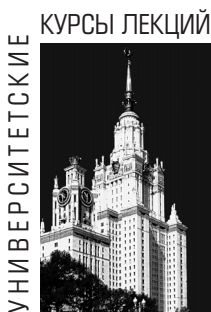


УНИВЕРСИТЕТСКИЕ КУРСЫ ЛЕКЦИЙ

Редакционная коллегия филологической серии:

М.Л. Ремнёва – *председатель*,
А.Н. Матвеева – *зам. председателя*,
А.П. Авраменко, Е.А. Галинская, А.С. Дёмин,
Е.Г. Домогацкая, А.А. Илюшин, В.В. Колесов,
С.И. Кормилов, В.И. Коровин, Л.П. Крысин,
В.М. Маркович, В.А. Недзвецкий, Г.М. Степаненко,
Е.М. Чекалина, Л.О. Чернейко





МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

В. А. Недзвецкий, Е. Ю. Полтавец

Русская литература XIX века

1840–1860-е годы

ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2010

УДК 82
ББК 83.3 (2Рос-Рус)
Н22

*Публикуется по постановлению редакционно-издательского совета
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова*

Университетские курсы лекций

Редакционная коллегия филологической серии:

проф. М.Л. Ремнёва (МГУ) — *председатель*;
А.Н. Матвеева (Издательство МГУ) — *зам. председателя*;
проф. А.П. Авраменко (МГУ), проф. Е.А. Галинская (МГУ),
проф. А.С. Дёмин (ИМЛИ РАН), Е.Г. Домогацкая (МГУ),
проф. А.А. Илюшин (МГУ), проф. В.В. Колесов (СПбГУ),
проф. С.И. Кормилов (МГУ), проф. В.И. Коровин (МППУ),
проф. Л.П. Крысин (ИРЯ РАН/МППУ), проф. В.М. Маркович (СПбГУ),
проф. В.А. Недзвецкий (МГУ), Г.М. Степаненко (Издательство МГУ),
проф. Е.М. Чекалина (МГУ), проф. Л.О. Чернейко (МГУ)

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *И.А. Беляева*,
доктор филологических наук, профессор *В.Я. Линков*,
доцент *Л.И. Матюшенко*

Недзвецкий В.А., Полтавец Е.Ю.

Н22 Русская литература XIX века. 1840—1860-е годы: Курс лекций. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. — 376 с. (сер.: Университетские курсы лекций).

ISBN 978-5-211-05703-6

Это третья книга в серии «Университетские курсы лекций» (по филологическим дисциплинам), открытой Издательством МГУ в 2005 году лекциями старейшего преподавателя Московского университета Н.И. Либана.

Основной ее автор — заслуженный профессор МГУ, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования, лауреат Литературной премии им. И.А. Гончарова В.А. Недзвецкий — ранее опубликовал два лекционных курса по русской литературе советского периода (Будапешт, 1986, 1989) и курсы лекций о русской литературной критике XVIII—XIX веков (М., 1994, 2008), а также спецкурс о творчестве И.С. Тургенева (Москва—Стерлитамак, 2008). Две последние лекции в книге (о Н.А. Некрасове и А.Н. Островском) написаны доцентом Московского городского педагогического университета Е.Ю. Полтавец.

Посвященный русской литературе второй трети XIX века, творцы которой (А. Герцен, И. Тургенев, И. Гончаров, Н. Чернышевский, Л. Толстой, Ф. Достоевский, Н. Некрасов, А. Фет, Ф. Тютчев, А. Островский и др.) уже при их жизни стали признанными лидерами отечественного и общеевропейского литературного процесса, лекционный курс В. Недзвецкого и Е. Полтавец отличается тонкостью эстетического анализа, выдержанностью концепции и доступностью изложения.

Для студентов (бакалавров и магистрантов), аспирантов и преподавателей филологических факультетов, а также для всех, кому интересна и дорога литературная русская классика.

УДК 82
ББК 83.3 (2 Рос-Рус)

ISBN 978-5-211-05703-6

© Издательство Московского университета, 2010

В основу настоящего курса, адресованного студентам, аспирантам, преподавателям российских вузов, а также школьным учителям литературы, положены лекции, в течение нескольких десятилетий читаемые нами на филологическом факультете Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Дорабатываемые, как правило, ежегодно, они в своем нынешнем виде учитывают наиболее значимые достижения отечественной и зарубежной русистики.

Курс посвящен развитию русской литературы в течение *второй* трети XIX века, т.е. с начала 1840-х по конец 1860-х годов. Он включает вводную характеристику данной эпохи в ее *общекультурном* и *литературно-жанровом* своеобразии, ознакомление читателей с принципами «натуральной школы» и ее судьбой и *монографические* лекции о творчестве А.И. Герцена, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Н.Г. Помяловского, очеркистов-«шестидесятников», Н.Г. Чернышевского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.А. Фета, Ф.И. Тютчева, Н.А. Некрасова и А.Н. Островского. С учетом того обстоятельства, что крупнейшие произведения Ф. Достоевского и Л. Толстого будут созданы *не ранее* середины или конца шестидесятых годов и в последующие десятилетия, творчество первого нами рассмотрено в пределах только 1840-х годов, а второго — *до* начала работы над романом «Война и мир».

В отличие от существующих вузовских учебников по истории русской литературы лекционный курс не претендует на охват решительно всех художественных явлений обозреваемого временного периода. Как показывает наш преподавательский опыт, должным образом проштудировать за учебный *семестр* (тем более в условиях «Болонской системы», на целый год сокращающей срок базовой ступени высшего образования) огромное количество литературных текстов студент и при самом большом желании не в состоянии. И лучше сосредоточить его внимание на авторах и произведениях, наиболее для постигаемого периода презентативных. И еще одно объективное преимущество для читателей лекционный курс имеет перед учебниками, в большинстве случаев создаваемыми не одним-двумя, а *многими* специалистами. Если, несмотря на все усилия их

редакторов, они нередко остаются сборниками разнохарактерных разделов, то лекционный курс *концептуально* един.

В методологическом плане предлагаемый курс исходит из двух, на наш взгляд, очевидных, однако не всегда в равной мере учитываемых посылок. Ни один из русских писателей-классиков (как и великие писатели других стран) в своих художественно-эстетических *идеалах* не страдал социальной, национальной или временной ограниченностью. И в то же время каждый из них был сыном своей эпохи, а также и своей нации в ее коренных ментальных устремлениях и ценностях. На этой почве и складывалась та их эпохальная жанровая-содержательная общность (через параллели, переклички, а также идейно-творческие оппозиции друг к другу), которая в нашем периоде одновременно и разделяет и сближает Герцена с Л. Толстым, Гончарова с Тургеневым, Достоевского с нравописателями «натуральной школы», Некрасова с Фетом, Фета с Тютчевым и т.д.

Тридцатилетие 1840—1860-х годов в истории России — период в той же мере драматический, как и высокотворческий. По существу, именно в его хронологических рамках были созданы или задуманы те великие художественные творения, которые позволили русской литературе уже к концу девятнадцатого столетия выйти в лидеры (особенно в жанре романа) общеевропейского литературного процесса. Как и почему это произошло, — на этот вопрос призван ответить, в меру возможностей его авторов, и настоящий лекционный курс.

Первые четырнадцать лекций в нем написаны заслуженным профессором МГУ В.А. Недзвецким. Две последние (о творчестве Н. Некрасова и А. Островского) — доцентом Московского городского педагогического университета Е.Ю. Полтавец. Необходимое концептуальное единство всех лекций двух частей курса определено научной солидарностью их авторов как учителя (правда, в давние 1970 годы) и — даровитой ученицы (в ту же пору), ныне известного педагога и специалиста.

ОБЩЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИЗУЧАЕМОГО ПЕРИОДА. СУДЬБА «НАТУРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ»

*Р*усская литература второй трети XIX века совокупно представлена прежде всего творчеством А.И. Герцена, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Н.Г. Помяловского и очеркистов-«шестидесятников», Н.Г. Чернышевского, А.Н. Островского, Н.А. Некрасова и поэтов его школы, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, а также — Ф.М. Достоевского 1840-х годов и Л.Н. Толстого до романа «Война и мир».

При известной историко-литературной целостности этого периода в общекультурном и творческом отношении он может быть для удобства изучения разделен на четыре относительно обособленные части. Первая охватывает время с начала 1840-х по 1848 годы. Вторая — семилетие с года 1848 по 1855. Третья, в целом заключающая в себе период с 1855 года по конец 1860-х, также разделяется на время широкого общественного подъема, вызванного Крымской войной, отменой крепостного права и началом либеральных реформ Александра II, — это годы с 1855 по 1862, и последующий период спада российского общественного движения и наступления правительственной реакции.

Охарактеризуем в главных чертах своеобразие каждой из них. Для первой наиболее показательно примета культурологическая, продиктовавшая и позднее название образованных русских людей данного периода как *«людей сороковых годов»*. Представители этого поколения российской интеллигенции действительно сближались между собой как их приверженностью гуманистическим идеалам красоты, добра, справедливости и общественного прогресса, так и трактовкой этих идеалов в духе немецкой классической философии (прежде всего Гегеля) и реже — французскими утопическими социалистами Клодом Сен-Симоном, Шарлем Фурье, Пьером Леру и др. Если идеи последних оказали мощное влияние на мировоззрение и социальные позиции молодого А.И. Герцена, позднее высоко оценившего и гегелевскую диалектику, а также М.Е. Салтыкова, с 1846 по 1849 годы и Ф.М. Достоевского, то школу гегельянства прошли и историк Т. Грановский, и юристы

П.Г. Редкин и К.Д. Кавелин, критики П.В. Анненков, В.П. Боткин, и религиозный философ, поэт А.С. Хомяков, публицисты и писатели братья Константин и Иван Аксаковы и будущий автор «Записок охотника» И.С. Тургенев, а ранее (с 1836 по 1841 г.) и В.Г. Белинский.

Известное идейное единство названных деятелей, впрочем, довольно скоро сменяется принципиально разным пониманием истоков российской цивилизации и дальнейшего общественно-политического развития России — по примеру ли стран Западной Европы или на самобытный лад. Сторонники первого пути получают название «западников», второго — «славянофилов». В ряду первых оказываются Т. Грановский, А. Герцен, И. Тургенев, В.П. Боткин, П.В. Анненков, вторых — А. Хомяков, писатель С.Т. Аксаков и его сыновья Константин и Иван, историк и философ Ю.Ф. Самарин. Вехами все большей идеологической поляризации и борьбы между станами тех и других становится полемика в 1842 году В.Г. Белинского с К. Аксаковым в связи с «Мертвыми душами» Н.В. Гоголя, а в дальнейшем большей частью прямо противоположная оценка произведений «натуральной школы». Публикация в 1844 году Н.М. Языковым стихотворения «К ненашим», содержавшего оскорбительные выпады против П.Я. Чаадаева, Т.Н. Грановского и А.И. Герцена, положила конец и личному общению между большинством западников и славянофилов. Идейное противостояние представителей обоих лагерей пойдет на убыль лишь после эмиграции в 1847 году в Западную Европу Герцена и смерти в 1848 году Белинского.

Культурологическое своеобразие России с начала 1840-х по 1848 год дополняется и своеобразием литературным. Именно в этом временном промежутке в качестве определенного идейного единства сформируется и достигнет своей творческой вершины русская «натуральная школа». Ее предтечей явится повременное издание, последние части которого увидят свет в том же 1842 году, когда с публикацией «Мертвых душ» фактически завершится не только художественное творчество Н. Гоголя, но и предшествующее тридцатилетие русской литературы в целом. Говорим об иллюстрированном альманахе литератора А.П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» (1841—1842), созданном по образцу французского сборника П. Кюрмера «Les françaises peintes d'après nature» («Французы в их собственном изображении»). В его отдельных выпусках (всего их было 14) изображались петербургский водовоз, армейский офицер, женщина-няня и подобные им мас-

совые фигуры из трудового петербургского и общероссийского люда. Это были так называемые *физиологические* очерки — жанр новый, пришедший в Россию из Франции, где к тому времени обрел значительную популярность.

В 1845 году Н.А. Некрасов опубликует уже вполне оригинальный сборник аналогичных очерков (в двух частях) «Физиология Петербурга», задуманный как своеобразный манифест зарождающейся в России «социальной беллетристики» (В.Г. Белинский). В рамках этого понимания «натуральной школы» спустя год свет увидит и другое ее принципиальное издание — «Петербургский сборник». Подготовленный также Н. Некрасовым, он кроме очерков («Парижские увеселения» И.И. Панаева, родственная «физиологиям» поэма И.С. Тургенева «Помещик») включал и произведения стихотворные, публицистические, литературную критику и прозу и открывался романом Ф.М. Достоевского «Бедные люди», в котором В. Белинский, по свидетельству П.В. Анненкова, увидел «первую попытку у нас (в России. — *В.Н.*) социального романа».

Главными деятелями «натуральной школы» будут тем не менее не авторы-романисты, а нравописатели-очеркисты В.И. Даль, Д.В. Григорович, Е.П. Гребенка, И.И. Панаев, И.Т. Кокорев и др. «Натуральная школа» активно просуществует в России до смерти в 1848 году ее идейного вдохновителя В.Г. Белинского, после чего уступит новым, нередко полемичным к ее литературным принципам художественным тенденциям.

Второй относительно обособленной частью обозреваемого тридцатилетия стало «мрачное семилетие» (название дано современниками) с года 1848-го по 1855, когда правительство Николая I, напуганное революционными событиями в Италии, Австро-Венгрии и особенно во Франции и Германии, практикует тотальное подавление любого свободомыслия (в том числе в университетах) и цензурный гнет. Его следствием стало учреждение «Негласного комитета для высшего надзора над духом и направлением печатаемых в России произведений», резкое ограничение книг, допускаемых в страну из-за рубежа, а также жестокая расправа в 1847 году с участниками тайного «Кирилло-Мефодиевского общества» в Киеве (большинство из них получили различные сроки заключения и ссылки, поэт и живописец Тарас Шевченко был на десять лет отдан в солдаты), а спустя два года — и с участниками собраний у М.В. Буташевича-Петрашевского — русского поклонника и пропагандиста французского утопического социалиста Шарля Фурье. Из 123 посетителей его «пятниц» 21 был приговорен к расстрелу,

замененному, после его имитации на Семеновском плацу в Петербурге, каторгой и военной службой. Четыре года в Омском каторжном остроге и почти шесть лет рядовым и унтер-офицером проведет Ф.М. Достоевский, «вина» которого состояла в оглашении на собраниях «петрашевцев» письма В. Белинского к Н. Гоголю. В 1848 году за повести «Противоречия» и «Запутанное дело», отразившие некоторые идеи утопического социализма, сослан в Вятку молодой М.Е. Салтыков; в марте следующего года за его «Письма из Риги» арестован славянофил Ю.Ф. Самарин, вслед за ним — за «подозрительную фразу» в частном письме — И.С. Аксаков. В 1852 году за некролог на смерть Н. Гоголя и опубликованные в том же году отдельным изданием «Записки охотника» выслан в свое имение Спасское-Лутовиново И.С. Тургенев.

Удушливая общественная атмосфера в России тех лет была весьма точно охарактеризована знаменитым историком Т.Н. Грановским. «Положение наше, — сообщал он в 1850 году А.И. Герцену, — становится нестерпимее день ото дня. Всякое движение на Западе отзывается у нас стеснительной мерой. Доносы идут тысячами. Обо мне в течение трех месяцев собирали справки. Но что значит личная опасность в сравнении с общим страданием и гнетом. Университеты предполагалось закрыть, теперь ограничились следующими, уже приведенными в исполнение мерами: возвысили плату со студентов и уменьшили их число законом, в силу которого не может быть в университете больше 300 студентов. В Московском — 1400 студентов, стало быть, надобно выпустить 1200, чтобы иметь право принять сотню новых. Дворянский институт закрыт, многим заведениям грозит та же участь, например лицей. Деспотизм громко говорит, что он не может ужиться с просвещением. Для кадетских корпусов составлены новые программы. Иезуиты позавидовали бы военному педагогу, составителю этой программы. Священнику предписано внушать кадетам, что величие Христа заключалось преимущественно в покорности властям. Он представляется образцом подчинения и дисциплины. Учитель истории должен разоблачать мишурные добродетели древних республик и показать величие не понятой историками римской империи, которой недоставало только одного — наследственности!.. <...> Много порядочных людей впали в отчаяние и с тупым спокойствием смотрят на происходящее, — когда же развалится этот мир?..». Аналогичные свидетельства об этом «семилетии» содержатся в автобиографическом романе А.Ф. Писемского «Люди сороковых годов» (1869), в мемуарах других современников.

Преследование живой мысли и малейших попыток гражданского поведения внутри страны дополнилось в 1848 году участием русской армии по приказу Николая I в подавлении национально-освободительной борьбы венгерского народа.

Как бы ни мешала политическая несвобода «мрачного семилетия» творческому поиску русской литературы, остановить его она не могла. Ведь и поиск этот у подлинных художников стимулирован все же не внешним их положением в российском обществе, насколько бы неблагоприятным оно ни было, а глубинными и живыми потребностями общенационального самоопределения и развития. А также и *внутренним* самодвижением отечественной словесности. И факты его в 1840-е годы налицо. Уже через три года после публикации гоголевских «Мертвых душ» в «Отечественных записках» (1845, № 12) появляются первые четыре главы романа А. Герцена «Кто виноват?», отдельное издание которого выйдет в 1847 году, одновременно с «Обыкновенной историей» А. Гончарова. А годом ранее, как мы помним, были опубликованы «Бедные люди» Ф. Достоевского, побудившие Н. Некрасова и Д. Григоровича, прочитавших их еще в рукописи, броситься к В. Белинскому с восторженным возгласом: «Новый Гоголь явился!». На рубеже 1840—1850-х годов в русскую литературу с романом «Боярщина» (нап. в 1846, опубл. в 1858) и повестями «Тюфяк», «Комик», «Богатый жених», «М-г Батманов», «Фанфарон» вступает А.Ф. Писемский; с пьесами «Семейная картина», «Свои люди — сочтемся!», «Утро молодого человека», «Неожиданный случай» и «Бедная невеста» — А.Н. Островский. В 1852 году повестью «Детство» в отечественной литературе блестяще дебютирует Л.Н. Толстой. Наконец, романами «Проселочные дороги» (1852) и «Рыбаки» (1853) продолжает свои прозаические опыты (повести «Деревня», 1846 и «Антон Горемыка», 1847) Д.В. Григорович. Как было сказано ранее, в 1852 году выходит в свет тургеневский цикл «Записок охотника».

Третья часть изучаемого тридцатилетия охватывает время с 1855 по 1868 годы. В социально-политическом отношении она разделяется на семилетие широкого общественного подъема (с 1855 по 1862), вызванного окончанием николаевского царствования и либерально-реформаторской деятельностью Александра II, и последующий спад, спровоцированный, в частности, страшными пожарами, прокатившимися в 1862 году по Петербургу и ряду других крупных городов России (их изображение желающие найдут в романе Вс. Крестовского «Панургово стадо», 1869), а также и польским восстанием 1861—1864 годов, которым силы российской реакции

воспользовались в особой мере. В 1862 году арестованы и заключены в Петропавловскую крепость Н.Г. Чернышевский и Д.И. Писарев, а идейно руководимые ими журналы «Современник» и «Русское слово» приостановлены на восемь месяцев.

Время с 1855 по 1868 годы в целом и принято считать знаменитыми *шестидесятыми годами* — эпохой одновременно и крупнейшего потрясения, и величайшего перевала предшествующей российской истории. Ее определяющий социально-политический смысл заключается уже не в подспудном, как это было в 1830—1840-е, а в зримом и *системном* кризисе феодально-патриархальных отношений России и соответствующих им экономических, религиозно-философских, морально-нравственных, этических и эстетических оснований, норм и идеалов.

Сделаем отступление, пояснив, что мы понимаем под феодально-патриархальными отношениями дореформенной России. Как показывает наш преподавательский опыт, этот термин студентам должным образом понятен далеко не всегда.

Речь идет о социальных отношениях, выстроенных по образцу связей в патриархальной семье, юридической, экономической и духовно-нравственной главой которой считается отец (*лат.* — *pater*) — как кормилец и защитник семьи, представляющий ее интересы в обществе и мире, оберегающий ее от любой напасти и несущий за нее единоличную ответственность перед людьми, государством и Богом. Эти обязанности отца, а также его статус хозяина-распорядителя семейной собственности обязывают его супругу и детей к глубокому почитанию его особы и неукоснительному исполнению его воли. Незыблемый авторитет отца (а с ним и матери, старших детей в глазах младших) скрепляется в патриархальном семействе и религиозно, ибо такая семья ощущает себя миниатюрным аналогом христианского (исламского, иудейского, буддистского) космоса с Богом-*отцом* на небесах и Его человеческими творениями («детьми», «рабами») на Земле. В пределах патриархальной семьи ее отец выглядит подобием Отца небесного; родители — величайшими святынями для детей, а покушение детей на родителей приравнивается к посягательству на Творца, т.е. не просто тяжкому преступлению, но и нравственному святотатству. Отсюда, замечу попутно, огромная художественная выразительность ситуации восстания сына (дочери) на отца и тем более отцеубийства, положенных в основу, например, трагедии Ф. Шиллера «Разбойники» и романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы». Здесь же, с другой стороны, объяснение и той величайшей

духовно-нравственной опоры, которую дети патриархального семейства обретали в родительском *благословении*. Как и того мистического ужаса, что овладевал ими при угрозе отцовского (родительского) *проклятия*. А такую угрозу мы слышим и в романе Чернышевского «Что делать?» (здесь она адресована Вере Павловне, тайно от родителей обвенчавшейся со студентом Дмитрием Лопуховым), и в «Братьях Карамазовых» Достоевского, где Федор Павлович Карамазов произносит ее своему сыну Дмитрию. В обоих случаях она звучала отнюдь не шуточно: ведь дети, проклятые родителями, приравнивались церковью к самоубийцам, т.е. к самым великим грешникам, которых не разрешалось даже хоронить на кладбище.

