, 323, 383, 400, 401, 402, 403, 411, 428, 502, 503, 516, 519, 521, 533, 534, 538, 539, 554, 739, 745, 751, 753, 757, 758, 759
Успенский Н.В. 32, 294, 564
Утин Е.И. 303
Утин Н.И. 393
Ушинский К.Д. 21

Фадеев А.А. 550
Фаресов А.И. 163, 167, 171, 179, 211
Фатеев В.А. 720
Федоров А.В. 644, 645
Федоров (*см.* Омулевский И.В.)
Федоров Н. Ф. 498
Федорова В.Ф. 62
Федосеев Н.Е. 762
Федотов А.В. 742
Фелпс Г. 722, 725
Феоктистов Е.М. 316, 336, 337
Феофан Затворник 255
Фет А.А. 15, 26, 45, 46, 51, 61, 274, 317, 319, 346, 472, 614, 615, 626, 636, 644, 647, 649, 657, 661, 665, 666, 672, 677, 690, 691, 692, 759, 765, 771
Федоров А.В. 644, 645
Фигнер В.Н. 304, 348
Фидлер Ф.Ф. 647, 654
Филиппов М.М. 317
Филиппов Р.В. 8
Флексер (Волынский) А.Л. 167, 315, 774, 778
Флобер Г. 727, 736
Флоренский П.А. 707, 710
Флоровский Г.В. 65
Фолкнер У. 552, 612
Фома Аквинский 687
Фонвизин Д.И. 27
Фонвизина Н.Д. 71
Фонтана Л.Ф. 745, 751
Фортунатов Н.М. 431
Фофанов Б.К. 654
Фофанов К.К. 654
Фофанов К.М. 347, 636, 646-655, 763, 765, 769, 773
Фофанов М.П. 646
Фофанов П.М. 654
Фофанова Е.А. 646
Фохт У.Р. 104, 118
Франк С.Л. 64, 700
Франциск Ассизский 682
Фрей А.Я. 508
Фрейд З. 81, 421, 730
Фридлендер Г.М. 68, 162
Фудель И.И. 379

Хайдеггер М. 730
Халтурин С. 754
Харламов А.А. 31
Хвощинская Н.Д. 35, 49
Хемингуэй Э. 443, 552, 612, 728
Хеммингс Ф. 722, 737
Хемницер И.И. 312
Хмелевская Е.М. 670
Хмыров М.Д. 541
Хомяков А.С. 364
Хорос В.Г. 428
Храбровицкий А.В. 536, 550
Храпченко М.Б. 431, 437, 499
Хрисанф 712

Цебрикова М.К. 13, 766
Цертелев Д.Н. 346, 759, 769
Цедлиц Й.К. 507
Цицерон 123

Чаадаев П.Я. 104, 109, 162, 368, 668, 710
Чайковский Н.В. 18
Чайковский П.И. 9, 48, 52, 246, 310, 663, 666, 668, 743, 747, 751, 753, 757, 759, 763, 767

Червинский П. (П.Ч.) 748
Черкезов В.Н. 19
Чермак Л.И. 70
Чернец Л.В. 62, 428
Чернышев 53
Чернышевский Н.Г. 3, 7, 18, 23, 25, 27, 28, 35, 38, 50, 75, 78, 88, 104, 172, 178, 179, 180, 182, 186, 219, 294, 295, 306, 310, 315, 316, 319, 320, 392, 393, 396, 409, 415, 429, 436, 437, 507, 513, 521, 530, 618, 620, 635, 712, 716, 772
Чертков В.Г. 312, 475
Чехов Ал.П. 328, 552, 565
Чехов А.П. 17, 21, 44, 47, 62, 208, 306, 315, 316, 318, 324, 326, 327, 328, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 340, 341, 345, 348, 350, 353, 357, 402, 405, 422, 427, 428, 429, 439, 464, 480, 485, 495, 498, 499, 502, 503, 506, 513, 519, 520, 534, 536, 538, 550, 551-613, 664, 666, 668, 677, 705, 721, 723, 728, 729, 730, 731, 734, 755, 759, 761, 765, 766, 767, 773, 775, 779
Чехов Н.П. 557, 581
Чехова М.П. 552
Чехонте Антоша (*см.* Чехов А.П.)
Чешихин-Вертинский В. 305
Чижов М.А. 745
Чириков Е.Н. 317, 345, 775, 777
Чистов К.В. 172
Чичагов Д.Н. 767
Чичерин А.В. 431, 499
Чудаков А.П. 552, 554, 612
Чужбинский А.С. 27
Чуковский К.И. 519, 552, 612, 703, 718, 719
Чуприн С.И. 218
Чуприна И.В. 457