В феодальной стране отношения, свойственные патриархальной семье, распространяются на все общество. В нем также есть единый для всех отец-*pater* — монарх-*самодержец* (император, царь, король, султан, шах, хан). В роли детей выступают различные сословия, *в идеале* относящиеся друг к другу как младшие члены патриархальной семьи к старшим. «Тип монархии, — подчеркивал А.И. Герцен в «Письмах из Франции и Италии» (созданы в 1847—1852 годах), — отец, пекущийся о детях, хозяин, защищающий своих работников, опекун, защищающий своих питомцев».

В дореформенной России социальное старшинство принадлежало дворянству, поместному и служилому, из рядов которого образовывался правящий слой страны. Духовно-нравственное руководство (воспитание, просвещение и надзор) россиянами осуществляло духовенство. Ниже по убывающей иерархической лестнице располагалось среднее и мелкое чиновничество, купечество (буржуазия), мещанство и, наконец, крестьянство, барское и государственное. Патриархальный принцип связывал дворян-помещиков и их крепостных крестьян. В идеале же он звучал так: «Баре-помещики своим крестьянам отцы, а крестьяне своим барам — дети». «Ах, вы отцы наши, милостивцы вы наши...», — многократно повторяет, угодливо обращаясь к помещику Аркадию Павловичу Пеночкину, первую часть этой формулы, например, староста Софрон из очерка И. Тургенева «Бурмистр» (1847). Феодально-патриархальная общественная структура дореформенной России в свой черед скреплялась религиозно, так как царь — отец нации имел и сакральный титул помазанника Божия, а посягательство на царя и тем паче цареубийство уравнивалось с восстанием на самого Творца. «Монархия, — продолжал в цитированной выше книге Герцен, — должна быть основана на священ-

ном, неприкосновенном авторитете, этот авторитет идет, спускаясь, до самого народа, сообщая каждой степени общественной иерархии долю высочайшей власти. Я на лбу каждого квартального вижу след еля, которым помазан его монарх. <...> Монархия по преимуществу теократия, она держится на божественном праве, она всегда поддерживала религию и религия всегда поддерживала монархию».

Патриархальный склад российского общества рассматривался при этом далеко не одними официальными идеологами вроде министра народного просвещения графа С.С. Уварова, автора известной формулы «православие, самодержавие, народность», как огромное преимущество России перед западноевропейскими державами, якобы охваченными постоянной сословной враждой и довлеющими крайнему человеческому обособлению (индивидуализму). Еще Н.М. Карамзин в своей «Записке о древней и новой России» (1811) вполне искренно утверждал: «У нас не Англия, мы столько веков видели судью в монархе и добрую волю его признавали высшим уставом... В России государь есть живой закон: добрых милует, злых казнит и любовь первых приобретает страхом последних... В монархе российском сохранились все власти, наше правление есть *отеческое, патриархальное...*» (курсив мой. — В.Н.).

Так нераздельны в деле славы
Народ и царь его всегда.
Веленьям власти благотворной
Мы повинемся *покорно*
И верим нашему царю!
И будем все стоять упорно
За честь его, как за *свою* (курсив мой. — В.Н.), —

напишет четверть века спустя в стихотворении «Опять народные витии...» (1835) даже М.Ю. Лермонтов.

В 1842 году карамзинское суждение о российском общественном устройстве на первый взгляд повторит и будущий автор антикрепостнических «Записок охотника». «Тогда как на Западе, — говорит Тургенев в статье «Несколько слов о русском хозяйстве и о русском крестьянине», — семейный круг сжимался и исчезал при непрестанном расширении *государства*, — в России все государство представляло одно огромное *семейство*, которого главою был царь <...>, недаром величаемый царем-батюшкой...» (курсив в слове «семейство» мой. — В.Н.). Однако этот смысл тургеневской статьи определялся лишь ее адресатом — она была подготовлена для министра внутренних дел Л.А. Перовского, в канцелярии

которого писатель в это время служил, и в связи с указом Николая I от 2 апреля 1842 года «Об обязанных крестьянах». По существу же утверждаемый в ней взгляд на российский общественный уклад противоположен карамзинскому. «Это патриархальное состояние России, — говорит Тургенев, — которому мы, с одной стороны, обязаны чистотою наших нравов, нашей религиозностью <...>, с другой стороны, препятствовало *гражданскому развитию* России...» (курсив мой. — В.Н.). Что же касается взаимоотношений крепостных крестьян с помещиками, то их Тургенев характеризует уже без малейших обиняков: «Эти отношения почти ничем не определены и большей частью зависят от прихоти владельцев».

Таково было подлинное общественное состояние страны и всей феодальной России, ни в начале девятнадцатого века, ни в 1840-е годы не являвшейся тем семейно-родственным союзом, каким виделась ее *идеализированная* патриархальная структура. К шестидесятым годам противоречия дворян-помещиков и крепостных крестьян, российских «верхов» и «низов», в целом достигли той остроты (взрывчатая атмосфера этих лет хорошо передана, например, в романе Н.С. Лескова «Некуда» и в упомянутом выше «Панурговом стаде» Вс. Крестовского, в известной мере и в «Что делать?» Н.Г. Чернышевского), которая обязала Александра II не медлить с освобождением крестьян сверху, дабы оно не произошло посредством кровавого мужицкого бунта снизу. Это — во-первых.

Во-вторых, определенное единство феодально-патриархального общества существовало ценой не только гражданской неразвитости, пассивности и безынициативности миллионов россиян. Российское «единодушие» (С. Уваров), достигаемое, как полагал С.П. Шевырев, «бесконечной преданностью народа царю своему» по существу исключало любую самодеятельность человека, коль скоро она выходила из свыше предписанных рамок. Помните, с каким недоумением и опаской представители патриархально-дворянской Москвы судачат в грибоедовском «Горе от ума» о «брате» полковника Скалозуба, который «крепко набрался каких-то новых правил. / Чин следовал ему: он службу вдруг оставил, / В деревне книги стал читать», или о «племяннике» княгини Тугоуховской, «князе Федоре», сделавшимся «химиком и ботаником»? Патриархальный общественный уклад вообще не стимулирует *индивидуально-личностную* самодеятельность человека. «Царская власть, — констатировал, подразумевая прежде всего монархическую Россию, А. Герцен, — <...> должна беспрестанно напоминать, что *лицо* несостоятельно против нее, что оно *подданное* и обязано жертвовать

ей лучшей частью своей и, главное, во всем покоряться» (курсив в слове «лицо» мой. — В.Н.).

Глубокое реформирование этого уклада на западноевропейский лад, осуществленное Александром II, имело своим результатом поэтому не только замену по преимуществу *натурального* российского хозяйства (экономики) экономикой *товарно-денежной*, *рыночной* и создание класса предпринимателей. Всеобщий распад патриархальных общественных скреп и норм объективно открывал возможность качественных изменений и собственно *гуманитарного* (опосредованно — и литературно-художественного) характера. В России 1860-х годов их главной приметой и предпосылкой стал быстрый подъем *чувства личности* у представителей образованных слоев страны и заметный рост *индивидуально-самобытного* начала в ее народно-низовой массе. Человек *сословно-корпоративный*, еще недавно в России господствующий, постепенно преобразался в человека с неповторимым сознанием и поведением и перспективой сформироваться в собственно *личность*, которая, согласно глубокому определению Н. Бердяева, — «не часть и не особь, она — целое».

Сделаем очередное отступление, пояснив, что такое «сословно-корпоративный человек». Вспомним, как подписывал свои деловые бумаги А.С. Пушкин (В.А. Жуковский, Н.А. Полевой, Н.В. Гоголь и т. д.), имя которого уже с 1820-х годов было широко известно всей грамотной России. «А.С. Пушкин»? «Поэт А. Пушкин»? Нет, — «Коллежский секретарь Александр Сергеев сын Пушкин» (с 1831 года, после присвоения ему очередного чина, — «Титулярный советник Александр Сергеев сын Пушкин»). А как представился главный герой гоголевских «Мертвых душ» Павел Иванович Чичиков, когда, надеясь укрыться от жестокой грозы в доме Коробочки, услышал суровый вопрос ее крепостной привратницы: «Кто тут стучит? чего расходились?»? «Бедствующим путником»? «Добрый человеком»? Нет, он отвечал: «Дворянин, матушка», — после чего сразу был впущен во двор и дом не знающей его и опасливой хозяйки.

Это и понятно: ведь в сословном обществе официальная ценность человека определена не его персональными качествами (умен ли, добр, честен, даровит или зол, примитивен и глуп и т.д.), а его местом и функциональной ролью (титлом, чином) в сословно-государственной иерархии. Известна возмущенная реакция одного сановного лица на слова «Солнце нашей Поэзии закатилось...» из некролога В.Ф. Одоевского на смерть А. Пушкина.

«Какое солнце?.. — негодовал он, — разве умер генерал, сенатор?..». Дворяне и чиновники губернского города NN, куда приехал Чичиков, отлично знали, что Ноздрев — враль, бахвал и шулер, способный ни за что ни про что, по слову повествователя, «нагадить» ближнему. И тем не менее он неизменно приглашался на губернские балы, где пьяным мог усесться на пол и ловить за ноги танцующих. Ибо Ноздрев был такой же дворянин и помещик, т.е. член господствующего сословия, как и другие завсегдатаи «благородных» собраний, где не было места ни местным мещанам, ни «мужикам», пусть кто-то из них и таил в себе задатки нового Ломоносова или А. Кольцова. Воспринимая человека лишь в качестве сословного (кастового, корпоративного) индивида, феодальное общество по существу не признает в нем явления персонально независимого и самооценного.

«Человек, — между тем еще в 1849 году писал, утверждая не словесную, а личностную значимость современника, Герцен, — мне кажется, имеет совершенно столько же *автономии*, как целая эпоха, как все люди вместе» (курсив мой. — В.Н.). Спустя полтора десятилетия Ф. Достоевский уже безоговорочно подтвердит неизбежность автономизации множества людей от стереотипных сословно-кастовых моральных, нравственных и поведенческих норм как универсальную закономерность исторического развития. «Когда, — скажет он в статье «Социализм и христианство» (1864), — человек живет *масса*ми (в первобытных патриархальных <ых> общинах, о которых сохранились предания), — то человек живет *непосредственно*. Затем наступает время переходное, то есть дальнейшее развитие, то есть цивилизация. В этом дальнейшем развитии наступает феномен, которого никому не миновать, это развитие личного сознания и отрицание непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных, законов масс). Человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становится во враждебное, отрицательное отношение к авторитету масс и *всех*».

Уже дата названной статьи Достоевского говорит за то, что сформулированный в ней гуманитарный процесс писатель не только наблюдал и в России 1860-х годов, но и полностью распространял на нее. И был совершенно в этом прав, однако с одним уточнением. Дело в том, что порождаемая всеобщим кризисом патриархального общества *автономизация* россиян **сама по себе** вела лишь к их *атомизации*, т.е. превращению прежних сословных индивидов в разрозненные и замкнутые лишь на самих себе осо-

би. И требовалось время и большая внутренняя работа тех же людей над собой, чтобы по крайней мере часть из них сложилась в собственно личности. Ведь для этого недостаточно было осознать свою индивидуальную неповторимость; следовало духовно-нравственно укоренить себя все же в какой-то *сверхиндивидуальной* целостности (по Герцену, — «общинности»), но несравненно более широкой и свободной, чем патриархальная семья, сословие, каста, даже самодержавное государство с царем-«батюшкой» во главе. Такими «общинностями» могли стать для россиянина соплеменный ему *народ*, родная *страна* в ее национальном единстве, общечеловеческая *культура*, *природа* и *мироздание*, художественное *творчество* или *наука*, наконец, *Божество*. Но и устанавливая духовную связь с ними, надо было осуществить ее не ценою растворения своей индивидуальности в них, а на условиях взаимодополнения и взаимообогащения, т.е. *гармонически*.

Не человек, сословно-корпоративный, господствующий в патриархально-феодальном обществе, и не атомизированная человеческая особь эпохи общественного распада, а личность, в той же мере самоценная, как и социально ответственная, становится жизненным и творческим идеалом крупнейших русских писателей 1840—1860-х годов. Ибо в ней — при массовом ее формировании — основной залог и чаемого ими *гармонического* общества. «Понять всю ширину и действительность, понять всю святость прав личности, — отмечает А. Герцен в «Письмах из Франции и Италии», — и не разрушить, не раздробить на *атомы* общество — самая трудная социальная задача. Ее разрешит, вероятно, сама история для будущего, в прошедшем она никогда не была разрешена» (курсив мой. — *В.Н.*). О своей преданности «праву личности», за которое он «сражался до сих пор и будет сражаться до конца», говорит в своем письме 25 мая / 6 июня 1856 года к С.Т. Аксакову и И. Тургенев. И Тургенев же, солидаризуясь с Герценом, в другом месте подчеркивает: «...Краугольный камень человека не есть он сам как неделимая *единица*, но *человечество*, *общество*...» (курсив мой. — *В.Н.*).

Пафос художественного утверждения сословно (классово, этнически) не ограниченной, высоконравственной и эстетически развитой личности, исполненной чувства долга перед родиной и человечеством, вопреки частным идеологическим различиям сблизит в России обозреваемого периода А. Герцена и И. Гончарова, И. Тургенева и Ф. Достоевского, А. Островского и Н. Помяловского, Н. Некрасова и Ф. Тютчева, А. Фета и Л. Толстого. Однако

показ ее становления обнажает не только его сложность и драматизм, но и весьма несхожие итоги, аналогичные разнородным же результатам данного процесса и в самой российской жизни. В том и другом проявлении их в основном три.

Во-первых, литературные герои не только стремятся, но и обретают искомую гармонию с людьми и миром (Вселенной) настолько же, как и их создатели, послужившие им в этом устремлении главными жизненными прототипами. Таковы гончаровские Ольга Ильинская и Андрей Штольц из «Обломова», в определенной мере также Вера и Иван Иванович Тушин («Обрыв»). У Тургенева — бывшая дворовая девушка Лукерья («Живые мощи»), итальянка Джемма из «Вешних вод», Елена Стахова и Дмитрий Инсаров в «Накануне», Василий Соломин и Марианна Синецкая в романе «Новь»; в романном «пятикнижии» Ф. Достоевского — духовно родственные самому автору Соня Мармеладова («Преступление и наказание»), князь Лев Мышкин («Идиот»), Макар и Соня Долгоруковы («Подросток»), Алексей Карамазов («Братья Карамазовы»); в трилогии Л. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» — крепостная женщина-кастелянша Наталья Савишна, отчасти и сам центральный автобиографический персонаж; в позднейших произведениях — княжна Марья Болконская и Наташа Ростова, в замужестве Безухова, Кутузов, князь Андрей Болконский, Пьер Безухов («Война и мир»), Константин Левин и крестьянин Фоканыч («Анна Каренина»), Дмитрий Нехлюдов («Воскресение»). Поименованные положительные герои являют собой ту степень личностного совершенства, которая кроме самих их творцов отличала весьма немногих из их реальных современников.

Иной человеческий итог запечатлен в жизненной истории центрального персонажа повестийной дилогии Н. Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов» (1861) — образованного разnochинца Егора Ивановича Молотова. Умный, наблюдательный, с врожденным чувством личного достоинства, он в первой молодости удручен как своей сословно-социальной дискриминацией в русском обществе, так и «замогильными», т.е. онтологическими противоречиями человеческого бытия. Но проходят годы, в течение которых неумиющий Молотов сумел чиновничьей службой обеспечить себе известный материальный комфорт, и герой примиряется с действительностью на основе всего лишь эгоистического и индивидуалистического «мещанского счастья». С грустной иронией итожимый писателем финал этот в реальной России 1860-х годов был, в отличие от жизненного итога положительных

героев Гончарова, Тургенева, Ф. Достоевского, Л. Толстого, уделом огромного большинства людей, или «толпы», к которой относит себя и герой Помяловского. Подобные ему *атомизированные* индивиды в русской литературе 1880—1890-х годов станут привычными персонажами многих российских беллетристов, получая глубокое художественное обобщение лишь в рассказах и повестях А.П. Чехова (например, в сборнике «Хмурые люди» или в повести «Скучная история»).

Русские романисты 1860-х годов предвосхитили и третий путь, которым могло осуществляться *личностное* формирование россиянина в стране, отмеченной «хаосом» (Ф. Достоевский) социальных и морально-нравственных начал и норм. Не приемля и статус сословного человека и участь безликой атомизированной особи, он утверждал («укрупнял», «оцелянял») свою личность не посредством единения с людьми, человечеством и Божеством, а отрицанием («переступанием») любых моральных норм и самообожествлением. Отдельные черты этого человеческого типа присутствуют в фигуре тургеневского атеиста Базарова («Отцы и дети»), в первоначальном образе Марка Волохова из гончаровского «Обрыва» и в лесковских «нигилистах» Красине и Бычкове («Некуда»). Полное художественное развитие он получит у Достоевского — в образах Родиона Раскольникова, охваченного идеей убийства «по совести», и Свидригайлова («Преступление и наказание»), Николая Ставрогина («Бесы») и Павла Смердякова («Братья Карамазовы»). Европейская история середины XIX века сохранила сведения о сравнительно немногих лицах, послуживших прямыми или косвенными прототипами таких характеров. Все же два из них можно назвать поименно: в Западной Европе это Макс Штирнер, автор книги «Единственный и его достояние» (1845), в которой он утверждал право любого частного лица считать себя центром мироздания, а в России — организатор тайного общества «Народная расправа», мистификатор и провокатор С.Г. Нечаев (1847—1882), послуживший в романе Ф. Достоевского «Бесы» одним из прототипов Петра Верховенского.

Впрочем, российский человек обозреваемой эпохи не лишается драматизма и в том случае, когда не противопоставляет себя народу и человечеству, а ищет с ними гармонического единства. И тогда становление его в личность сопряжено с немалым внутренним противоречием этого процесса. Так, с преодолением сословно-корпоративных границ, понятий и интересов ему открывалась перспектива уже прямых и универсальных связей со своей

страной, человечеством и мирозданием, потенциально превращавшая его и в «гражданина мира» (Гончаров), «всечеловека» (Ф. Достоевский), каковыми будут и некоторые положительные герои крупнейших русских писателей этого времени. Однако в открывшемся ему огромном мире этот человек, подобно юноше или молодой девушке, вдруг покинувшем отчий дом с его привычными материальными и нравственными опорами (а сословие, корпорация — тот же дом, где жильцу, как известно, и стены помогают), скорее всего ощущал себя, по слову Ф. Тютчева, «покинутым» лишь на самого себя сиротой. Между тем ему предстояло собственными силами, на свой страх и риск заново разрешить не бытовые, а в первую очередь *бытийные* (онтологические) вопросы о том, как ему в этом огромном мире жить и на какой морально-этической основе строить свои отношения с ним, чтобы и не оторваться от реальности, и не сделаться рабом ее преходящих фетишей. Основопологающие вопросы о *добре и зле, истине и заблуждениях, красоте и безобразии, морали и безнравственности*, в последнем счете — о сущности человеческой природы, смысле жизни и назначении людей на Земле и во Вселенной — вот над чем он вольно или невольно должен был отныне задуматься.

Круг этих же проблем прежде всего встает и перед героями крупнейших русских писателей 1840—1860-х годов. Из них наибольшую сложность обретает поиск новых — свободных и гармоничных — «отношений <...> полов» (кроме «трилогии» Гончарова они выйдут «на первый план» в повестях и романах Тургенева, Л. Толстого, в «Что делать?» Чернышевского, в поэзии Тютчева, А. Фета) и взаимоотношений личности с *обществом* (у всех прозаиков этого периода), а также — отношений человека с *природой* (в творчестве Тургенева, Тютчева, Фета) и с мирозданием (в «Обломове» Гончарова, в романах, повестях и рассказах Л. Толстого, в поэзии Тютчева, Фета), наконец, — с *Богом* (у Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Лескова). Глубочайший интерес названных отечественных писателей к данным онтологическим проблемам придавал их произведениям одновременно и значение *энциклопедий* текущей русской жизни, и непреходящую ценность художественных *книг бытия*, способствующих ответам на его вечные и главные вопросы.

Так в русской литературе обозреваемого периода совершается новое открытие природы — и в чаемом единении ее с современным человеком, и в ее «равнодушии», даже враждебности к нему. Параллельно разрабатываются концепции гуманных семейно-любовных союзов, а также условия подлинной «социальной гармо-

нии» (Ф. Достоевский). Но самый напряженный характер принимает издавна свойственная человеку коллизия *веры и неверия, богоискательства и богоотступничества или богоборчества*. Она не ограничивается столкновением верующих и неверующих героев, но проходит через души самих художников и их центральных персонажей. Вот несколько свидетельств тому. «Я, — говорит И. Тургенев в письме 1847 года к Полине Виардо, — предпочитаю (Богу. — *В.Н.*) Прометея, — я предпочитаю сатану — образец бунтаря-индивидуалиста. Пусть я всего лишь атом, но все-таки я сам себе господин, я хочу истины, а не спасения, я жду его от собственного ума, а не от Благодати». Здесь в концентрированном виде предвосхищена одна из основных причин атеистических воззрений в России 1860-х годов, отличающих уже далеко не одних приверженцев материализма или позитивизма. Россиянин этой поры может отвергать Бога и из опасения за свою личностную автономию и свою самостоятельность, для него теперь драгоценные. Атеизм способен стать, таким образом, оборотной стороной *гуманизма*, избыточной веры в мощь человеческого разума, способного-де без помощи свыше познать сущность вещей.

Искуса неверия не минует в 1840—1860-е годы также Ф. Тютчев; христианином не будет считать себя А. Фет. Сам Ф. Достоевский, для которого то или иное общественное поведение его героев предопределено их самоопределением в Боге, в известном письме 1854 года к Н.Д. Фонвизиной признается: «Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) — до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных». Тремя годами раньше присущее его современнику состояние внутренней духовной борьбы замечательно воспроизводит в стихотворении «Наш век» Ф. Тютчев:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропшет и бунтует.

Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры — но о ней *не просит*...

Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:

«Впусти меня! Я верю, Боже мой!
Приди на помощь моему неверью!..»

* * *

Либеральные общественные реформы в России 1860-х годов совпадают как с внутрироссийской сменой культурных поколений (на смену «людям сороковых годов» Т. Грановскому, А. Герцену, Константину и Ивану Аксаковым, К. Кавелину, В.П. Боткину, П.В. Анненкову идут «шестидесятники» Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Александр и Николай Серно-Соловьевичи, Н. Шелгунов, Н. Помяловский, М.Л. Михайлов и др.), так и с общеевропейской революцией идей, выразившейся в мощном наступлении на традиционные идеалистические воззрения антропологического (Л. Фейербах) и естественно-научного (Л. Бюхнер, К. Фогт, Я. Мошотт) материализма и в особенности *позитивизма* (от *лат. positivus* — положительный), признающего ложным все, «что не было основано на разуме и данных непосредственного чувственного опыта» (*Паперно И.* Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996).

Основателем позитивизма был французский мыслитель Огюст Конт, изложивший основные тезисы своего учения еще в небольшой брошюре 1824 года, а в течение 1830—1841 годов сделавший его развернутое обоснование под названием «Курс позитивной философии». В 1860-е годы его русскими соратниками становятся критики Д.И. Писарев, Н.К. Михайловский, философы и публицисты П.Л. Лавров, П.Н. Ткачев.

Последователи новых философских позиций на место теологии (богопознания) ставят антропологию Людвига Фейербаха; религиозно-христианскую мораль заменяют этикой английского утилитаризма (Иеремия Бентам, Джон Стюарт Милль) с ее идеей личной *пользы (выгоды)* как движущего мотива человеческого поведения и теорией «разумного эгоизма»; на место конституционного либерализма (требования конституционного ограничения монархии и политического реформирования власти) выдвигают политический радикализм, т.е. пропаганду революции и социализма. Классической эстетике, определенной категориями *прекрасного*, идеала как *гармонии*, противопоставляется разработанная Н.Г. Чернышевским эстетика *общеинтересного* и *общезначимого* для всех людей, а также призыв «истребить эстетику» (Д. Писарев) в интересах литературной популяризации естественно-научных знаний; в противовес вековому культу творцов изящного (писате-

лей и деятелей искусства) пропагандируются дело и миссия ученого — физиолога, медика, химика и т.д.

Вслед за традиционными философскими воззрениями и морально-нравственными постулатами российского общества «шестидесятники», по свидетельству современников эпохи, ведут пересмотр-переоценку и «житейских обычаев, до костюма и прически волос» (Богданович Т.А. Любовь людей шестидесятых годов. Л., 1929). Позитивистские и в особенности популярные среди молодежи вульгарно-материалистические трактовки человеческих потребностей порождают, наконец, ранее неведомые формы отношений полов и коллективно-трудовых социумов — «коммун» и «фаланстеров». Мощный толчок к устройству последних дал выход в свет романа Чернышевского «Что делать?» (1863). Оставив троих детей и любящего супруга, уходит ради новой жизни со своим идейным единомышленником из семейства академика живописи Н.А. Майкова, хозяина известного артистического салона в Петербурге, его невестка Екатерина Павловна Майкова, обаятельная, широко образованная женщина, добрая приятельница многих российских писателей. Распространение получают гражданские (т.е. без церковного венчания) и фиктивные (с целью «освобождения» девушки из семейной «неволи») браки, порой и «тройственные» семейные союзы. В 1864 году Н.С. Лесков публикует свой роман «Некуда», где саркастически изображает в виде «Дома согласия» так называемую «Знаменскую коммуну» (названа по улице, на которой она располагалась), организованную писателем Василием Слепцовым в Петербурге по образцу общежития швей-работниц из мастерской Веры Павловны Розальской (Лопуховой). Коммуна претендует на роль провозвестницы и оплота нового быта, исключающего нетрудовую жизнь и неравенство полов, но на деле превращается в заурядные «комнаты с мебелью и общим столом».

Глубина и всесторонность кризиса, государственного, идеологического, «общественного и семейного» (Тургенев), охватившего Россию 1860-х годов, отчетливо осознается большинством отечественных писателей. Автор «Отцов и детей», «Дыма» и «Нови» говорит о всеобщей «газообразности» российского быта этой поры, который заходил, «как болотная почва, ходуном». Сходные определения уже названиями своих романов — «Взбаламученное море» (1863), «В водовороте» (1871) — дает ему А. Писемский. «Современное химическое разложение жизни» и всеобщее охлаждение «к тому, что считалось священным, неприкосновенным, не-

обходимым, чем жило до сих пор человечество», констатирует в «Необыкновенной истории» (начата в 1875 году) И. Гончаров. «Отрицание и анализ, — продолжает он, — расшатали все прежние основы жизни, свергли и свергают почти все авторитеты, даже авторитеты духа и мысли, и жить приходится жутко, нечем морально!». И заключает: «Да, правда: в общих понятиях людских совершается что-то странное, почти небывалое, по крайней мере в таких размерах! Какое-то глубокое, всемирное разложение!». О *хаосе*, в котором пребывает российская жизнь этого времени, и о том, что в ней «нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику», многократно пишет в своем «Дневнике писателя» Ф. Достоевский. Такое же впечатление от эпохи и у Л. Толстого: в России «все перевернулось и только еще начинает укладываться», скажет он в «Анне Карениной».

Фиксируя преобладание в России «жизни разлагающейся и семейства <...> разлагающегося», Ф. Достоевский вместе с тем призывает соотечественников «определить и выразить законы» и жизни «складывающейся» на началах «нового созидания», т.е. жизни чаемой, отвечающей как требованиям всего общества, так и запросам не сословного или атомизированного, а уже *лично* развитого россиянина. Это был призыв к совместному поиску начал гармонических и гармонизирующих, поиску неизбежно трудному и долгому, ибо и начала эти нельзя было ни позаимствовать извне, ни вычислить умозрительно, их можно было, по точному слову великого романиста, только «*выжить*».

Исключительная художественная результативность и глубокий гуманистический пафос, отличающие в 1860-е годы творчество Тургенева и Гончарова, Островского и Некрасова, Писемского и Чернышевского, М. Салтыкова-Щедрина и Л. Толстого, неопровержимо свидетельствует о том, что основной труд в выработке основ не только «социальной», но и «мировой» человеческой гармонии взяла на себя именно отечественная литература.

Перейдем к *жанровой* характеристике обозреваемой эпохи как наиболее показательной для ее литературного своеобразия. В отличие от темы или проблемы художественного произведения его жанр определяется *углом зрения* (призмой) на изображаемую действительность, в свою очередь зависимым от *личностной* особенности автора, следовательно, и от меняющегося от эпохи к эпохе взаимоотношения отдельного человека с общественным целым.

В обозреваемое тридцатилетие оно заметно трансформируется, однако не ранее конца 1840-х и главным образом с 1855-го года. Но отражается ли это каким-то образом на жанровой картине эпохи?

Полагаю, отражается, хотя, разумеется, опосредованно. Так, уходят на далекую периферию литературного процесса или исчезают вовсе физиологии и нравоописательные очерки «натуральной школы». С другой стороны, резкий подъем переживает *лирическая поэзия*, явный спад которой после гибели М. Лермонтова не восполнялся ни ранними сборниками А. Фета и Н. Некрасова, ни отдельными публикациями стихотворений Ф. Тютчева, А. Майкова или И. Тургенева. С 1854 по 1863 годы выходят в свет томик лирики Ф. Тютчева, получивший высочайшую оценку Тургенева, Л. Толстого, Н. Добролюбова, А. Фета; лирические сборники А. Майкова, П. Огарева, Я.П. Полонского; знаменитый сборник Н. Некрасова, открывавшийся стихотворением «Поэт и гражданин»; отредактированный Тургеневым том А. Фета и итоговый сборник (в двух частях) этого поэта, с тех пор замолчавшего вплоть до 1883 года. Взоры лирических героев этих книг обращены как к социальным сдвигам и проблемам русской жизни (у Майкова, Огарева, Некрасова), так и к вечным стихиям мироздания в их взаимосвязях с современным человеком, что отличает онтологическую поэзию Тютчева и Фета.

Нарастающая автономизация личности в ее обостряющихся внешних и внутренних (духовных, нравственных) противоречиях активизирует рост *драмы*. На 1860-е годы приходится творческий расцвет А.Н. Островского (в числе созданных пьес — «Доходное место», «Воспитанница», породившая целую критическую литературу «Гроза», сыгравшие огромную роль в создании русского национального театра). Опыт «народной драмы» становится «Горькая судьбина» (1859) А. Писемского. За короткий срок создана историческая трилогия А.К. Толстого: «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Фёдор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870). С 1852 по 1869 годы написана сатирическая трилогия А.В. Сухово-Кобылина на русскую бюрократию — «Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина». В жанре исторической драмы работает автор «Псковитянки» (1859) Л.А. Мей; в качестве драматурга выступает М. Салтыков-Щедрин («Смерть Пазухина»).

Шестидесятые годы нашего периода ознаменованы достижениями *мемуарного* жанра. В ряду наиболее крупных явлений этой формы «Литературные воспоминания» (1861) И.И. Панаева, «Мои

литературные и нравственные скитальчества» (1862—1864) А.А. Григорьева и, конечно, «Былое и думы» А.И. Герцена.

Годы крестьянской реформы стали в России временем, когда на общественной арене страны впервые громко заявляет о себе масса деревенского люда. Было бы большой наивностью увязывать с крестьянскими волнениями или восстаниями 1861 года (особо ожесточенными в селе Бездна Казанской губернии и в 26 деревнях губерний Пензенской и Тамбовской, где они были подавлены войсками, — об этом см. в романе Вс. Крестовского «Панургово стадо») какие-то изменения в жанровой системе синхронной им русской литературы. Но следует внимательно отнестись к убеждению М. Салтыкова-Щедрина в том, что возрождение России «не может быть достигнуто иначе, как посредством Иванушки-дурачка», и лишь на народной основе можно сформироваться в полноценную личность, потому что в народе «заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности». Прямым его следствием можно считать факт углубленного внимания к народной жизни не только самого Щедрина (уже в «Губернских очерках», где народным лицам и сценам посвящены разделы «Богомольцы, странники и проезжие», «В остроге»), но и таких даровитых очеркистов-«шестидесятников», как Н. Успенский, Ф. Решетников, Н. Помяловский, В. Слепцов, А. Левитов, Гл. Успенский. Совместными усилиями этих авторов была создана огромная литература о народных низах России, тематически перекликающаяся с физиологическими очерками «натуральной школы» и «тургеневскими «Записками охотника», но в своих творческих приемах вполне оригинальная.

Стимулируя вслед за лирической реакцией на действительность и ее драматургическое осмысление, ситуация всеобщего кризиса патриархальной России наиболее плодотворной оказалась, однако, для русского романа. Здесь нет никакого парадокса. Роман, по определению В. Белинского, — форма «наиболее удобная для поэтического представления человека в отношениях с обществом», а также, дополним критика, — с миром, дольным и горным. Сходную формулу романа в связи с пушкинским «Евгением Онегиным» предложил уже в двадцатом веке и Вячеслав Иванов: роман — это «широкое и вольное изображение жизни, какую она представляется наблюдателю в ее двойном облике: общества, с его устойчивыми типами и нравами, и личности, с ее всегда новыми замыслами и притязаниями».

Если лирическая рефлексия доступна и человеку дюжинному, а для драмы достаточно самого людского антагонизма, то роман

невозможен без автономной личности, ищущей такого союза с обществом (человечеством) и миром, в котором ее обязанности («долг») перед ними будут естественно сочетаться с признанием и удовлетворением ее персональных прав и интересов. Но такая личность, лишь в порядке исключительности допускаемая в России феодальной (это позволяло О. Бальзаку утверждать, что в русской литературе роман невозможен), уже массово производится в России 60-х годов XIX века.

Начало русскому художественному роману было положено «Евгением Онегиным», а также лермонтовским «Героем нашего времени», отчасти и «Мертвыми душами» Н. Гоголя. Говорю «отчасти» потому, что в своей основе это произведение все же не роман, а попытка эпической поэмы (точнее, *художественной проповеди* на основе травестированной эпической поэмы), хотя и вобравшей в себя (во втором томе) романное начало. *Синкретическими* жанровыми формами были, впрочем, и пушкинский «роман в стихах» и «Герой нашего времени», в которых роман как бы прорастал сквозь внероманные жанры — травестированную байроническую поэму или драму, корнящуюся в античной трагедии противоборства героя с судьбой.

Романами в строгом смысле этого термина в русской литературе явились вышедшие в конце 1840-х годов «Кто виноват?» А. Герцена, «Бедные люди» Ф. Достоевского и «Обыкновенная история» И. Гончарова. Таким образом, до 1860-х годов отечественная литература насчитывала фактически всего пять оригинальных художественных романов на материале современной действительности.

На этом фоне поражает интенсивность данного жанра с начала 1850-х до конца 1860-х годов, когда свет увидели два романа Д. Григоровича («Проселочные дороги» и «Рыбаки»), четыре лучших романа И. Тургенева («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети»), «Обломов» и «Обрыв» И. Гончарова, «Тысяча душ», «Взбаламученное море» и «Люди сороковых годов» А. Писемского, «Что делать?» Н. Чернышевского, «Преступление и наказание», «Идиот» Ф. Достоевского, «Война и мир» Л. Толстого, романы Ф. Решетникова («Горнорабочие», «Глумовы», «Где лучше?»), «Трудное время» В. Слепцова.

Занимая с данной поры ведущее положение в русской литературе второй половины XIX века (по крайней мере, до 1890-х годов), русский художественный роман в первую очередь обеспечил ей к концу девятнадцатого столетия общеевропейское, а вскоре и мировое признание.

В заключение этой общей характеристики изучаемого периода кратко остановимся на судьбе в нем русской «натуральной школы».

Своим становлением в начале 1840-х годов она обязана а) французскому физиологическому очерку, у истоков которого стоял автор «Физиологии брака» О. Бальзак; б) определенным приемам и типам гоголевской прозы, хотя Гоголь-художник и его подражатели в целом друг от друга весьма далеки; в) В. Белинскому как идеологу и пропагандисту «социальной беллетристики», т.е. литературы, имеющей злободневную актуальность и адресованную относительно массовому читателю.

Известное единство авторов «натуральной школы» (а в числе их были и очеркисты, и создатели нравописательных повестей, романов) базировалось на общности их литературно-творческой методики, исходившей из признания зависимости (*детерминированности*) человека, в особенности рядового и массового, от общественных обстоятельств. Свое крайнее выражение тезис «человек — социальный тип» получил в так называемом физиологическом очерке (В. Даль, Д. Григорович, Е. Гребенка, И. Панаев), где отношение персонажа и *среды* трактовалось по аналогии с представлениями зоологов (физиологов) того времени. Чем обусловлено, спрашивали последние, разнообразие видов тех или иных животных, например медведей? И отвечали: разными условиями, несхожей средой их обитания: в таежном лесу лучше выживает медведь бурый, в северных снегах — белый, среди зарослей бамбука обосновывается медведь бамбуковый, или панда. Те или иные социально-бытовые обстоятельства, считали авторы «физиологий», объединяют в разные человеческие *разряды, сорта, «породы»* и *виды* и людей.

Отсюда первостепенное внимание очеркистов «натуральной школы» не столько к избранным ими лицам, сколько к их сословному или топографическому положению, а также имущественному состоянию, профессии, роду занятий, чину и мундиру и т.д. Человек привязывался к ним наподобие черепахи к ее панцирю и оказывался их пассивной функцией, исчезая как существо индивидуально-неповторимое, свободное и самостоятельное. Отсюда и стремление названных литераторов к предельной точности изображения, культ не поэтизированной (т.е. обогащенной творческим воображением писателя, светом его эстетического идеала), а депозитизированной, «нагой», действительности. Здесь же объяснение и склонности очеркиста 1840-х годов к наукоподобным приемам, когда художественный вымысел и домысел сменялись

тщательным наблюдением воспроизводимых лиц с их обычными занятиями, привычками, местами проживания и т. п. и последующим логическим обобщением-выводом из всего зафиксированного. Так в частности действовал Д. Григорович, получивший от составителей «Физиологии Петербурга» предложение написать очерк о «петербургских шарманщиках».

В отдельных очерках этого сборника ощущался и авторский сарказм («Чиновник» Н. Некрасова, «Петербургский фельетонист» И. Панаева) или сентиментальное сочувствие к изображаемому («Петербургская сторона» Е. Гребенки), а также и серьезный анализ избранного объекта (в «статьях» В. Белинского «Петербург и Москва», «Александринский театр», «Петербургская литература»). Но конечная задача — воспроизведение лица или явления по преимуществу в его видовых и внешних приметах — не менялась и в них.

Типизация в понимании ее Пушкиным—Лермонтовым—Гоголем, позволявшая изобразить тот или иной характер в единстве как его общих для многих людей, так и индивидуально-особенных черт, деформировалась у очеркистов-«физиологов» в *классификацию* их персонажей по служебно-бытовым, профессиональным, сословно-кастовым, территориальным и т.п. группам. А это грозило литературе дегуманизацией и сползанием к натурализму.

Нет никакого сомнения: любой из нас несет на себе печать своего происхождения, воспитания, социального положения и рода занятий, словом, окружающих обстоятельств. Однако «физиологи» «натуральной школы» крайне сузили и эти обстоятельства и якобы тождественного им человека, неправомерно забывая о том, что и самый скромный из людей есть, по словам Генриха Гейне, повторенным А.И. Герценом, «вселенная, которая с ним родилась и с ним умирает, под каждым надгробным камнем погребена целая всемирная история». В очерках В. Даля, Е. Гребенки, Д. Григоровича, И. Панаева, напротив, современник, маленький в социальном отношении, оставался таковым же и в его личностном потенциале.

«Натуральной школой» творчество участников «Физиологии Петербурга» и «Петербургского сборника» впервые в полемических целях назвал Ф.В. Булгарин, обвинивший русских прозаиков 1840-х годов, идейно сближавшихся с В.Г. Белинским, в стремлении изображать российскую действительность лишь в ее недостатках и со стороны «заднего двора». Белинский принял булгаринское определение школы, вложив в него, однако, позитивный смысл: школа «натуральная» — значит правдивая и естественная,

антиромантическая и антириторическая, призванная воспроизводить отечественную жизнь в ее многообразии и истине.

Заслуги «натуральной школы» состояли в литературном освоении нового жизненного «материала» — быта городских низов и людей «толпы», обращение к которому способствовало демократизации русской литературы, усилению в ней гуманистических тенденций и росту самосознания в обществе. В то же время исходное идеологическое положение школы «человек — функция обстоятельств» довольно скоро, исчерпав свою относительную литературную продуктивность, превратилось в норму, тормозящую высокохудожественное творчество. Как непригодное для романа оно было преодолено уже в «Бедных людях» Достоевского, «Обыкновенной истории» Гончарова и в «Кто виноват?» Герцена. В них отношения человека и среды (здесь — в значении всего общества, мира в целом) был возвращен тот *взаимозависимый* диалектический характер, который они имели в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя и будут иметь в последующих шедеврах русской классической литературы.

Со смертью в 1848 году В. Белинского «натуральная школа» как определенное литературно-творческое единство прекращает свое существование.

ЛИТЕРАТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО А.И. ГЕРЦЕНА

Сначала несколько замечаний общего характера. Выдающийся русский мыслитель, революционно-демократический деятель, публицист и беллетрист Александр Иванович Герцен (1812—1870) в качестве писателя принадлежит нескольким эпохам отечественной литературы XIX века. Вступив в нее романтическим очерком «Гофман» (1836), он первое крупное произведение «Записки одного молодого человека» публикует одновременно с «Героем нашего времени» М. Лермонтова и годом ранее «Мертвых душ» Н. Гоголя. Его роман «Кто виноват?» связан с реализмом «натуральной школы», а четвертый, еще прижизненный том его главного создания — мемуаров «Былое и думы» — выйдет в свет в 1866—1867 годах, т.е. почти синхронно с такими вершинными явлениями классического русского романа, как «Идиот» Ф. Достоевского, «Обрыв» И. Гончарова и «Война и мир» Л. Толстого.