Шамиль 494, 495, 496
Шапиро К. 31
Шарапов С.Ф. 705
Шатобриан Ф.Р. 70, 372
Шах-Азизова Т.К. 555, 612
Шахов А.А. 416
Швейцер А. 728
Шевченко Т.Г. 52, 171, 174, 312, 621, 755
Шевырев С.П. 412, 413, 659
Шекспир В. 26, 70, 123, 309, 398, 404, 552, 556, 629, 664, 726, 735
Шелгунов Н.В. 14, 16, 23, 32, 165, 166, 173, 178, 311, 314, 316
Шеллер-Михайлов А.К. 14, 15, 28, 323, 741
Шелли П.Б. 507
Шервуд А. 731
Шервуд В.О. 749, 763, 773
Шерер В. 425
Шестов Л.И. 65, 552
Шехтель Ф.О. 779
Шиллер Ф. 50, 70, 694, 726, 732
Шифман А.И. 431, 499
Шишкин И.И. 9, 10, 26, 745, 751, 753, 761, 765, 767, 775
Шкловский В.Б. 62, 67, 499
Шкляревский 560
Шкотт А.Я. 171
Шлоссер Ф. 27
Шмидт О. 27
Шмитановский В. 312
Шопенгауэр А. 46, 274, 347, 468, 498, 730
Шоу Б. 552, 612
Шохин Н.А. 743
Шпажинский И.В. 55, 352, 353, 753
Шпенглен О. 730
Шпильгаген Ф. 14
Шредер И.Н. 767
Шретер В.А. 745, 749
Штакеншнейдер Е.А. 73
Штейнберг З.А. 65
Штейнгольд А.М. 410
Штиглиц А.Л. 773
Штроссмайер, епископ 682
Штрайбер Э. 731
Шубинский С.Н. 754

Шувалов П.А. 3
Шукумара Шри 735
Шульин Н.М. 14
Шулятиков В.М. 679

Щапов А.П. 14, 26
Щацева Р.А. 670
Щебальский П.К. 169
Щелгунов Н.В. 760
Щедрин, раскольник 270
Щепкин М.С. 57
Щепкин Н.М 25
Щербина А.М. 536, 550
Щербина Н.Ф. 29, 45, 621
Щербинина О.Г. 62

Эврипид 27
Эдельсон Е.Н. 218
Эйхенбаум Б.М. 406, 431, 499
Эллиот Д. 13
Элпидин М.П. 28
Эльсберг Я. 260
Эльсниц А.Л. 18
Эмерсон Р.У. 492, 726
Энгельгардт А.Н. 13
Энгельгардт Б.М. 66, 740
Энгельс Ф. 394
Эннекен Э. 420
Эренбург И.Г. 553, 554
Эрисман Ф.Ф. 575
Эртель А.И. 15, 316, 317, 323, 345, 755, 763, 765, 767, 771, 775
Эткинд А. 255
Эттингер В.С. 28

Южаков С.Н. 16, 315
Южин (Сумбатов) А.И. 757
Юзов И.И. (*см.* Каблиц И.И.)
Юркевич П.Д. 686
Юрьев С.А. 192, 315, 740
Юшкевич С.С. 345

Яблочков П.Н. 750
Языков Д.Д. 319
Якоби В.И. 9
Якоби П.И. 14
Якубович-Мельшин 348, 666, 678
Якубовский И.Ф. 171
Якушин В.Е. 310
Ямпольский И.Г. 616, 625, 635
Янжул И.И. 16
Ярвуд Э. 506
Ярошенко Н.А. 10, 514, 753, 757, 759, 761, 763, 767
Ясинский И.И. 326, 331, 340, 341, 428, 574

Brasol B. (*см.* Брэсол Б.)
Briggs A.D. (*см.* Бригс А.)
Cavaion D.N. 169
O'Connor F. (*см.* О'Коннор Ф.)
Eekman A. 613
Gassner J. (*см.* Гасснер Дж.)
Jackson R.L. 613
Hemmings F.(*см.* Хеммингс Ф.)
Henry P. 519
Kluge D. 613
G. Kjetsaa 69
Lantz K. 169
Mc Lean H. 169
Lyngstad A. 736
Lyngstad S. 736
Michaud R. 723
Müller de Morogues J. 169
Muchnic H. (*см.* Мачник Э.)
Muckle J.Y. 169
Noheil R. 613
Peace R. (*см.* Пийс Р.)
Peterson D. (*см.* Петерсон Д.)
Phelps G. 721, 722
Pritchet V. (*см.* Притчет У.)
Rayfield D. 613
Vogue E.M. (*см.* Вогюэ Э.-М. де)

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. Литература 1870-х годов. 3
Социально-историческая обстановка. 3
Проза 31
Поэзия. 44
Драматургия. Театр. 53
Глава 2. Федор Михайлович Достоевский (1821—1881). 63
Глава 3. Николай Семёнович Лесков (1831—1895). 163
Глава 4. Алексей Феофилактович Писемский (1821—1881). 216
Глава 5. Павел Иванович Мельников-Печерский (1818—1883). 247
Глава 6. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826—1889) 258
Глава 7. Глеб Иванович Успенский (1843—1902) 293
Глава 8. Литература 1880—1890-х годов. 306
Социальные условия. Историко-культурная обстановка 306
Проза. 320
Поэзия 346
Драматургия. Театр 349
Публицистика. 358
Литературоведческие школы. 411
Глава 9. Лев Николаевич Толстой (1828—1910) 429
Глава 10. Всеволод Михайлович Гаршин (1855—1888). 501
Глава 11. Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк (1852—1912). 520
Глава 12. Владимир Галактионович Короленко (1853—1921). 530
Глава 13. Антон Павлович Чехов (1860—1904). 551
Глава 14. Аполлон Николаевич Майков (1821—1897) 614
Глава 15. Константин Константинович Случевский (1837—1904). 636
Глава 16. Константин Михайлович Фофанов (1862—1911). 646
Глава 17. К.Р. (Константин Константинович Романов; 1858—1915) 656
Глава 18. Алексей Николаевич Апухтин (1840—1893) 666
Глава 19. Семен Яковлевич Надсон (1862—1887) 671
Глава 20. Владимир Сергеевич Соловьев (1853—1900) 680
Глава 21. Василий Васильевич Розанов (1856—1919). 702
Заключение 721
Синхронистические таблицы. 738
Именной указатель. 780