Яркий представитель «людей сороковых годов», Герцен вместе с тем рядом своих идейных тенденций предвосхищает «шестидесятников», служа своего рода связующим мостом между этими поколениями российской интеллигенции. Вслед за своими сверстниками В. Белинским, Т. Грановским, М. Бакуниним он в начале 1840-х годов проштудировал объективного идеалиста Гегеля, поняв его диалектику как «алгебру революции», и, подобно Н. Чернышевскому и Н. Добролюбову, испытал сильное воздействие антропологического материализма Л. Фейербаха, автора атеистической «Сущности христианства» (1841). Еще подростком прочитавший сочинения Руссо, Бомарше, Гёте, Шиллера, Байрона и с «восторгом» и «восхищением» — первую главу пушкинского «Евгения Онегина», «Горе от ума» А. Грибоедова, он, как и П.В. Анненков, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, всегда признавал огромное общественное значение художественной литературы (искусства), в особенности для русского народа, у кого она, по его словам, — «единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести». Но, высоко ценя

социальную миссию «художества» (А. Пушкин), уже в бытность студентом Московского университета испытал, как и будущие «шестидесятники», «сильную страсть» к *естественным наукам*. Существенную роль в становлении мировоззрения, например Чернышевского, Добролюбова, сыграют и циклы его натурфилософских статей «Дилетантизм в науке» (1843) и «Письма об изучении природы» (1845—1846).

В 1847 году, когда тридцатипятилетний Герцен, выехав 31 января / 12 февраля с семьей из России, уже несколько месяцев жил в Париже, Н. Гоголь таким образом охарактеризовал его: «Я слышал о нем очень много хорошего. О нем люди *всех партий* отзываются как о благороднейшем человеке. Это лучшая репутация в нынешнее время...». За последующие двадцать три года пребывания Герцена в разных странах Западной Европы эта гоголевская аттестация его лишь обогащалась и углублялась. Один из центров интеллектуального притяжения в Москве 1840-х годов, Герцен по мере знакомства с ним крупнейших деятелей европейской демократии станет обрастать уже разноплеменными почитателями и друзьями. Это французы П. Прудон, Ж. Мишле, А.О. Ледрю-Роллен, О. Бланки и Л. Блан, немцы Ф. Капп, Э. Гауг, до определенного времени Г. Гервег, итальянцы Дж. Маццини, Ф. Орсини, А. Саффи, Дж. Гарибальди, поляки К. Хоецкий, Ст. Ворцель, англичанин У. Линтон, венгр Л. Кошут и др.

Если европейские соратники Герцена больше знали и ценили его публицистику (книги «С того берега», 1847—1850; «О развитии революционных идей в России», 1851; статьи «Русский народ и социализм», «Русское крепостничество», «Крещеная собственность» и т.д.), то российские авторы и широкий читатель — повести, роман «Кто виноват?» и, конечно, «Былое и думы». «Я прочел «Кто виноват?», — сообщал своему корреспонденту в 1855 году А.К. Толстой, — <...> это — замечательная повесть, прелестная, одно из тех произведений, которое останется навсегда <...>, так как оно все написано одним *сердцем*» (курсив мой. — *В.Н.*). «Все эти дни, — говорит в письме 1876 года к М. Салтыкову-Щедрину И. Тургенев, — я находился под впечатлением той (рукописной) части «Былого и дум» Герцена, в которой он рассказывает историю своей жены, ее смерть и т.д. Все это написано слезами, кровью: это горит и жжет. <...> Так писать умел он один из русских». «Читаю, — пишет в 1888 году Л. Толстой, — Герцена и очень восхищаюсь и соболезную тому, что его сочинения запрещены... это писатель,

как писатель *художественный*, если не выше, то уж наверно равный нашим первым писателям...» (курсив мой. — *В.Н.*). И еще: «Все последнее время читал и читаю Герцена... Что за удивительный писатель. И наша русская жизнь за последние 20 лет была бы не та, если бы этот писатель не был скрыт от молодого поколения» (курсив мой. — *В.Н.*).

Три крупнейших русских художника слова (к ним можно добавить и Ф. Достоевского) единодушны в сознании особого обаяния Герцена-писателя. В чем же оно?

Видимо, еще не в том единстве глубины и «феерического блеска» мысли, ума и остроумия (И. Тургенев), которые отмечали в изустной и письменной речи Герцена-публициста все знавшие его современники. В художественных текстах Герцена их в первую очередь захватывала «теплота и поэзия» (Т. Грановский), «искренность и теплота» (И. Тургенев), «сердечная глубокость» (А. Толстой), словом, одушевляющее и самую авторскую мысль равно благое и светлое духовно-нравственное начало.

В отдельных чертах его своеобразие было уловлено уже наиболее чуткими знакомцами Герцена. Послушаем их.

«Все видели в Шушке (уменьшительное от *Александра*. — *В.Н.*), — рассказывает отроческая подруга писателя Т. Пассек, — только баловня, из которого не выйдет никакого толка... Но никто не обращал внимания на врожденное ему чувство деликатности и *человечности*, которые, невзирая на эгоистическую, полную деспотизма среду, в которой он рос и развивался и в которой мог быть деспотом, были в нем так сильны, что он рано почувствовал, а вскоре и понял все отталкивающее окружающего его мира, сочувствовал всему угнетенному, до слез возмущался несправедливостью, постоянно нуждался в сердечном привете и страстно, беззаветно отдавался чувству дружбы и любви» (курсив мой. — *В.Н.*). «Герцен, — свидетельствует критик П.В. Анненков, — веровал в *благородные инстинкты* человеческого сердца, анализ его умолкал и благоговел перед инстинктивными побуждениями нравственного организма, как перед единственной истиной существования. Он высоко ценил в людях благородные, страстные увлечения...» (курсив мой. — *В.Н.*). «Широко развитое чувство свободы, — пишет в 1885 году революционер Н.В. Шелгунов, — делало для Герцена невыносимым всякое насилие, в какой бы форме и где бы оно ни совершалось; он не выносил ничего грубого <...>, ничего, что так или иначе оскорбляло личность. Это широкое чувство свободы <...> было для него также священо и в других; поэтому как

политический деятель и писатель он являлся <...> самым горячим защитником *личной и общественной свободы...*» (курсив мой. — В.Н.). «Герцен, — вторит соотечественникам писателя немка Мальвида фон Мейзенбург, — возводил свободу в культ, хотел неограниченного развития всех возможностей, поэтому ненавидел и отрицал существующие тиранические силы, стремившиеся обратить все в камень».

В своей основе нравственный пафос Герцена-писателя, органичный его натуре и со временем только крепнущий, это — страстная защита человеческого достоинства и человеческой свободы от любого их подавления, оскорбления или искажения. Сам Герцен еще в молодости определил его как «свой гуманизм», т.е. человеколюбие, но не заемное и отвлеченно-рассудочное, а столь же естественное и сердечное, каким была его любовь к Наталье Александровне Захарьиной, другу, невесте и жене. Это вера не только в человеческий разум, прежде всего — прав П. Анненков — это вера в светлые природные устремления человека, этические, моральные и, что не менее важно, *эстетические* — к справедливости и правде, чести и честности, красоте и гармонии.

Отличительной особенностью Герцена-гуманиста при этом стало его изначальное *народолюбие*, питаемое как глубоким сопереживанием с угнетенным и бесправным людом, будь то миллионы закрепощенных русских крестьян или французские, английские, итальянские «работники», так и неколебимым убеждением в созидательном потенциале народа, его способности наряду с материальным и духовным и к плодотворному социальному творчеству. Им, в частности, проникнуты воссозданные Герценом картины народно-освободительного движения в Италии 1847 года (в «Письмах из Франции и Италии»), его статьи о русском народе, а также сама концепция самобытного российского социализма на базе общинно-крестьянского владения землей. Показательно и такое свидетельство, содержащееся в воспоминаниях И.И. Панаева: «Герцен смотрел на русского мужичка как на своего родного брата и находил, что тип, например, ярославского или соседних губерний мужичка есть самый красивый тип из всех европейских народностей...».

В своей основе гуманизм Герцена, в значении и нравственного кредо писателя и его общественной позиции, определен двумя главными постулатами, сформулированными на рубеже 1840—1850-х годов.

«Человек, — утверждает первый, — <...> имеет столько же *аутономии*, как целая эпоха, как все люди вместе» (курсив мой. — В.Н.). Перекликаясь здесь с более ранней мыслью М. Лермонтова («История души человеческой <...> едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...»), Герцен говорит, конечно, не о дворянине, купце, чиновнике или представителе какого-то иного государственного сословия (касты, корпорации), а о неповторимой человеческой *личности*, которую считает *самоценной* в той же мере, как современные ей историческая эпоха, общество и все человечество. Углубляя идею европейского Ренессанса «человек — мера всех вещей», Герцен заявляет о «святости» прав и интересов личности в ее отношениях с любыми социальными образованиями и любой властью.

Горячая защита Герценом личностных прав современника сказывается уже в той частоте, с которой слово «личность» (или — «лицо») звучит на страницах его произведений. Вот несколько ее примеров, почерпнутых из «Былого и дум» (цит. по: *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 4—5. М., 1956). «С тринадцати лет, — сообщает автор в сороковой главе, — я служил одной идее и был под одним знаменем — войны против <...> всякой неволи во имя безусловной независимости лица» (Т. 5. С. 412). Возмущаясь «варварским и безжалостным устройством» военной службы в России с ее двадцатипятилетним солдатским сроком, он восклицает: «Личность человека у нас везде принесена на жертву без малейшей пощады, без всякого вознаграждения» (Т. 4. С. 199). В «протесте личности» против николаевской России видит Герцен основной мотив «Философического письма» (1836) П.Я. Чаадаева и, напротив, неразвитостью «между русскими аристократами чувства личного достоинства» объясняет «быстрое нравственное падение» российского общества после 14 декабря 1825 год (Т. 5. С. 139; Т. 4. С. 57). Постоянное желание «убить всякий дух независимости, личности, фантазии, воли» владело Николаем I, полагает Герцен, и тогда, когда он «издал целый том церковных фасад, высочайше утвержденных. Кто бы ни хотел строить церковь, он должен был непременно выбрать один из казенных планов» (Т. 2. С. 287). У философа Б. Спинозы Герцен не приемлет совет «считать существенным одно <...> вечное, неизменное», не полагаясь «на случайное, частное, личное», а П. Прудона критикует за то решение семейного вопроса, согласно которому «семья <...> должна служить жертвенником очищения от личного»: в семье Прудона «для общественной цели лица гибнут» (Т. 5. С. 253, 457 и 461). Считая, что

«христианство гораздо выше ставит личность, чем семейные отношения ее», Герцен вместе с тем упрекает религию за «поглощение лица в божестве» (Т. 5. С. 457, 254). Неизбежным отказом от своей личности и «собственной воли» обернется, по Герцену, и существование людей в «казарменном порядке фаланстера» Ш. Фурье или в «кабетовской обители, коммунистическом ските <...>, икарийской лавре» (Т. 5. С. 114, 115), как автор «Былого и дум» иронически называет колонию французских рабочих в США (штат Техас), основанную там в 1840-х годах французским утопистом Этьеном Кабе на принципах «неклассового» коммунизма, ранее изложенных Кабе в его романе-трактате «Путешествие в Икарию» (1840).

Практическим результатом первой посылки Герцена-гуманиста стала его неизменная оппозиция как существующим европейским государствам, превращающим личность лишь в *средство* и *материал* для себя, так и тем предполагаемым утопическим сообществам («фаланстерам», «коммунам» и т.п.), которые основывались на унификации и тем самым *обезличивании* своих обитателей.

Но отстаивая «безусловную независимость лица», возможно, спросит нас наиболее эрудированный студент-читатель этой лекции, не впадал ли Герцен в апологию индивидуализма и индивидуалистов вроде отдельных героев Дж. Байрона, «гордости поэта» (Пушкин) или заглавного персонажа философского эссе Макса Штирнера «Единственный и его достояние» (1845)? Вопрос этот вполне законен, и Герцен явно учитывал его, формулируя в «Письмах из Франции и Италии» (1847—1852) второй постулат своего гуманизма. «Понять, — читаем мы здесь, — всю ширину и действительность, понять всю святость *прав личности* и не разрушить, *не раздробить* на атомы *общество* — самая трудная социальная задача. Ее разрешит, вероятно, сама история для будущего, в прошлом она никогда не была разрешена» (курсив мой. — В.Н.).

Да, сознает Герцен, отдельный человек, *абсолютизовавший* только свои права, и сам сужается до асоциального человеческого атома и на такие же атомы дробит общество. В своем эгоизме он идет еще дальше сословного индивида (дворянина, чиновника, мещанина и т.д.), озабоченного лишь своими кастовыми правами и интересами. Однако личность, в ее трактовке Герценом, вовсе не тождественна отдельной частице того или иного сословия (класса) или какой-то атомизированной особи. В отличие от них она всеми помыслами обращена к человечеству и обретает полнокровность, внутреннюю свободу и цельность в той мере, в какой содействует разрешению «самой трудной социальной задачи»

истории: созданию общества, сочетающего свои права с правами отдельного человека не антагонистически, а *гармонически*. А это требует и от личности равной с ее правами *ответственности* (*долга*) перед и своим народом (нацией) и «всеми людьми вместе».

Обозначенные взаимодополняющие начала гуманистической позиции Герцена объясняют особую сердечную симпатию автора «Былого и дум» к тем соплеменникам, в ком он встречал единство их чувства собственного человеческого достоинства с деятельной любовью к ближнему. А таковыми были и «прямодушный воин», комендант Москвы К.Г. Стааль, независимо поведший себя при разборе дела Герцена и его товарищей, по ложному обвинению арестованных в 1834 году; и старший врач московских тюремных больниц Ф.П. Гааз, «старый, худошавый, восковой старичок», не оставлявший своим душевным участием и посильными дарами ни одного столичного ссыльного; и кузина Герцена Н.А. Захарьина, сумевшая «жить своею жизнью в среде <...> гнетущей и безысходной»; и тот «старорусский исправник», что вопреки приказу губернатора отказался «допрашивать под розгами молодую женщину, беременную во второй половине» («Былое и думы». Т. 4. С. 204, 211, 212, 320; Т. 5. С. 86).

Перечисленные активные человеколюбцы из относительно близких народу сфер, впрочем, почти исчерпывают их ряд, запечатленный в «Былом и думах». Тут нет вины их автора: ведь после разгрома декабристов и в среде культурного дворянства «явились дикие фанатики рабства, одни из подлости, а другие хуже — бескорыстно» (Т. 4. С. 57), и гуманизм в понимании Герцена будут до их конца разделять лишь Н. Огарев, В. Белинский, не без существенной оговорки Т. Грановский. В то же время с годами все дальше идейно отойдут, а то и станут личными противниками Герцена, политическими или нравственными, бывшие московские друзья Н. Сазонов, В.П. Боткин, Н. Кетчер, а из заграничных соратников — Владимир и Александра Энгельсоны, М. Бакунин и больше всех Г. Гервег.

Влекомый своим гуманистическим пафосом, Герцен уже с последних студенческих лет в Московском университете (1829—1833) вместе с увлечением идеями французских утопических социалистов Сен-Симона и Ш. Фурье и проповедью «ненависти к всякому насилию» интуитивно жаждет того «разумного, нравственно свободного и страстно энергического деяния», в котором, по его позднейшим словам, «человек достигает действительности своей личности и увековечивает себя в мире событий». Арест

в 1834 году по лживому обвинению в распевании «пасквильных» песен, порочащих царствующую фамилию, семимесячное заключение, последующая чиновничья служба в качестве ссыльного в Перми и Вятке (1835—1837), затем во Владимире (1837—1840) и Новгороде (1841—1842), познакомив Герцена с государственно-бюрократической и социально-экономической практикой России, показали ему невозможность сформироваться в полноценную личность на ее почве.

Для диалога с соотечественниками по кругу общенациональных и всечеловеческих проблем и задач оставалась одна возможность — литературное творчество. И Герцен обращается к нему с темой, грядущую актуальность которой на родине и за ее рубежом ощущает едва ли не первым. Тема эта — *судьба лично развитого человека-гуманиста с общественно-гражданским темпераментом в сословно-феодальной России и буржуазно-мещанской Европе*. Одна из центральных в историософии Герцена и проходящая через его публицистику, она с должной жизненной полнотой раскрывается прежде всего в его главных *беллетристических* произведениях: «Записки одного молодого человека», роман «Кто виноват?» и «Былое и думы».

Переходим к ним.

Повесть «Записки одного молодого человека» состоит из двух частей («тетрадок»), написанных с промежутком в два-три года и при единстве главного героя — образованного молодого дворянина, но построенных различно. Первая часть («Отечественные записки», 1840, № 12) включает «Вступление», разделы «Ребачество» и «Юность» и представляет прямые автобиографические воспоминания Герцена с некоторыми изменениями имен отдельных действующих лиц.

Тематически она подключается к «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, роману И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», а также к «Рыцарю нашего времени» Н. Карамзина и лермонтовскому «Предисловию» к «Журналу Печорина» («Герой нашего времени»), где провозглашается не меньший, чем «история целого народа», всеобщий интерес «истории души человеческой...». Утверждением этого принципиально значимого для него положения начинается и Герцен, ссылаясь на аналогичную мысль Г. Гейне («Каждый человек <...> есть вселенная, которая с ним родилась и с ним умирает; под каждым надгробным камнем погребена целая всемирная история») и дополняя ее собственной: «Но жизнь — мое естественное право; я <...> вдвигаю свое «я» во все окружающее, бо-

рюсь с ним, раскрываю свою душу всему, всасываю ею весь мир, переплавляю его, как в горниле, сознаю связь с человечеством, с бесконечностью, — и будто *история* этого вырабатывания от ребяческой непосредственности <...> до сознания, до требования участия во всем человеческом, до самобытной жизни — лишена интереса? Не может быть!».

Запечатлевшая внутреннее развитие Герцена с пятилетнего возраста до учебы в университете, данная часть «Записок...», действительно, обретает общее значение самым обращением к таким важным эпохам человеческого становления, как *детство, отрочество* и *юность*. Перекликаясь сходными мотивами с названными выше произведениями западной и русской литературы она, со своей стороны, предвосхищает подобные же в трилогии Л. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» (1852—1857). Так, и в герценовском, и в толстовском *детстве* значительную роль играют патриархальные наставницы из народа (*няня* Вера Артамоновна и *кастеляниша* Наталья Савишна) и «чистейшей нравственности» немцы-воспитатели (Карл Карлович и Карл Иванович); в *отроческих* годах герои обоих авторов испытывают раннюю потребность в сердечной симпатии, а начало их *юности* датируется с разницей лишь в полтора-два года (у Герцена она с четырнадцати лет, у Толстого — с исходом шестнадцатого). Фиксируют оба писателя и естественные для первой молодости («Пусть юноши будут юношами», — замечает Герцен) идеализм и максимализм своих персонажей.

Заглавие герценовских «Записок...», однако, подчеркивает: в первую очередь они представляют все же не молодых людей вообще, а *одного* из них, и среди его сверстников отмеченного некой особой устремленностью. Какой же?

«С начала юности, — уже во «Вступлении» говорит Герцен, — искал я деятельности, *жизни полной* (курсив мой. — *В.Н.*); шум житейский манил меня...». «Мне, — поясняет он в последней главе первой части, — нравились упругие волны, бесконечность; <...> я предчувствовал, как моя жизнь *вплетается* блестящей пасмой (нитью. — *В.Н.*) в жизнь человечества, воображал себя великим, доблестным...» (курсив мой. — *В.Н.*).

Автобиографический двойник юного Герцена всецело увлечен не личным нравственным самоусовершенствованием, как Николай Иртеньев Л. Толстого, и не «славой писателя», как двадцатилетний Александр Адуев из «Обыкновенной истории» (1847) Гончарова. Жизненная полнота для него возможна только в деятельности, но

не какой-то специальной (научной, педагогической и т.п.) или ради своего материального блага, а на арене человеческой *истории* и в качестве ее самобытного соучастника.

Необычно большое место собственно история заняла и во всей первой части «Записок одного молодого человека», что хорошо заметно на фоне ее минимального присутствия в трилогии Л. Толстого или в мемуарных очерках И. Гончарова «На родине» (1888). В воспоминаниях Герцена исторические события и лица не просто сопровождают героя, но и воздействуют на него чуть ли не больше, чем его наставники и собственные сердечные эмоции от общения с юной «меленковской родственницей» (в реальности Татьяной Кучиной, в замужестве — Пассек, приехавшей в Москву не из Меленок Владимирской губернии, а из Корчевы Тверской губернии). В первые сознательные годы его убаюкивали «рассказами о пожаре Москвы»; семилетним он услышал об «умерщвлении Коцебу» немецким студентом К.Л. Зандом и «*очень жалел*» не погибшего царского агента, а казненного за его убийство юношу; в девять лет — узнал о «смерти Наполеона»; «отрывки из истории французской революции» ему рассказывала гувернантка мадам Прово («Господи, как нравились мне рассказы эти...»), а самую революцию всем своим грозным видом олицетворял учитель французского языка — *гражданин* Бушо, который, не сомневается Герцен, «не был лишним или праздным ни при взятии Бастилии», ни в день низвержения королевской власти.

В двенадцать-тринадцать лет «за историю» с героем «Записок...» вместо скучной ему грамматики «принялся» его русский учитель Василий Пациферский (в действительности — Иван Евдокимович Протопопов), студент-медик с душой «человеческой», т.е. участливо-гуманной, страстный поклонник *новой* русской литературы. «...Он, — сообщает Герцен, — мне рассказывал, что помнил (возможно, и о недавнем восстании 14 декабря 1825 года на Сенатской площади Петербурга. — *В.Н.*) и как помнил; <...> и я историей начал заниматься с величайшим прилежанием»; «и мысль пробудилась в душе...». Она углубляется впечатлениями от вольнолюбивой лирики Пушкина, чьи «списки ходили по рукам», и той «бездной надежд, упований, верований», что одушевляли поэзию европейских романтиков рубежа XVIII—XIX веков.

С началом юности, определяемой героем-двойником Герцена как «время благородных увлечений, самопожертвования, пламенной любви к человечеству», он тщательно перечитывает греческую и римскую историю, замечая не ее имперские, а «гражданские

добродетели» и воображая самого себя «на сцене в акрополисе и на форуме». Особо дорога ему и та «пластическая, художественная красота» «великих людей Греции и Рима» (Фемистокла, Перикла, Александра, «даже <...> лиц Плутарховых героев»), которая, полагает он, превращает изучение древней истории в «эстетическую школу нравственности».

Своего рода символом-синтезатором высоких человеколюбивых устремлений и самой истории, и творчества Гомера, Софокла, Шекспира, Байрона, Пушкина, Вальтера Скотта становится для рассказчика «Записок...» И.Ф. Шиллер как автор антифеодалных «Разбойников», «Дона Карлоса» и тираноборческого «Вильгельма Телля», основанного на реальном эпизоде освободительной борьбы швейцарского народа против австрийского владычества. «Шиллер! — восклицает, завершая первую часть своей повести, Герцен, — Благословляю тебя, тебе обязан я святыми минутами начальной юности! Сколько слез лилось из глаз моих на твои поэмы! Какой алтарь я воздвигнул тебе в душе моей!»

Итак, герой «Записок...» уже в пору детства и юношества отличается от своих сверстников и необычно ранним интересом к историческим реалиям, и их огромной ролью в его нравственном формировании, наконец, и своей преимущественной устремленностью к деятельности общественно-исторической. В этих своих свойствах он отчасти предвосхищает тот литературный автопортрет Герцена, ребенка и подростка, который войдет в опубликованную в 1856 году первую часть «Былого и дум» (гл. I—IV). В известной мере выявлены в *начальной* части «Записок...» и главные взаимодействующие компоненты всего художественного мира Герцена: человеколюбивая *личность* («Я устроен чрезвычайно гуманно») и не одна какая-то социальная среда, а вся европейская *история*.

В целом, однако, та и другая в *первой* «тетрадке» «Записок...» разнятся от их же образов, какими они предстанут в «Былом и дум», принципиально. Историю автор «Записок...» воспринимает еще через свой юношеский идеализм, что придает ей романтизированный или эстетизированный вид. Ее отечественная часть либо ограничена упоминанием о московском пожаре 1812 года, либо, как новгородская Марфа Посадница и Борис Годунов в той «исторической статье» Герцена-отрока, где Марфа уподоблялась античной Зенобии Пальмирской, а Годунов — английскому республиканцу, затем диктатору Оливеру Кромвелю, утрачивает национальную конкретность. Со своей стороны герой-двойник

Герцена при всем его человеколюбию не в состоянии распространить его на многих соотечественников, так как в силу юного возраста стать соучастником общественно-исторической жизни России (Европы) не может.

Возможность этого как будто появляется во *второй* части («тетрадке») повести, где ее герой, теперь недавний выпускник университета, оказывается, хотя и не по своей воле, в провинциальном городе Малинове, олицетворяющем собою реальную российскую действительность.

Одновременно усложняется и форма произведения: своим названием («Годы странствования») вторая часть перекликается с романом Гёте «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821—1829), а строением — с лермонтовским «Героем нашего времени», начиная с «Журнала Печорина». Вместе с повзрослевшим героем во фрагментарной манере *дневника* («журнала»), описывающего «Патриархальные нравы города Малинова», в ней появляются новый персонаж, гуманный помещик Трензинский, а также — предисловие «От нашедшего тетрадь» и послесловие «*Примечание нашедшего тетрадь*», т.е. — «издателя» обеих частей повести и автора-повествователя второй из них.

Надежда «деятельным элементом» войти в круг незнакомых ему людей, благотворно влияя на них и испытывая такое же взаимное влияние на себя, сопровождает въезд героя «Годов странствования» в Малинов. Душа его, еще в юности «предавшаяся универсальной жизни», ищет и в мире практической повседневности высоких интересов. Но, побывав на «большом обеде» у одного из малиновских аристократов, посетив «бал у полицмейстера» и описав «типический день» малиновцев «от 8 часов утра до 3 часов ночи», а также *разряды* равно безликих губернских чиновников, он не сдерживает по их адресу прямых инвектив: «Бедная, жалкая жизнь! <...> Пусть человек, гордый своим *достоинством*, придет в Малинов посмотреть на тамошнее общество — и смирится. <...> Толпа людей,двигающаяся и влекущаяся к одним призракам, по горло в грязи, забывшая всякое достоинство, всякую доблесть; тесные, узкие понятия, грубые, животные желания...» (курсив мой. — В.Н.). И далее: «Вся жизнь сведена на материальные потребности: деньги и удобства — вот граница желаний... Идеальная сторона жизни малиновцев — честолюбие, честолюбие детское, микроскопическое, вполне удовлетворяющееся приглашением на обед к губернатору и его пожатием руки» (курсив мой. — В.Н.).

Обличая холопские нравы обитателей Малинова, автор «журнала» после тщетных попыток пробудить хотя бы лучших из них («Я глядел на них и чуть не плакал») не желает более, по его словам, «вязнуть в этом болоте» и сосредотачивает свое внимание на единственном самобытном человеке во всем малиновском околотке — Трензинском, которому рекомендован тоже «лицом примечательным», «доктором медицины» и в свой черед «выходцем университета». Но такова позиция во второй «тетрадке» «Записок...» автора «журнала», а не ее «издателя», тут уже не тождественного первому. Как верно заметила Л.И. Матюшенко, сам Герцен «(и здесь он возвышается и над молодым человеком, от имени которого ведется повествование, и над своей романтической юностью) понимает, что и малиновский мир имеет свое “генеалогическое древо”, “твердо растет на прошедшем и верен своей почве”». Более того, как бы с подсказки Герцена и «молодой человек» однажды сменяет свое суровое обличие малиновцев на определенное сочувствие им: «Бедные люди! Они под тяжелым фатумом; виноваты ли они, что с молоком всосали в себя понятия нечеловеческие, что воспитанием они исказили все порывы, заглушили все высшие потребности? Так же виноваты, как альбиносы, которые вдыхают в себя северный болотный воздух, лишаящий их сил и заражающий их организм».

Малиновцы, поправляет себя «молодой человек», виновны лишь постольку, поскольку, не встречая и не ведая иных нравственных норм и жизненных целей, кроме существующих в окружающей их жизни, с малолетства впитали их в себя, закрепив этот результат соответствующим воспитанием.

В свой черед отчасти извиняя этим соображением малиновцев, «издатель» второй «тетрадки» «Записок...» совсем оправдывать их, однако, не намерен. Это он в маске «нашедшего тетрадь» аттестует Малинов, как в «Герое нашего времени» Печорин — Тамань, «худшим городом в мире», ибо, разъясняет он свой приговор, «ничего нельзя хуже представить для города, как совершенное несуществование его». В самом деле: само слово «город» («град») предполагает *граждан* и *гражданское*, а не сервильное поведение его обитателей, хотя бы тех, в ком от рождения был «зародыш души человеческой». Но их нет в Малинове, как отсутствуют и личностно развитые люди. И Герцен не меньше «молодого человека» опечален тем, например, фактом, что среди барышень на полицмейстерском балу встречались «свежие лица, очень хорошенькие», но «глаз с выражением», т.е. лиц оригинальных, не было.

В любых антигуманных обстоятельствах человек, по Герцену, должен стремиться по крайней мере свой «внутренний мир сделать независимым от наружного». Ведь и в окрестностях Малинова нашлись люди, следующие данному завету. Это — всего одной фразой охарактеризованный «доктор медицины», безымянный, но с красноречивой «иронической улыбкой», за которой скрывалось собственное мнение обо всем, что он видел в губернской жизни, и обстоятельно обрисованный Трензинский, в прошлом то ли прусский, то ли польский дворянин («Я никогда не знал, — скажет он о себе, — ни семейной жизни, ни родины, ни обязанностей, которые вырастают в сердце с колыбели») и карточный игрок, а ныне высококультурный владелец одного из местных помещичьих имений, в котором он за десятилетие упорного труда в качестве заводчика, химика и агронома разительно поднял материальное благосостояние 550-ти своих крепостных («Он, — по своему толковали этот успех его малиновские соседи-помещики, — развратил своих крестьян <...> до того, что они в будни ходят в сапогах да еще имеют у себя батраков») и немало улучшил свои земли.

Во внешнем и внутреннем облике Трензинского («Ему за пятьдесят, но он прям и бодр; “чело, как череп голый”»; «История его жизни, должно быть, представляет длинную повесть мыслей, страстей, ощущений, коллизий...») совместились отдельные черты Наполеона (по признанию Трензинского, он особенно страдал в 1815 году, когда победители наполеоновской Франции «возвращались гордые и ликующие», а сейчас, как есть основание считать, читает «Воспоминания об острове св. Елены»), пушкинского Онегина (ср.: «Ярем он барщины старинной / Оброком легким заменил» / И раб судьбу благословил. / Зато в углу своем надулся, / Увидя в этом страшный вред, / Его расчетливый сосед...»), лермонтовского Печорина («И улыбка его примечательна: сначала она кажется добродушием, потом насмешкой...»).

Встреча «молодого человека» с Трензинским в его имении, избраженная в финальных сценах «Записок...», позволяет ему хотя бы умозрительно перенестись в круг тех всероссийских и всечеловеческих проблем, которые его волновали более всего, однако в Малинове не только не разрешались практически, но и не сознавались. В центре диалога-спора, сразу же завязавшегося между гостем и хозяином, — ряд историософских и общественно-политических вопросов, страстно обсуждаемых на рубеже 1830—1840-х годов как единомышленниками, так и оппонентами Герцена из московской интеллигенции России.

Фатальна ли зависимость человеческой судьбы от «власти случайности» и случая? — вот начальная из них, столкнувшая героев «Записок...». Трензинский, ссылаясь на собственную жизнь, эту власть, по существу, абсолютизирует. «Молодой человек» частично соглашается — да, случай «имеет влияние над внешней стороной жизни», но, настаивает он, в том-то и задача человека, чтобы «стоять головою выше всех обстоятельств и их покорять...».

Различно смотрят спорщики на общепользную деятельность в интересах других людей. Трензинский ограничивает ее максимальной практической пользой, какую человек принесет той частной социальной «сфере, в которую попал, как бы ни попал». И, поведав гостю о добре, сделанном им для своих крестьян, удовлетворенно итожит по-французски: «Все же кое-что отвоевано у дьявола!». «Молодой человек», находя в Трензинском «много доброго», тем не менее выслушивает его «агрономическую поэму» с «каким-то тяжелым, грустным впечатлением», давая этим понять читателю, что ему роли помещика-благодетеля или иной подобной совершенно недостаточно.

Вопрос о праве обычного человека быть участником самой истории предопределил отношение оппонентов к И.В. Гёте, как он обрисован в рассказе Трензинского о двух его встречах с ним.

В 1792 году немецкой армии приказано вступить во Францию для усмирения революционного народа, что грозит ей жесточайшими потерями. Собравшиеся у одного владетельного князя немецкие полковники, к которым в качестве высокочтимого гостя присоединяется и Гёте, хотят знать, что готов он предпринять в этой ситуации. Но поэт ограничивается равнодушным замечанием о скорой немецкой победе над восставшим Парижем. Один из боевых полковников, знающий реальное положение дел, дважды убедительно возражает ему. Тогда Гёте заявляет о своей неправомочности «вмешиваться в дела, возложенные провидением на избранных им...», поясняя: он понимает себя царем, но в более скромной области, чем государственное управление. И слышит гневный ответ полковника: «Вот я, простой человек, нигде себя не чувствую ни царем, ни гением, а везде остаюсь *человеком*... Две пули, пролетевшие сквозь мое тело, подтвердили *мое право* вмешиваться в те дела, за которые я плачу своей кровью» (курсив мой. — *В.Н.*).

Трензинский, отмечая холодность и высокомерие Гёте по отношению к рядовым участникам изображенной сцены и его подчеркнутое равнодушие к происходящим политическим собы-

тиям, явно на стороне немецкого полковника. «Молодой человек», который перед самым рассказом Трензинского рассматривал гравюру с бюста Гёте, восхищаясь даже внешностью поэта («Господи, как в преклонные лета сохранилась такая мощная и величественная красота!»), после рассказа своего отношения к позиции полковника не выказывает, однако и антидемократическую гётевскую не поддерживает, ограничившись лишь упреком Трензинскому, как-то умевшему «сократить колоссальную фигуру» знаменитого немецкого поэта.

Рассказанный эпизод с Гёте выдвигает перед дискутирующими персонажами «Записок...» и другой актуальный вопрос времени: о способности / неспособности умозрительного знания (теории, философской системы) «от Анаксагора до Гегеля» постичь то «необъятное море противоречий, борений, добродетелей, пороков, увлечений, прекрасного и гнусного», которое являет собой реальная жизнь и живой человек. Трензинский не сомневается: «все живое так хитро спаяно из многого множества элементов, что <...> почти всегда стороною или двумя ускользает от самых многообъемлющих теорий». «Молодой человек» отвечает: человеку предстоит «*примирить* эти противоречия и борения и соткать из них одну гармоническую ткань жизни», и эту «великую задачу» сможет разрешить философская мысль Германии, «потому что она ее громко выговорила и одной ею и занимается» (курсив мой. — В.Н.).

Так историософский финал «Записок одного молодого человека» выходит на стержневую проблему «людей сороковых годов», от того или иного решения которой напрямую зависело общественное поведение каждого из них. Это проблема *примирения* или *непримирения* с существующей социально-исторической действительностью России или Европы в целом.

Много позже в «Былом и думах» Герцен расскажет, с какими муками и насколько различно ее с течением лет решали В. Белинский, его бывшие единомышленники по кружку Н. Станкевича (1831—1839), разделившиеся затем на славянофилов и западников.

В «Записках одного молодого человека» свое решение названной проблемы сообщает лишь пятидесятилетний Трензинский: он примирился с жизнью, российской и иной, по его словам, на том, что «будто бы делает существенную пользу, копая землю». За «молодого человека» в своем «Примечании нашедшего тетрадь» косвенно высказался биографически ему близкий автор повести. Именно — своим объяснением скромных личностных требований Трензинского: они обусловлены скептицизмом его жизни, «убитой

обстоятельствами». В ряду которых, добавим мы, была, очевидно, и национальная беспочвенность этого человека. Что касается «молодого человека», то готовый противодействовать первым и глубоко укорененный национально, он имеет достаточные основания, чтобы в недалеком будущем ответить на дилемму примирения — непримирения словами самого Герцена из его письма Н. Кетчеру от 1 марта 1841 года: «Я нахожу одно примирение — полнейшую вражду...»

В «Примечании нашедшего тетрадь» Герцен, вернувшись к эпизоду с Гёте, одновременно и отмежевывается от критического взгляда Трензинского на немецкого поэта (он-де смотрел на него «с такой бедной точки» как «человек по преимуществу практический, всего менее художник») и частично солидаризируется с ним («...мы должны будем сознаться, что жизнь германских поэтов и мыслителей чрезвычайно одностороння»). Таков и общий подход автора второй «тетрадки» «Записок...» к позициям его героев: принимая *отдельные* положения каждой, он в целом уравнивает их в одинаковой односторонности, которую должна «снять» его собственная позиция. Данная художественная методика и характеристики персонажей и повествования произведения (свое развитие она найдет потом в «Обыкновенной истории» И. Гончарова) получила название «*диалогического конфликта*».

Итак, во второй части «Записок одного молодого человека» основные понятия Герцена-художника — *человек* (личность) и современная *общественно-историческая* действительность — выявились уже весьма рельефно. К ним прибавилась и категория *жизненного случая*. Факт этот позволяет считать рассмотренную повесть первым подступом, а то и зародышем высшего литературного шедевра Герцена. Ведь и в «Былом и думах» как «отражении истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге», три названные художественные категории останутся главными.

И все же... При относительной важности первой повести Герцена для его становления в качестве писателя довольствоваться ею он никак не мог. Дело не только в стилевом влиянии «Путевых картин» Г. Гейне и известных «совпадениях» (скорее всего объективного рода) с формообразованием «Героя нашего времени» М. Лермонтова, заметном в «Записках...». Только обозначенной осталась в них историософская проблематика и должным образом не прояснялась суть авторской позиции в ней. Все это требовало другого произведения, не ограниченного одним автобиографическим материалом, широко использующего домисел и вымысел

и существенно углубляющего конфликт между идейно близким Герцену героем и современной ему Россией. Словом, требовался роман. И Герцен вскоре его создал. Это — «Кто виноват?» (1845—1846).

* * *

«Успех «Малинова» (т.е. второй, «малиновской», части «Записок одного молодого человека». — В.Н.), — сообщал Герцен в 1859 году, — заставил меня приняться за “Кто виноват?”».

Сюжет романа образован решением его героя Владимира Петровича Бельтова, выпускника Московского университета, наследника большого дворянского имения Белое Поле и отставного губернского секретаря, участвовать в дворянских выборах, чтобы служить по одной из вакантных должностей. С этой целью Бельтов приезжает в губернский город NN, где, однако, не находит общего языка с его помещиками и чиновниками, в итоге «прокапывающих его *на вороньих*», т.е. единодушно отклоняющих его кандидатуру. Томясь одиночеством и праздношью, Бельтов знакомится с молодой семьей учителя местной гимназии Дмитрия Яковлевича Круциферского, также питомца Московского университета, и его женой Любовью Александровной, к которой вскоре испытывает глубокое и страстное чувство. Спустя некоторое время жена Круциферского убеждается, что и она навсегда полюбила Бельтова.

События и развязка романного сюжета в его *социальной* (Бельтов — город NN) и *частной* (Бельтов — супруги Круциферские) сторонах происходят во второй части произведения, ставшей последней. И объемом и значением в произведении ей не уступает часть первая, содержащая досюжетные жизненные истории («биографии») как четырех центральных (Бельтов, Любовь и Дмитрий Круциферские, «доктор медицины» Крупов), так и относительно второплановых и даже второстепенных персонажей: родителей Любви Александровны и Дмитрия Круциферского, отца и матери Владимира Петровича, его воспитателя швейцарца Жозефа и русского чиновника Осипа Евсеевича и других.

Кто *и/или* что виновны в том, что центральный герой произведения возбудил в губернском городе NN лишь враждебность и прямую ненависть к себе? Кто *и/или* что ответственны за *трагичный* для всех участников исход знакомства Бельтова с супругами Круциферскими? Была ли их случайная встреча, закончившаяся для Любви Александровны безысходной душевной тоской, для

ее мужа — отчаянием, которое он топит в вине, а для самого Бельтова — скорее всего вечной разлукой с любимой и родиной, действительно таковой, а не тем случаем, в котором отражается *закономерность*? Вот вопросы, поставленные автором романа перед своими соотечественниками.

«А случай сей за неоткрытием виновных предать воле божией, дело же, почислив решенным, сдать в архив. *Протокол*», — так — в фаталистическом духе — отвечает на них предпосланный роману эпиграф. На самом деле результаты поступков и жизненные участи героев «Кто виноват?» не фатальны, так как определены взаимоотношением трех составляющих: «*натуры*» (природы) каждого из них, окружающей их *среды* (внешних обстоятельств), а также современного им государственного и общественного строя России как итога ее истории.

По верному наблюдению Н.В. Шелгунова, Герцен «не допускал, что личность должна быть орудием обстоятельств и событий. Для такого фатализма у Герцена было слишком развито *чувство личности*» (курсив мой. — В.Н.). Скажем больше: именно степенью личностной оригинальности и развитости того или иного героя определены у Герцена успех или неудача его сопротивления негативному воздействию внешней среды. Это хорошо видно при сравнении, например, отца Любви Круциферской Алексея Негрова с отцом Владимира Бельтова — Петром Бельтовым.

И отставной генерал-майор Негров и владелец имения Белое Поле с тремя тысячами крестьянских «душ» росли в одной барско-помещичьей среде, которая наложила на них немало нравственной грязи. Но первый, не злой, однако и не самобытный от природы под воздействием «однообразной, пустой, скучной жизни» сложился в дюжинного крепостника, умеющего лишь деспотически властвовать над зависящими от него людьми, включая и собственную дочь. Второй, изрядно развращенный «праздностью, богатством» и соответствующими нравами («Он был <...> охотник пить, ходить с ружьем, показывать ненужную удаль и волочиться за всеми женщинами моложе тридцати лет и без значительных недостатков в лице»), но и при этом сохранивший «благородную натуру», сумел, прочитав письмо преследуемой им Софьи Немчиновой, назвавшей его поступки их именами, нравственно прозреть и возродиться.

Владимир Бельтов от пагубного влияния барского быта был огражден и собственной натурой, где материнская нежность и деликатность соединилась с «энергическим характером» отца,

и благотворным влиянием матери, крепостной крестьянки по рождению, на собственном опыте узнавшей страдания людей из народа, и, наконец, — своим гувернером-воспитателем Жозефом, сорокалетним благочестивым швейцарцем «с юными голубыми глазами», поклонявшимся просветительским и гуманистическим идеалам Ф. Шиллера и верившим в «полноту самоотвержения». Сам Владимир также утверждал в своей душе не сословно-дворянские, а человеческие помыслы и побуждения, когда светским успехам молодого Онегина или офицерскому мундиру Грушницкого предпочел учебу в Московском университете, к тому же не по узко специальной, а «этико-политической» части.

Как видим, человек у Герцена-романиста лично ответствен уже за исход своих отношений с ближайшими к нему социальными обстоятельствами. Отнюдь не снимается с героев «Кто виноват?» эта ответственность и за результат их отношений с государственно-управленческой системой России.

Вот, закончив учебу, Владимир Бельтов, с юности мечтавший «об обширной гражданской деятельности», отправляется в Петербург, для того чтобы, трудясь в одном из министерств, развить и осуществить «свои проекты» на благо страны и всех ее обитателей. Однако после полугода службы охладевает к ней и, несмотря на уговоры даже покровительствующего ему министра, навсегда оканчивает свое «служебное поприще» в качестве государственного чиновника.

В том, что умный, образованный и бескорыстный герой Герцена оказался не нужен управленческой системе России, прежде всего, конечно, виновна ее *бюрократизированная* сущность, порождаемая самодержавной властью, превращавшей россиянина не в гражданина, а в монаршего (вообще начальственного) верноподданного. Вместо действенной защиты интересов и прав людей эта система занималась «исполнением бумаг»; живой творческий подход к решаемой проблеме подменялся соблюдением «формы». И неизменно исключала то инициативное *личностное* начало, которое в первую очередь проявлял в своей службе Владимир Бельтов. За что и был признан чиновником мало что не дельным («формы не знает; <...> у него из дела выходит роман...»), но, что было куда хуже, и своевольным («я его отучу своевольничать...»).

Главная причина невостребованности героя «Кто виноват?» государственной сферой России ярко высвечивается на фоне преуспевшего в ней сослуживца Бельтова по имени Осип Евсеич. «Швейцаров сын» по происхождению, пятнадцать лет проводивший

на дворе министерской канцелярии и потом столько же времени в ней переписчиком набело бумаг, он одновременно рассматривал «людей начерно», приобретая ежедневно все более верное «пониманье окружающего и верный такт поведения», так что вот уже тридцать годов успешно служит столоначальником. Умный и широко образованный, Бельтов не считал нужным выглядеть иным и при начальстве, чем раздражал его. Нигде регулярно не учившийся Осип Евсеич, обладая «практическим умом» и превосходя коллег опытом, «тщательно скрывал это» — «и все его любили». Исполненный «разных надежд, планов, упований», Бельтов имел личностное самолюбие и честолюбие; Осип Евсеич «старался совершенно стереть себя» в сторонних, особенно начальственных, глазах и «не лез вперед» даже тогда, когда ему предлагали более высокую должность. Бельтов наверняка оскорбился бы самым намеком на взятку. Что касается Осипа Евсеича, то, по словам романиста, «никогда никто из посторонних не жаловался на его лихоимство; никогда никто из сослуживцев не подозревал его в бескорыстии». Это значит, что он брал взятки, но только «по чину».

Итак, ищущий гражданской деятельности герой «Кто виноват?» не стал в государственной бюрократии России своим уже потому, что она такую деятельность совершенно исключала. Но разве сам он, выпускник лучшего российского университета, где он изучал *les droit naturele, le droit des gens, le code de Justinien* (т.е. естественное право, международное право, кодекс Юстиниана), не виновен в том, что, отправляясь в Петербург, наивно представлял себе эту бюрократию не орудием деспотической власти, а «мозгом России» и залогом ее «новой жизни»? Не была ли эта наивность для него непозволительной?

Конечно, тут сказалось «отшельническое воспитание» Бельтова, данное ему *женивцем* Жозефом и продолженное в замкнутом кругу университетского товарищества. Оно делало из Бельтова «человека вообще», гражданина *человечества*, но не деятельного гуманиста в конкретных политических реалиях России. Однако воспитание извиняет Владимира только отчасти. Прав Жозеф, объясняющий матери Владимира свое решение навсегда покинуть ее дом тем, что слишком долгая связь воспитанника со своим воспитателем опасна для его самобытности. А ведь у героя «Кто виноват?» она была гарантирована самой наследственностью. И с окончанием университета, т.е. к началу, по всей очевидности, *третьего* десятилетия жизни, должна была проявиться не в общем для юношества, а в *самостоятельном* и проницательном взгляде

на государственное устройство своей страны. Между тем Владимир Бельтов его не обнаружил. Во всяком случае — пока.

На пути к новой попытке найти для себя общепольное поприще на родине герой «Кто виноват?» временно увлекается медициной, одолеть загадки которой ему, однако, не позволила непривычка к «долгим, постоянным, неутомимым трудам». Затем, иронизирует романист, «догадался, что он художник»: «перестал стричь волосы и ходил целое утро в блузе» («этот костюм пролетария ему сшил аристократ-портной на Невском проспекте») и даже поговаривал «об исторической картине в современном и сильном духе». Но и живопись «не совсем удовлетворила Бельтова» — и не только по частным причинам.

«Ничто в мире, — уже солидарно с устремлениями своего героя говорит Герцен, — не заманчиво так для пламенной натуры, как участие в текущих делах, в этой воочию *совершающейся истории*; кто допустил в грудь мечты о такой деятельности, тот испортил себя для всех других областей...» (курсив мой. — В.Н.).

Желание отдаться широкой общественной деятельности снова захватило Бельтова в Западной Европе, куда он уехал «искать рассеяния <...>, впечатлений», где «удивлял немецких специалистов многосторонностью русского ума», а «французов глубокомыслием» и где тем не менее оставался лишь туристом-скитальцем, так как занятия, быть может, по причине неконкретности его интересов (он «занимался всем на свете») «и там ему не нашлось».

Услышав однажды, в бытность в Женеве, заинтересованный политический диспут местных крестьян, шедших на «кантональные выборы», и заявление одного из них, что в России «выборов нет», задевшее национальное чувство Бельтова, он не только постарался переубедить швейцарца («Кто это вам сказал? <...> очень много, напротив: и дворянские, и купеческие, и мещанские, и сельские, даже в помещичьих деревнях начальник называется *выборным*»), но и сам, получив в этом одобрение престарелого Жозефа, принял, по словам романиста, «прекрасное и достохвальное намерение служить по выборам» в России.

Ирония, заключенная в последних словах Герцена, адресована не только герою «Кто виноват?», но и российской действительности. Однако и это обстоятельство не снимает вины с Бельтова, допускающего, дает понять автор произведения, одну и ту же ошибку второй раз.

Он не представлял себе подлинного назначения государственной бюрократии России, когда с приездом в Петербург вступил

в ее недра. Но и приехав в город NN с намерением участвовать в *дворянских* выборах губернии, был вооружен не знанием их действительной сущности и цели, а лишь воспоминанием о *территориальных* (определение «кантональные» происходит от франц. слова *canton* — округ, территория) выборах в Швейцарии и Франции да заветом своего наставника всегда и всюду действовать ради «любви к ближнему, одной любви к благу» всех и каждого. Но возможно ли было осуществление такого блага в современной Бельтову *феодалной* России?

«Помещики и чиновники, — говорит автор романа о членах этих сословий в городе NN, — составляли свои, более или менее *замкнутые* круги, но круги близкие, родственные; у них были *свои интересы*, свои ссоры, свои партии, свое общественное мнение, свои обычаи, общие, впрочем, помещикам всех губерний и чиновникам всей империи» (курсив мой. — В.Н.). То же самое можно было сказать о губернских и всероссийских купцах, мещанах, крестьянах.

Сам социальный строй феодальной страны исключает в той или иной мере однородное, равноправное и единое в его интересах общество, замененное здесь совокупностью «высших» (привилегированных) и «низших» сословий, из которых в России самым эксплуатируемым и бесправным было крепостное крестьянство. Его-то интересы и должен был прежде всего отстаивать человек, пожелавший служить не какому-то сословному, а всеобщему российскому благу, становясь тем самым в прямом смысле слова гражданином, чего, теперь уже в общественной сфере, и пожелал в романе Герцена Владимир Бельтов.

«Ах! Будет с нас купцов, кадетов, / Мещан, чиновников, дворян, / Довольно даже с нас поэтов, / Но нужно, нужно нам граждан!» — так в канун российских реформ 1860-х годов выразит в стихотворении «Поэт и гражданин» (1856) ту же российскую потребность Н. Некрасов. Но и в эти годы собственно гражданская, а не своекорыстная сословная деятельность воспринималась большинством помещиков и чиновников России в штыки.

Тем скорее это произошло в случае с Бельтовым, приобретшим ненависть всего губернского помещичьего и чиновничьего круга уже за неполный месяц своего пребывания в NN. «Приезжай в NN советник из RR, — говорит романист, — он в неделю был бы деятельный и уважаемый член и собрат; приезжай уважаемый друг наш, Павел Иванович Чичиков, и полицмейстер сделал бы для него попойку и другие пошли бы плясать около него и стали бы

назвать его «мамочкой»... Но Бельтов <...> — человек, вышедший в отставку, не дослуживши четырнадцати лет и шести месяцев до знака <...>, любивший все то, чего эти господа терпеть не могут, читавший вредные книжонки все то время, когда они занимались полезными картами, скиталец по Европе, чужой дома, чужой и на чужбине, аристократический по изяществу манер и человек XIX века по убеждениям — как его могло принять провинциальное общество! Он не мог войти в их интересы, ни они — в его, и они его ненавидели, поняв чувством, что Бельтов — *протест*, какое-то *обличение* их жизни, какое-то возражение на *весь порядок* ее» (курсив мой. — В.Н.).

Как уже было сказано, Владимир Бельтов, дворянин и богатый барин по *официальному* статусу и положению, однако по внутреннему существу — самобытная гуманная личность гражданского склада и призвания, был в лице помещиков и чиновников одного губернского города отвергнут господствующей Россией в своем стремлении потрудиться в интересах своей страны.

И снова перед читателем романа встает его заглавный вопрос «кто виноват?». Чуть выше мы уже упрекнули Владимира Бельтова за надежду выйти к чаемой им гражданско-исторической деятельности через службу по дворянским выборам. В отсутствии «совершеннолетия — несмотря на возмужалость <...> мысли», укоряет своего тридцатилетнего героя и Герцен. Что же, Бельтов «во многом виноват» сам? Однако, вроде бы согласившись со сторонниками этого мнения, автор произведения все-таки берет сторону иного: «а другие думают, что есть за людьми вины лучше всякой правоты».

Понять это можно так: вопреки очевидной для Герцена (но не его героя) иллюзорности *стремления* Владимира Бельтова реализовать в современной ему, лишенной политических свобод и гражданского общества России идеал человека-гражданина, оно не вовсе бесплодно и может, как звон *колокольчика* в глубокой *тишине*, разбудить другие гуманные сердца и души.

Отмеченные нами антитетичные слова-мотивы присутствуют, кстати, в тексте «Кто виноват?», определяя общий характер города NN, как эта метонимия периферийной России предстает взору Бельтова. Подобно позднейшей гончаровской Обломовке («Сон Обломова»), NN — царство «сонного бездействия», «сладкого сна», «дремоты» и в особенности «тишины», давящей героя «чугунной плитой», так что «ему явным образом не доставало воздуха для дыхания...». «И Бельтов, — говорит романист, — невольно перено-

сился в шумные, кипящие народом улицы *других* (т.е. западноевропейских. — В.Н.) городков, не столько патриархальных и более преданных суете мирской». Когда же он «подходил к гостинице, густой протяжный звук колокола раздался из подгородного монастыря; в этом звоне напомнилось Владимиру что-то *давно прошедшее*, он пошел было на звон, но вдруг улыбнулся, покачал головой и скорыми шагами отправился домой» (курсив мой. — В.Н.).

Зашифрованным от цензуры способом Герцен поминает вечерней колокол Великого Новгорода — символ новгородской *республики*. Непосредственный рывок Бельтова на его звон открывает читателю *политический* идеал героя. А заключительные авторские слова этого романного фрагмента «Бедная жертва века, полного сомнением, не в NN тебе сыскать покой!» (курсив мой. — В.Н.) если и не вполне оправдывают, то значительно умаляют личную вину республиканца Бельтова тем объективным фактом, что в условиях синхронной его романному бытию российской реакции воплотить его гражданские устремления было невозможно не только в провинциальном NN, но и во всей России.

По большому счету в общественной драме героя «Кто виноват?» Герцен склонен видеть его не востребованность той *исторической эпохой* родной страны, которую этот герой значительно опередил в своем гражданском развитии. Ближе к концу романа этот ответ на заглавный вопрос произведения вложен романистом и в уста самого Бельтова. «Дело в том, — говорит он в одном из споров с Дмитрием Круциферским, — что силы (человеческие. — В.Н.) сами по себе беспрерывно развиваются, подготавливаются, а потребности на них определяются историей»: «занадобится истории, она берет их; нет — их дело, как промаячить жизнь».

С крахом упований Бельтова на гражданскую деятельность его сюжетное существование, однако, не заканчивается. Знакомство с семьей учителя Круциферского вводит его в сферу, совсем не вошедшую в «Записки одного молодого человека», хотя их автобиографический герой еще в разделе «Юность» предсказывал, что «совершеннолетие покажет необходимость» ее. Это сфера «частной жизни» — традиционных для *романа* отношений семьи, любви и дружбы.

«Жизнь Круциферских, — сообщает романист, — устроилась прекрасно. Они так мало делали требований на внешнее, так много были довольны собою, так прониклись взаимной симпатией, что их трудно было не принять за иностранцев в NN; они вовсе не были похожи на все, что окружало их». «Нечто новое и привлека-

тельное» «тихая и безмятежная жизнь» Круциферских представляла и для Бельтова. Но закончилось их общение, как мы знаем, драмой для всех троих.

Кто (или что) виноват и в ней?

Ответ на данный вопрос в романе так или иначе ищут все ее участники, но определенно на это счет высказывается лишь их общий друг, доктор Семен Иванович Крупов, носитель «медицинского материализма», объясняющего поведение человека по преимуществу его физиологией и внешними жизненными условиями. Ранее он в этом духе диагностировал невыносимую «тоску» и «скуку» Бельтова, рождающую у него даже мысль о самоубийстве. Вам, сказал он Владимиру Петровичу, «жизнь надоела от праздности <...>; вы, как все богатые люди, не привыкли к труду. Дай вам судьба определенное занятие, да отними она у вас Белое Поле, вы бы стали работать, положим, для себя, из хлеба, а польза вышла бы для других...». Теперь — прямо обвиняет Бельтова в разрушении счастья семьи Круциферских: «Вы отравили ее, вы сделали разом четырех несчастных».

В действительности поставленный в романе вопрос исключает, согласно Герцену, любое однозначное решение уже в силу множественности тех причин и импульсов, которыми продиктованы человеческие эмоции и поступки героев «Кто виноват?». Источник этой множественности Герцен видит в *генеалогии* своих персонажей, которую воспроизводит в их «биографиях», фактически занявших всю первую часть произведения. Таковы главы «Биография их превосходительств», включившая в себя и родословную Любови Александровны, «Биография Дмитрия Яковлевича», глава «Владимир Бельтов», а также биография дяди Бельтова-старшего, «оригинала большой руки» и — жизнеописание скромного петербургского чиновника Осипа Евсеича.

Главная задача «биографий» — мотивировка позднейших действий персонажей предшествующими, порой весьма отдаленными событиями и характерными чертами их предков. Так, тихий нрав, мечтательность, кротость и жизнебоязнь Дмитрия Круциферского поясняется полунищенским бытом его детства, грустным характером непрактичного отца и самоотверженной любовью матери-немки. Сложность облика и юной Любови Александровны, у которой «с лицом, полным энергии, сопрягались апатия и холодность», предопределялась уже смешением в натуре девушки отдельных природных качеств ее отца, помещика Негрова, и матери-крестьянки, а также ее ранним сознанием своего двусмыс-

ленного социального положения и способностью отстаивать свое человеческое достоинство. В итоге «бесплодность среды, окружавшей молодую девушку, не подавила ее развития, — совсем напротив, пошлые обстоятельства, в которых она находилась, скорее способствовали усилению мощного роста».

Дмитрий Круциферский не виновен в том, что, «от природы нежный и восторженный», безумно влюбился в Любовь Александровну и, став ее мужем, продолжал так же нежно и самоотверженно ее любить. Не виноват и Бельтов, что, скоро рассмотрев в Круциферской «удивительное существо» с «необычайной силой», ощутил к ней сначала «братственное сочувствие», скрадывавшее его одиночество, а затем сильнейшую любовь. Не виновна и сама Любовь Александровна, что, в свой черед узнавая в Бельтове родственную натуру, она поначалу увлеклась той *гражданской* проблематикой, которую Бельтов внес в их, дотоле *замкнутый* от внешнего мира семейный круг, а потом — и самим ее приверженцем. Ведь если «кроткий от природы» Круциферский, по словам романиста, «и не думал вступить в борьбу с действительностью», то его супруга, названная как-то Круповым «тигренок», в любом случае сочувствовала бельтовской тоске от невозможности такой борьбы.

Надо сказать, что ответная «беспредельная» любовь Круциферской к Бельтову психологически мотивирована Герценом неравноценно и порой сбивается на декларативный пиетет героини перед романтизированным ею «необыкновенным человеком», из глаз которого «светится гений». В. Белинский и Н. Огарев по прочтении романа укажут Герцену на необоснованное возвышение героя «Кто виноват?» во второй части произведения. Думаем, однако, что писатель пошел на него сознательно и не только по идейной близости к нему. «Позволив» Круциферской, горячо любимой мужем и счастливой в замужестве, полюбить героя-гражданина, Герцен таким образом акцентировал внимание своих читателей на ущербности себедовлеющей семейной гармонии, легко оборачивающейся «эгоизмом двух». И устами Любви Александровны поставил вопрос об эгоистичности даже «самоотверженнойшей любви», когда она стесняет свободный выбор разлюбившего партнера.

Это те проблемы, что спустя тринадцать лет заново встанут перед Л. Толстым как автором романа «Семейное счастье» (1859), а Герцена теоретически занимали еще в его статье «По поводу одной драмы» (1843).

«Чем более человек, — говорится в ней, — сосредоточивается на частном, тем более голых сторон он представляет случайности».

Понятие *случая* (случайности) после «Записок одного молодого человека» снова заинтересованно дебатруется и героями «Кто виноват?». Вот доктор Крупов, обращаясь к еще безмятежным супругам Круциферским (часть 2, гл. II), говорит: «Случай, и вы сами устроили ваше счастье... Разумеется, тот же случай, неразумный, неотразимый, может разрушить ваше счастье...» (курсив мой. — В.Н.). Ему возражает Дмитрий Круциферский: «Мне от того не легче, что я неизвестную, но подозреваемую *связь событий* моей жизни назову случаем. Все в жизни даром, и все имеет высокий смысл...» (курсив мой. — В.Н.). Итак, Крупов, как ранее Трензинский, на месте жизненной (исторической) закономерности видит случай; Круциферский, наоборот, вместо случая хотел бы видеть внутреннюю закономерность.

Что же господствует в жизненных участях основных героев «Кто виноват?»: случайное или закономерное? И какую роль в них играет «натура» того или иного героя, а также ее уходящая в глубь времен генеалогия («биография»), словом, все эти важнейшие художественные категории романа Герцена, призванные совокупно дать читателю ответ на его заглавный вопрос?

Дело в том, что если случай (например, самый приезд Бельтова в город NN) и завязывает самые отношения Владимира Петровича с Круциферскими, то складываются и разрешаются они все-таки не по его велению, а в соответствии с разными «натурами» каждого из действующих лиц, к тому же предопределенными их генеалогиями. Иначе говоря, — предшествующей героям *историей*, как бы осевшей в длинном ряду их предков.

Конечно, те же романские герои в принципе могут корректировать и в лучшую сторону исправлять исторически заданные им свойства и типы поведения. Однако сделать это удастся, во-первых, только *самобытным* из них (и в меру этой самобытности), а во-вторых, настолько, насколько это позволит современная им историческая эпоха их родины.

Из главных героев «Кто виноват?» свою восходящую ко многим поколениям русских помещиков генеалогию существенно улучшил благодаря и условиям воспитания, и собственным усилиям лишь Владимир Бельтов. Любовь Александровна, став женой Круциферского, остановилась в аналогичном процессе и вернулась к нему лишь после встречи с Бельтовым. Впрочем, не исключено, что ее натура, столь отличная от мужниной, раньше

или позже заговорила бы в ней и без постороннего влияния, приведя к глубокой неудовлетворенности своим замкнутым семейным счастьем. Дмитрий Круциферский никаких усилий по преодолению слабых черт своей наследственности по существу не начинал, в чем виновен, однако, лишь перед самим собой. Тем не менее сложившаяся для всех троих ситуация оказалась тем случаем, в котором четко просматривается *объективная* историческая закономерность. А значит, крайне ничтожная личная вина ее участников.

Итак, объяснив общественную драму своего героя главным образом его исторической не востребованностью в России начала 1840-х годов, Герцен прежде всего в историческом безвременье России видит причину еще более глубокой и безысходной его драмы в «частной жизни». В итоге роман «Кто виноват?» обретает не пессимистическую или оптимистическую, а элегическую тональность, предвосхищая ею более других произведений русской литературы XIX века романы И. Тургенева.

Вышедший отдельным изданием в 1847 году роман «Кто виноват?» вызвал большой читательский интерес и многочисленные отклики отечественных писателей и критиков — В. Белинского, А.А. Григорьева, Ф. Достоевского, И. Аксакова, Вал. Майкова, Н. Некрасова, Т. Грановского, Н. Чернышевского, Д. Писарева, увидевшего, в частности, в стремлениях и драме Владимира Бельтова «мучительное пробуждение русского самосознания». «Одним из тех произведений, которое останется навсегда и которое не может пройти незамеченным, так как оно написано одним сердцем», назвал роман Герцена А.К. Толстой.

«БЫЛОЕ И ДУМЫ»

Над главной книгой своего литературного творчества Герцен работал свыше пятнадцати лет, издавая ее по мере написания завершенными частями или отдельными главами и отрывками, предназначенными для очередной части. Первой в 1854 году под названием «Тюрьма и ссылка» была в Лондоне напечатана будущая вторая часть, вскоре вышедшая на немецком, английском, датском и французском языках. Часть первая («Детская и университет») увидела свет во второй книге альманаха «Полярная звезда» (1855—1862; 1868), издаваемом Герценом и Огаревым в Лондоне и Женеве. Позже в том же альманахе вышли третья и четвертая части («Владимир — на Клязьме» и «Москва, Петер-

бург и Новгород»). Часть пятая («Париж — Италия — Париж» и «Русские тени») появилась в 1866 году в Женеве; ее большой раздел, так называемый <«Рассказ о семейной драме»> (заглавие принадлежит кому-то из членов семьи Герцена или М. Лемке) опубликован только в 1919 году. Посмертно же были напечатаны главы и фрагменты, относящиеся к шестой, седьмой и восьмой частям.

В своем первоначальном замысле, возникшем в 1852 году, книга должна была стать рассказом Герцена о «страшной истории последних лет» его личной и семейной жизни. Именно — о периоде с 1848 по 1851 год, когда духовная драма писателя, вызванная концом буржуазной революционности в Европе (служащая интересам французских мещан-*лавочников* национальная гвардия жесточайшим образом подавила в июне 1848 года парижских *рабочих*, выдвинувших свои социальные требования), дополнилась драмой семейной, подорвавшей здоровье Наталии Александровны Герцен и ускорившей ее кончину в 1852 году. В ночь ее смерти скончался и только что родившийся ребенок Герценов. За год до этой трагедии Герцен пережил другую: гибель его матери, сына Николая и его немецкого воспитателя Шпильмана, утонувших вместе с пароходом, на котором они плыли.

«Рассказ о семейной драме» Герцен написал, и он стал одним из самых впечатляющих фрагментов всей книги. По словам И. Тургенева, прочитавшего его в 1876 году, «все это написано слезами, кровью: это — горит и жжет. <...> Так писать умел он (Герцен. — *В.Н.*) один из русских». Однако по мере работы над задуманными воспоминаниями они, по точному замечанию А. Володина, все более из записок о личном «превращались в “биографию человечества”», — конечно, в современном и соразмерном авторской жизни отрезке его существования.

«“Былое и думы”, — говорит Герцен, определяя своеобразие своих мемуаров, — не историческая монография, а отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге». Это вместе с тем и ключ к главенствующему *углу зрения* писателя на реальных лиц, близких по рождению и узанных в течение полувека, и события, пережитые и наблюдаемые, которые были запечатлены Герценом-мемуаристом. На фоне социально-бытового, психологического, этнического, нравственного, этического и тому подобных взглядов на изображаемое он, не исключая ни один из них, явился взглядом собственно *историческим*. Человека (события, чьи-то нравы, идеалы) автор «Былого и дум» видит, анализирует и живописует не отдельно от истории (в лице общенациональной

или общеевропейской современности) и не в ее контексте только, а одновременно как исторический *объект* (*результат*) и исторический *субъект* (*участник*).

Названный угол зрения реализуется в «Былом и думах» буквально с первой строки, что еще заметнее при сравнении их «детских» и «юношеских» глав с тождественной им по фактам первой частью «Записок одного молодого человека». «Рассказами о пожаре Москвы, — говорит их автобиографический герой, — меня убаюкивали...». «...Вера Артамоновна, — обращается в «Былом и думах» его двойник к своей няне, — ну, расскажите мне еще разок, как французы приходили в Москву...». И заново выслушав давно известный, но ничуть не надоевший ему рассказ, говорит: «И я с гордостью улыбался, довольный, что *принимал участие* в войне» (курсив мой. — *В.Н.*). В первом случае об историческом событии маленькому Герцену сообщали; во втором он сам многократно воскрешает его с жадной в нем снова и снова «поучаствовать».

И в «Записках...», и в «Былом и думах» появляется одноклассник Герцена «полуюноша, полуробенек» *Ник* (Николай) Огарев, но в каких разных ракурсах! Там он, не названный по имени, — «близкий родственник душе» повествователя, с которым делит «прозябнувшую под благословением Шиллера» нежную отроческую дружбу. Здесь — будущие друзья при первой же долгой встрече читают не сентиментальные, а тираноборческие сочинения Шиллера (балладу «Порука» и драму «Вильгельм Телль»), от которых, замечает Герцен, «переход к 14 декабря и Николаю был легок». Подростки, дружба которых «должна была с самого начала принять характер серьезный», «чуть ли не в первый день» знакомства «решились действовать (!) в пользу цесаревича *Константина!*».

«Записки...» лишь во «Вступлении» к ним содержат неясное для широкого читателя упоминание о встрече «с ним там, на Воробьевых горах». В «Былом и думах» этому эпизоду предшествует авторское сообщение об «общей религии», объединившей двух юношей «сверх равенства лет» и ««химического» сродства» их душ. Она — в «сильно возбужденном *общечеловеческом* интересе. Мы уважали в себе наше будущее, мы смотрели друг на друга, как на сосуды избранные, предназначенные» (курсив мой. — *В.Н.*).

И как следствие этой религии появляется в «Былом и думах» знаменитая *гражданская* клятва Герцена и Огарева на Воробьевых горах: «Запыхавшись и раскрасневшись, стояли мы там, обтирая пот. Садилось *солнце*, *купола* блестели, город стлался на необозримое пространство под горой, *свежий ветерок* подувал на нас, постояли мы, постояли, опершись друг на друга и, вдруг обнявшись,

присягнули, в *виду всей Москвы*, пожертвовать нашей жизнью на избранную нами *борьбу*» (курсив мой. — В.Н.).

«Сцена эта может показаться очень натянутой, очень театральной...», — комментирует ее Герцен. Известная условность в ней, действительно, есть, но создана она не сорокалетним автором, а его четырнадцатилетними героями, сознающими себя в данный момент столько же на возвышенном берегу Москвы-реки, сколько и среди величественной природной декорации из начальной сцены «Вильгельма Телля»: «Высокий скалистый берег Озера Четырех Кантонов напротив Швица. <...> Мальчик-рыбак плывет в челноке. На другой стороне озера видны освещенные солнцем лужайки, деревни и одинокие усадьбы Швица. Слева от зрителя вырисовываются сквозь облака острые зубцы Гакена...». Однако никакая театральность не ставит под сомнение внутреннюю правду юношеской клятвы двух друзей, ибо ее святую искренность, говорит тут же Герцен, «доказала вся жизнь» их.

Все дальнейшее изображение жизненного пути Герцена в основных фазах его личностного становления и последующей деятельности подчинено в «Былом и думах» тому же историческому ракурсу. Такова, в частности, учеба их героя в Московском университете, в котором он не только «как большая часть живых мальчиков, воспитанных в одиночестве», бросался своим сверстникам на шею, но с идейно близкими из них ставил и решал вопросы, относящиеся отнюдь не к карьерной «табели о рангах»: «Мы были уверены, что из этой аудитории выйдет та фаланга, которая пойдет вслед за Пестелем и Рылеевым, и что мы будем в ней». «Мы, — говорит он об их реакции на Июльскую революцию 1830 года во Франции и на «весть о варшавском восстании» того же года, — следили шаг за шагом за каждым словом, за каждым событием, за смелыми вопросами и резкими ответами <...>, мы не только подробно знали, но горячо любили всех тогдашних деятелей, разумеется, радикальных... <...> Мы радовались каждому поражению Дибича, не верили неудачам поляков, и я тотчас прибавил в свой иконостас портрет Фаддея Костюшки».

Рассказывая о бездушном отношении Николая I к семейству сибирского ссыльного В.В. Пассека, его расправе с поэтом А. Полежаевым и бывшим студентом Н.П. Сунгуровым, приговоренным «к лишению прав состояния и ссылке в Сибирь» и перерезавшим себе горло, Герцен показывает «всю меру презрения к человеческому достоинству со стороны русского законодательства». И одновременно утверждает историческую плодотворность и заведомо

обреченных на гибель одиноких борцов: «Гибли молодые люди иной раз, но они гибли, не только не мешая работе мысли, разъяснявшей себе сфинксовую задачу русской жизни, но оправдывая ее упования».

Будучи нормальными юношами с соответствующими возрастными «безумствами» («Я помню юношеские оргии, разгульные минуты, хватавшие иногда через край...»), но прежде всего ценя в себе и других «орудия общего дела», единомышленники Герцена в поиске общих основ своего человеколюбия отдают предпочтение не идеалистической немецкой философии или идеям раннего славянофильства, а социалистическому учению Сен-Симона и Ш. Фурье как залогом, в их глазах, *практической* гуманизации по меньшей мере европейских социальных систем: «Новый мир толкался в дверь, наши души, наши сердца растворялись ему. Сенсимонизм лег в основу наших убеждений и неизменно остался в существенном».

Социально значимой стороной, как правило, развернуто в «Былом и думах» и дальнейшее поведение Герцена (или такого, скажем, участника его московского кружка, как поэт В.И. Соколовский, гордо выслушавшего в 1835 году приговор о заключении его в Шлиссельбургскую крепость, откуда он полумертвым будет выпущен на Кавказ), не роняющего свое человеческое достоинство ни в момент ареста, ни в качестве заключенного Крутицких казарм Москвы, потом — ссыльного чиновника в Вятке, Владимире и Новгороде, в который Герцен отправится, по существу, за его недостаточное, в глазах власти, почтение к ней. Правда, формально ему вменяют в вину сообщение в письме к отцу об ограблении и убийстве ночного прохожего петербургским «будочником» (т.е. городским полицейским нижнего чина). Однако письмо Герцена, переведенного из Владимира в Петербург министром внутренних дел А.Г. Строгановым «без всякого участия тайной полиции», было перлюстрировано именно ею и с тем большей охотой, что, приехавши в Петербург, Герцен «не пошел являться ни к Дубельту, ни в III отделение», как ему советовали «добрые люди».

Описание пяти лет, проведенных после окончания в 1842 году ссылки Герценом в Москве, заняло в «Былом и думах» почти всю их четвертую, в высшей степени ценную для современного россиянина часть. Это и понятно — ведь перед нами не что иное, как сжатая история «людей сороковых годов», т.е. одного из самых блестящих поколений русской интеллигенции. И история эта, запечатленная в лицах одним из ее активнейших участников, вос-

производит напряженнейшие философско-мировоззренческие искания, дискуссии, объединения и размежевания (на «западников» и «славянофилов», «панславистов» и предтеч «русского социализма»), наконец, расколы по тем вопросам, которые с тех пор станут основополагающими для всей последующей русской мысли и жизни вплоть до наших дней.

Во всех теоретических прениях этой поры Герцена главным образом интересует их практический смысл, т.е. определение того общественно-государственного устройства России (и всей Европы), которое сможет гарантировать расцвет личности и гармонию ее интересов с интересами «всех людей вместе». Его, однако, бессмысленно искать в человеческом прошлом, никогда, по мнению Герцена, эту гармонию не имевшем. Отсюда и известное сближение Герцена со славянофилами (А. Хомяковым, Ю. Самариным, братьями Константином и Иваном Аксаковыми) в общей антипатии к «петербургскому периоду» России, и полное неприятие им их идеи о возвращении в допетровскую Русь: «Но история не возвращается; жизнь богата тканями, ей никогда не бывают нужны старые платья. Все восстановления, все реставрации были всегда маскарадами. <...> Случившееся стоит писанного — его не вырубишь топором».

Жажда не одного мыслительного, а прежде всего практического участия в совершающейся истории, удовлетворить которую Герцен совершенно не мог в 1840-е годы на родине, явилась и главной причиной его отъезда 31 января / 12 февраля 1847 года из России в Западную Европу. Рассказав в «Былом и думах» (часть 4, гл. XXXIII) о тяжелом прощании с друзьями, проводившими его до Черной Грязи («Мы там в последний раз сдвинули стаканы и, рыдая, расстались»), Герцен так объяснит и свое позднее решение остаться на Западе навсегда: «затем, что борьба здесь, что, несмотря на кровь и слезы, здесь разрешаются общественные вопросы... Я остаюсь здесь не только потому, что мне противно, переезжая через границу, снова надеть колодки, но для того, чтобы работать. Жить сложа руки можно везде; здесь мне нет другого дела, кроме нашего дела».

Внимательное прочтение пятой — восьмой частей «Былого и дум» легко убедит россиянина наших дней в невероятной широте и интенсивности деятельности Герцена, в 1850 году объявленного решением Петербургского уголовного суда от 18 декабря 1850 года «вечным изгнанником из пределов Российского государства», в его борьбе за идеалы как западноевропейской, так и отечественной

демократии. Основав в Лондоне Вольную русскую печать, он сначала издает альманах «Полярная звезда» (1855—1868), через два года газету «Колокол» (1857—1867), которые стали символами и средоточием свободного русского слова и сыграли огромную роль в становлении гражданского самосознания и гражданского общества в России XIX века.

Вслед за самим героем — автором «Былого и дум» — под историческим углом зрения изображены в них его яркие современники — соотечественники (П. Чаадаев, Н. Полевой, В. Белинский, Т. Грановский, Хомяков, братья Аксаковы, М. Бакунин, В.С. Печерин) или западные европейцы (А. Мицкевич, А. Бернацкий, С. Ворцель, П.Ж. Прудон, В. Гюго, Феликс Пиа, Луи Блан, Ф. Орсини, А. Саффи, Д. Гарибальди, А. Руге, Г. Струве, Роберт Оуэн и др.), в той или иной мере сопутствующие Герцену или пересекавшиеся с ним. Наиболее эффективным литературным средством такого изображения стали в «Былом и думах» *сравнения* и метафорические *параллели*, прямые, косвенные или ассоциативные, того или иного портретируемого лица с выдающимися деятелями античности, средневековья, эпохи Возрождения или Великой французской революции.

Так, например, Т.Н. Грановский у Герцена не просто крупный историк и выдающийся лектор, это — «молодой воин науки», державший с университетской *трибуны* «серьезную речь» к россиянам, в которой «пророчил былым». Он напоминает ему «ряд задумчиво покойных проповедников-революционеров времен Реформации — не тех бурных, грозных <...>, как Лютер, а тех ясных, кротких, которые так же просто надевали венок славы на свою голову, как и терновый венок». Сама семейная пара — Грановский и его жена (в девичестве — Е.Б. Мюльгаузен), молодая немка с «элементом отроческой нестройности», — рождает у Герцена мысль о «тех ясных и целомудренных семьях первых протестантов, которые безбоязненно пели гонимые псалмы, готовые рука об руку спокойно и твердо идти перед инквизитором».

«Сильным бойцом», но другого рода назван Белинский: «В этом застенчивом человеке, в этом хилом теле обитала мощная, *гладиаторская* натура <...> он не умел проповедовать, поучать, ему надобен был спор». Страстными монологами в своего рода гладиаторском поединке один на один с понятиями и нравами официальной России были литературно-критические статьи Белинского, «те обвинительные акты, которые так поражали читателей». Подобно же рабу-гладиатору в императорском Риме, Белинский, в показе

Герцена, был по причине отсутствия на его родине политической свободы обречен на довременную смерть.

Наряду с акцентом на сомасштабности отдельных лиц со знаменитыми деятелями прошлого (или, напротив, — полной с ними несоразмерности, а то и пародийности, присущей у Герцена фигурам высокопоставленных российских чиновников) исторический аспект их изображения реализуется в «Былом и думах» и степенью участия того или иного «персонажа» в общенациональном и тем самым всеобщем движении человечества. Яркий пример тому — история отца мемуариста, Ивана Алексеевича Яковлева, родовитого московского барина, отставного гвардейского капитана и вместе с тем человека «большого ума, большой наблюдательности», с бездной сведений и недюжинным личностным потенциалом. Как отмечает Л.И. Матюшенко, автор «Былого и дум» в некоторых случаях несправедлив к своему отцу. Полагаем, однако, что эта «несправедливость» объяснима скорее всего не личным предубеждением Герцена, а художественной трактовкой И. Яковлева как фигуры обобщенной.

Воспроизводя многолетний образ жизни отца в рамках одного типичного дня в их московском доме (часть I; гл. V), Герцен констатирует, что «насмешка, ирония холодная, язвительная», присущие этому, все более замыкающемуся в себе человеку [«Людей он презирал откровенно, открыто — всех»; «Отец мой не любил никакой abandon (вольности, несдержанности. — В.Н.), никакой откровенности, он все это называл фамильярностью, так, как всякое чувство — сентиментальностью»], превращались с годами чуть ли не в главную потребность его существования. В утренние часы их объектом делался камердинер отца, позднее какой-нибудь посетитель вроде бедного старичка-литератора Пименова, а во время семейных обедов — «разные старухи, убогие и кочующие приживалки» отцовой сестры, над которыми Иван Яковлев мог глумиться так «артистически», что его страдающий от таких сцен «незаконнорожденный» сын иной раз «дерзал вступаться» за унижаемых. «Тогда, — сообщает Герцен, — отец мой привставал, снимал с себя за кисточку бархатную шапочку и, держа на воздухе, благодарил меня за уроки и просил извинить забывчивость...».

Недовольство всем и вся, капризность и мелочная мизантропия сочелались у Яковлева с возрастающей бережливостью, «обращенной на ничтожные предметы», все большей формализацией домашнего распорядка и такого же управления своими именьями. В итоге в доме царил «страшная скука», а богатством столбового барина часто пользовались ловкие людишки.

В чем же дело? Почему этот незаурядный по природным данным и достаточно независимый в силу своего имущественного состояния человек только и сумел в своей жизни, что сделаться притеснителем своих домочадцев и несчастным сам («Разумеется, он не был счастлив...»)? Или он таков не только вольно, но и невольно?

Да, согласно Герцену, дело обстоит именно так. «По воспитанию, по гвардейской службе, по жизни и связям» его отец, говорит писатель, принадлежал к тому же кругу, что и «старый скептик и эпикуреец Юсупов» (т.е. князь Н.Б. Юсупов, екатерининский вельможа, умерший в 1831 году) и ему подобные, в свою очередь бывшие современниками, порой и приятелями «Вольтера и Бомарше, Дидро и Касты». Но если названные французы «вместе открыли настежь двери революции и первые ринулись в нее», то их российские сверстники всего лишь «бросились на наслаждения, холили себя, любили себя». Ивану Яковлеву ни его нрав, ни здоровье «не позволили до семидесяти лет вести ветреную жизнь», он «хотел себе устроить жизнь одинокую». Однако ни та, ни другая не могли сделать своих поклонников «историческими людьми», превращая их лишь в «людей оригинальных». По мысли Герцена, это было участием целого поколения образованных русских людей, предвосхитивших во времени пушкинского Онегина. Оказавшись «иностранцами дома, иностранцами в чужих краях», они в конечном счете явились «праздными зрителями» и «умной ненужностью» в российской и европейской истории.

Два других «персонажа» «Былого и дум» — переводчик Шекспира Н.Х. Кетчер и бывший офицер Измайловского полка И.П. Галахов — представляют в «Былом и думах» людей, при всей их оригинальности не ставших участниками истории уже по *субъективной* причине.

Более старший по возрасту по сравнению с другими участниками московского кружка Герцена Кетчер, «угловатая, шероховатая, взбалмошная, добрая, недобрая, шумная, неукладистая фигура», претендует и на определенное моральное старшинство в нем. Но, довольно скоро остановившись в своем идейном и нравственном росте, поддается мнительному самолюбию, необоснованно и грубо обвиняя Герцена в стремлении к интеллектуальному диктату и даже неуважении к его простонародной сожительнице. Бывшие друзья по крайней мере до отъезда Герцена в 1847 году за границу формально не расходятся, как этого боялся Грановский, «в ненависти и злобе». Но наступит сначала николаевская реакция на европейские революции 1848-го года, а затем обнадеживающий

общество год смерти Николая I, и Герцен узнает, что его бывший единомышленник Кетчер — отныне обыкновенный конформист под маской русского «патриота».

«Воспитанный аристократически» Галахов, оставив военную службу, принялся сам воспитывать в себе общественно-полезного человека. «Ум сильный, но больше порывистый и страстный, чем диалектический, он, — говорит Герцен, — с строптивой нетерпеливостью хотел вынудить *истину*, и притом практическую, *сейчас* прилагаемую к жизни» (подчеркнуто мной. — В.Н.). Но «что же, — спрашивает писатель, — мог дать наш век, и притом в николаевское царствование?»

Нетерпеливый Галахов «всюду бросался»: в католическую церковь, потом «на несколько лет остановился на фурьеризме», несмотря на «казарменный порядок фаланстера» и перспективу «отказаться от собственной воли». Но, будучи «слишком развит и независим», совсем исчезнуть в фурьеризме не смог и в 1847 году увлекся закипевшим тогда итальянским движением за национальную независимость от Австрии. В итоге так и не нашедши своего места нигде, умер в сорокалетнем возрасте.

Кетчер происходил из разночинцев, Галахов был аристократ по рождению и рыцарским понятиям, несовместимым ни с российским холопством, ни с западно-европейским мещанством. Но в силу индивидуально-субъективных причин сбившись с верного пути или не найдя его, оба остались на обочине исторической дороги.

Окажется ли какой-то конкретный человек на ее середине или нет, впрочем, зависит, считает автор «Былого и дум», и от исторической случайности. Понятие *случая*, возникшее в художественном творчестве Герцена уже в финале «Записок одного молодого человека» и активно дебатированное на страницах романа «Кто виноват?», вовсе не исчезло и в главном произведении писателя. Как мы помним, оно не только присутствует в самом авторском определении «Былого и дум» (это — «отражение истории в человеке»), но и акцентировано в нем курсивом («случайно попавшемся на ее дороге»).

Подобно отдельной человеческой жизни история осуществляется не равномерно, а сменой эпох активности, качественных общественных сдвигов и, напротив, инертного однообразия и застоя. Между тем человек не выбирает исторический момент своего рождения и может стать современником как «минут роковых» (Ф. Тютчев), переломных, так и рутинных или межеумочных. Одна

из последних предопределила, по мысли Герцена, общественную не востребованность в России 1830-х годов ранних славянофилов Ивана и Петра Киреевских.

«Оба брата Киреевских, — говорится в «Былом и думах» (часть 4, гл. XXX), — стоят печальными тенями на рубеже народного воскресения; не признанные живыми, не делившие их интересов, они не скидывали савана». Особое сочувствие вызывает у Герцена судьба старшего из Киреевских — Ивана Васильевича, тосковавшего «по деятельности»: «Жизнь ему не удалась. С жаром принялся он <...> за ежемесячное обозрение “Европеец”. Две вышедшие книжки были превосходны, при выходе второй “Европеец” был запрещен. <...> Киреевский <...> уныло почил в пустыне московской жизни...». «Общее несчастье» Киреевских мемуарист объясняет тем, что «они родились или слишком рано, или слишком поздно»: если 14 декабря 1825 года застало сверстников Герцена детьми, то братьев Киреевских — юношами. «Это, — итожит Герцен, — очень важно».

Собственную общественно-историческую состоятельность (попадания на дорогу истории, а не на ее обочину или частную тропку) автор «Былого и дум» мотивирует не своим рождением как таковым (ведь его могло и не быть), а особенностями исторического момента России, в который оно произошло. Это 1812 год — время пробуждения национального самосознания россиян, и — обусловленный этим процессом год 1825-й, пробудивший *гражданское* сознание Герцена, Огарева и членов их будущего университетского (московского) кружка. С *этим* даром было естественно заинтересоваться не отвлеченно-философской проблематикой истории, как это сделали «славянские гегелисты», а ее социально-политическими задачами («Мы были полны теоретических мечтаний...»). Приверженность идее общественного переустройства неизбежно вела в России и привела Герцена с его единомышленниками к «воротам тюрьмы»; «тюрьма и ссылка в молодых летах, во времена душного и серого гонения», оказались «чрезвычайно благотворны; это — закал...». Ибо, поясняет Герцен, «сознание открытого преследования поддерживает желание противодействовать, удвоенная опасность приучает к выдержке, образует поведение». В итоге родившись случайно в образовавшиеся силой самих вещей, к тому же *активно-творческие* «минуты» российской (и европейской) истории, Герцен и сам *не случайно* стал ее соучастником. Ивану Киреевскому сделаться общественно-практической

личностью его историческая ситуация помешала; Герцену в том же стремлении время его формирования вольно или невольно содействовало.

Признание обусловленности поведения и судеб своих современников конкретным общественным состоянием России и Западной Европы, однако, ничуть не умаляет для автора «Былого и дум» значения человеческой личности как исторического субъекта. Правда, с условием, что речь идет о человеке, действительно *лично* развитом и оригинальном, а не стереотипном или, по выразительному слову Герцена, «гуртовом». По верному наблюдению Л. Матюшенко, согласно Герцену, «только в самобытной индивидуальности и общественные ценности, и исторические закономерности проявляются наиболее полно и жизненно. Индивидуальности, не ставшие личностями, превращаются в орудие социальных сил, в их придаток, средство, “людей для мундира”». Как фиксировал сам писатель, «человека-то и не нужно было ни для иерархической пирамиды (российской власти. — В.Н.), ни для преуспеяния помещичьего быта».

Концепция «лица» в «Былом и думах», впрочем, далеко не ограничена признанием его огромной роли в истории; есть все основания говорить о присутствующей здесь настоящей апологии личности в качестве явления безусловного и *самоценного*, гармония и счастье которого — главная мера как тех или иных государственных и общественных устройств, так и самого исторического процесса.

Отсюда необычайный в сравнении и с самыми знаменитыми европейскими мемуаристами интерес Герцена к *лицам-личностям* его современников и та огромная галерея заполнивших «Былое и думы» блестящих портретов, которые равно восхищали узнавших их читателей и писателей. Ярчайшей и обаятельнейшей личностью, не абстрактной и космополитической при всей широте впитанной ею общечеловеческой культуры, а укорененной прежде всего в своем народе и через него в деле европейской демократии, предстает на страницах «Былого и дум» сам Герцен. Это человек, которому воистину ничто человеческое не чуждо и которого ничто не миновало, будь то юношеский идеализм с чистыми наслаждениями дружбой, первой любовью, природой, мечтами о человеколюбивых подвигах, радость творчества, интеллектуального состязания в поиске истины, упоение успешной борьбы со злом, семейное и отцовское счастье и вместе с ними — собственные, угнетающие чуткую совесть ошибки, отступничество ряда друзей

российских и подлое поведение одного из германских, смерть нескольких детей и тридцатипятилетней горячо любимой жены, духовная и семейная драма, скитальчество и одиночество, грубость и хамство нигилистических «последователей», самая довременная, всего в пятьдесят восемь лет, смерть.

В портретах-характеристиках «персонажей» «Былого и дум» по обыкновению присутствует и собственно *эстетическая* оценка оригинала. *Внешняя* привлекательность или безобразие кого-то из них, как правило, соответствует у Герцена *внутренней* сущности данного человека и наоборот.

Вот как передано первое впечатление мемуариста от Т. Грановского: «Он тогда только что возвратился из чужих краев и приготавлился занять свою кафедру истории. Он мне понравился своей благородной, задумчивой наружностью, своими печальными глазами с насупившимися бровями и грустно-добродушной улыбкой... Черты, костюм, темные волосы — все это придавало столько изящества и грации его личности <...>, что и не увлекающемуся человеку нельзя было остаться равнодушным к нему». А вот нравственное своеобразие знаменитого историка: «Грановский был одарен удивительным тактом сердца. <...> Его сила была не в резкой полемике, не в смелом отрицании, а именно в положительно нравственном влиянии, в безусловном доверии, которое он вселил, в *художественности* его *натуры* <...>, в чистоте его характера и в постоянном глубоком протесте против существующего порядка в России» (курсив мой. — В.Н.).

В. Белинский «без возражений, без раздражения <...> не хорошо говорил...», но, продолжает Герцен, «когда касались его дорогих убеждений <...>, тут надобно было его видеть; он бросался на противника барсом, он рвал его на части, делал его смешным, делал его жалким и по дороге с необычайной силой, с необычайной *поэзией* развивал свою мысль. <...> Как я любил <...> его в эти минуты!» (курсив мой. — В.Н.).

Теми же последними словами заканчивает Герцен и портрет Константина Аксакова, оставшегося «до конца жизни вечным восторженным и беспредельно благородным юношей; он увлекался, был увлекаем, но всегда был чист сердцем». Однажды в 1844 году, когда после стихотворения Н. Языкова «К ненашим» (1844), содержавшего оскорбительные намеки на российских «западников», личные встречи между ними и «славянофилами» прекратились, Герцен, встретив Аксакова на улице (он ехал в санях), тем не менее ему поклонился, Аксаков вдруг воротился и, бросив-

шись к Герцену, обнял его и крепко поцеловал. Это был жест не исповедника «фанатичной веры», а не поглощенного ею живого человека, недавнего друга. И Герцен вполне оценил его красоту: «У меня были слезы на глазах. Как я любил его в эту минуту ссоры!»

А вот, в свой черед, — наружность «вятского губернатора» К.Я. Тюфаева из второй части «Былого и дум» (гл. XIV). «Дверь растворилась, и взошел небольшого роста плечистый старик, с головой, посаженной на плечи, как у бульдога, большие челюсти продолжали сходство с собакой, к тому же они как-то плотоядно улыбались; старое и вместе с тем приапическое выражение лица, небольшие, быстрые, серенькие глазки и редкие прямые волосы делали невероятно гадкое впечатление». И — заключенная в ней нравственная суть: «Тюфаев был настоящий царский слуга... В нем византийское рабство необыкновенно хорошо соединялось с канцелярским порядком. Уничтожение себя, отречение от воли и мысли перед властью шло неразрывно с суровым гнетом подчиненных. <...> Он ревниво любил свою власть <...>, и он искал не только повиновения, но *вида* беспрекословной подчиненности».

Эстетический аспект в изображении современника у автора «Былого и дум» дополняет аспект исторический. Своими корнями он скорее всего уходит в творчество любимого поэта герценовской юности — И.Ф. Шиллера, непосредственно — в его концепцию *эстетического воспитания искусством* (развита в «Письмах об эстетическом воспитании», 1795 года) как мощного средства создания гуманистических отношений между людьми. Но Герцен не только следует указанной концепции, но и оппонирует ей.

Согласно Шиллеру, «путь к свободе (человека и общества. — В.Н.) ведет только через красоту». «Я <...>, — в свою очередь говорит о себе Герцен, — всегда уважал красоту и считал ее талантом, силой». В самом деле: человек, равно совершенный физически и нравственно, т.е. красивый, будет и человеком *гармоничным*. Ведь гармония и красота — одной природы. Однако человеческая красота (гармония) не уживается с общественной несвободой, социальным неравенством и подчинением одних людей другим. Быть может, следует сначала решительно изменить наличное общество? Нет, отвечает Шиллер, отвергающий революционный способ социального прогресса: сами люди, возжадав, под воздействием гармонии искусства, гармонии личной, тем самым придут и к общественной свободе. Герцен также признает гармонизирующую миссию искусства. Но с той существенной поправкой, что в деле социального освобождения человека одна она отнюдь не всесиль-

на. И если красота в известной мере и содействует свободе, то обретение красоты (гармонии) множеством людей (целыми обществами) требует их активной борьбы за свою свободу.

Не оттого ли самые последовательные борцы за национальное или социальное освобождение, из всех выведенных на страницах «Былого и дум», оказались там и самыми *красивыми*? Таковы итальянские революционеры Ф. Орсини («Орсини, — пишет Герцен, — был поразительно хорош собой: вся наружность его, стройная и грациозная, невольно обращала на него внимание; он был тих, мало говорил, размахивал руками меньше, чем его соотечественники и никогда не поднимал голоса»), Джакомо Медичи («Бледный, белокурый, с нежными чертами, с глазами, исполненными кротости, с изящными манерами»), А. Саффи («Чище и проще Саффи я не встречал натуры между не русскими»), Джузеппе Маццини («В самой Италии редко можно встретить такую изящную в своей серьезности, такую строгую античную голову»), Джузеппе Гарибальди («Добродушная простота его обращения, отсутствие всякой претензии, радушие, с которым он принимал, располагали в его пользу»). Таков и английский социалист-практик Роберт Оуэн на восемьдесят втором году его жизни: «В гостиной был маленький щедушный старичок, седой как лунь, с необычайно добродушным лицом, с чистым, светлым, кротким взглядом, — с тем голубым детским взглядом, который остается у людей до глубокой старости как отсвет великой доброты».

И, напротив, далеко не красив немец Георг Гервег, тоже революционер, даже революционный поэт, но из тех людей, которые в любом общем деле служат прежде всего собственным претензиям и личной известности. Таким во всяком случае его показывает автор «Былого и дум», начиная с портрета: «В нем не было той простой, откровенной натуры, того полного abandon (непосредственности. — *В.Н.*), который так идет всему талантливому и сильному и который у нас (т.е. среди русских. — *В.Н.*) почти неразрывен с даровитостью. Он был скрытен, лукав, боялся других; он любил наслаждаться украдкой; у него была какая-то не мужская изнеженность, жалкая зависимость от мелочей, от удобств жизни и эгоизм без всяких границ <...>, доходивший до наивности цинизма».

После полной неудачи весной 1848 года так называемого *баденского* похода революционных немцев-эмигрантов в Германию возглавлявший его Гервег вернулся «осмеянный врагами, обвиняемый своими» в Париж, где, встретив «дружеский прием» в семье Герценов, не только злоупотребил оказанным ему участием, но

стал главным виновником их семейной драмы, в конечном счете приведшей к подрыву здоровья и к смерти Наталии Александровны.

Сфера супружества, которой замкнуты сложные для обоих взаимоотношения 1848—1852 годов между женой и мужем Герценами, как будто естественно относит их всего лишь к «частной жизни» человека. Так, по всей очевидности, поначалу смотрел на них и сам писатель. Действительно, издавая отдельным томом две первые части «Былого и дум» (Лондон, 1861), Герцен в <Предисловии> к нему пишет: «Путь же «Былое и думы» заключат счет с личной жизнью и будут ее оглавлением. Остальные *думы* — на дело, остальные *силы* — на борьбу». «Борьба», т.е. деятельность *общественная*, здесь, таким образом, от жизни личной Герценом еще отделена так же, как это было в «Записках одного молодого человека» и даже в романе «Кто виноват?»

Но вот в «Рассказе о семейной драме», написанном явно позднее двух первых частей «Былого и дум», Герцен цитирует следующие места из дневника Наталии Александровны за 1849 год: «Как тяжело, как безотрадно, — мне хочется плакать, как ребенку. Что личное счастье?.. Общее, как воздух, *обхватывает себя*, а этот воздух наполнен только предсмертным заразительным дыханием». И еще: «Я желаю иметь так мало силы, чтоб не чувствовать *своего* существования, когда я его чувствую, я чувствую всю *дисгармонию всего существующего*» (курсив в обоих случаях мой. — В.Н.).

Здесь личное и частное самочувствие (сфера) человека уже нераздельно со сферой и состоянием общественно-историческим: они взаимно проникают и усиливают друг друга. В своих драмах, духовной и семейной, Герцен отныне видит индивидуально-конкретное отражение и преломление того поражения и кризиса общеевропейской демократии, что начались расстрелами парижских «работников» в июне 1848 года, а завершились государственным переворотом Луи Наполеона и провозглашением его в 1852 году императором. То есть событиями, ознаменовавшими полное торжество над свободной, творческой и человеколюбивой *личностью* своекорыстного европейского *мещанства*, самодовольной *посредственности*, символом которой выступает и сам коронованный Наполеон III: «Он уничтожает, *осредотворяет* в себе все резкие стороны национального характера и все стремления народа» (курсив мой. — В.Н.).

К Герцену этого периода можно полностью отнести слова, сказанные им в шестой части «Былого и дум» (гл. III) о Джоне Стюарте Милле: «Постоянное понижение личностей, вкуса, тона, пустота

интересов, отсутствие энергии ужаснули его... Он видит <...>, что вырабатываются общие, стадные типы, и серьезно, качая головой, говорит своим современникам: “Остановитесь, одумайтесь, знаете ли, куда вы идете, посмотрите — *душа убывает*”».

С осознанием Герценом своей семейной драмы как отражения драмы исторической она по праву становилась *эмбрионом* огромного произведения о всеобщем смысле жизни отдельного человека, который сверх того и отдавал ее на всечеловеческий суд.

Являясь одновременно драматической *кульминацией* и в жизни двух главных лиц «Былого и дум» и в европейской демократической борьбе 1830—1866 годов, она обуславливает композиционное единство всей книги. Примечательно уже ее место в ней: из десяти частей, составивших мемуары Герцена, она находится *после* четырех предшествующих и *до* трех (а также раздела «Русские тени» в части пятой) последующих, т.е. почти в *центре* произведения.

Не в меньшей степени рассказ Герцена о своей духовной и семейной драме способствует и «сюжетной» связи всех частей «Былого и дум», охватывающих жизнь их «героя» на протяжении без малого всей сознательной жизни и весьма различных по времени и местам его пребывания, особенностям деятельности, окружению и т.д. Чтобы разобраться в *общественно-исторических* предпосылках этих драм, Герцену «нужно было вновь вернуться к истокам своих убеждений, к спорам с друзьями и полемике с врагами в России и на Западе, к детским впечатлениям, росткам юной мысли, шаг за шагом в «думах» повторить «былое» <...>, понять, что остается истинным, а что оказалось заблуждением» (Л. Матюшенко).

В совокупности с историческим углом зрения, проникающим в мемуарах Герцена решительно во все и всякие их грани, семейная драма, наконец, во многом, полагаем мы, определила и *жанр* «Былого и дум».

В ряду предшествующих произведений, формообразующий опыт которых учитывался Герценом, исследователи не без оснований называли мемуары Бенвенуто Челлини («Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, написанная им самим во Флоренции»), «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, «Поэзию и правду» И.В. Гёте, а также «Сравнительные жизнеописания» Плутарха. Однако и на их фоне «Былое и думы» остается произведением уникальным, в свой черед подтверждающим самобытность жанрового мышления (вспомним «сочинение» М. Лермонтова «Герой нашего времени, гоголевскую «поэму» «Мертвые души», «книгу» Л. Толстого «Война и мир») литературной русской классики.

Для самого Герцена «Былое и думы» явились формой, которая, по его словам, «нигде не шнурует и нигде не жмет», т.е. наименее стесняющей творческую мысль автора. Литературоведы Л. Гинзбург, Л. Чуковская, Г. Елизаветина называют их «художественной мемуарной эпопеей». На наш взгляд, «Былое и думы» — *историческая элегия* в прозе со значительным *трагедийным*, отчасти и *романным* началами.

Историческая элегия («На развалинах замка в Швеции», «Переход через Рейн», «Умиравший Тасс» К. Батюшкова, «Наполеон» А. Пушкина, «Думы» К. Рылеева и др.), расцветшая в русской поэзии 1810—1820-х годов, органично сочетала в себе воспоминание о том или ином национально значимом (общекультурном) лице, событии или уповании с неременной лирической рефлексией автора по поводу их конечных, разошедшихся с чаяниями современников и потомков, судеб и участи. Мощный субъективно-оценочный и в этом смысле *лирический* авторский пафос неизменно сопровождает фактографическую основу и мемуаров Герцена. Однако и при значительном, как всегда у Герцена-писателя, удельном весе иронии или сарказма главное место в лиризме «Былого и дум» остается все-таки за элегизмом, причем не только интонационным (нарративным), но и жанрообразующим.

В окрашенные жизненным трагизмом их «персонажей» элегии отлились у Герцена рассказ об участии трех братьев Пассеков, молодых красивых людей с независимыми взглядами, истории сосланных в Вятку архитектора А. Витберга и поляка П. Цехановича, краткий, но выразительный сюжет об участнике обороны Римской республики 1849 года Чичероваккио (Чичеруаккьо; настоящее имя — Анжело Брунетти), казненном австрийскими интервентами, и о его ими же убитом юном сыне.

Трагедийной элегичностью овеяны главы «Былого и дум», повествующие о гибели в Средиземном море матери и сына Герцена («Осеано пох...») и о последних днях его жены. Элегична и вся история семейной драмы писателя, где, как уже говорилось, грань общеевропейская нераздельно сплелась с интимно-супружеской.

Набросав в рамках этой истории картину торжествующей после июня 1848 года реакции в Париже («Национальная гвардия ходила на охоту по блузам, префект полиции делал облавы по рощам и катакомбам, отыскивая скрывавшихся. Люди менее воинственные доносили, подслушивали»), Герцен закончил данную главку словами: «Что ж, наконец, все это шутка? <...> Жизнь обманула, история обманула, обманула в свою пользу; ей нужны для

закваски сумасшедшие <...> она их употребила — пусть доживают свой век в инвалидном доме» (курсив мой. — В.Н.).

Общий для элегического мироощущения мотив обманутых жизненных ожиданий в русской прозе середины XIX века звучит в «Обыкновенной истории» И. Гончарова, в «Неудавшейся жизни» Д. Григоровича, но более всего в романах И. Тургенева. «Здравствуй, одинокая старость! Догорай бесполезная жизнь!» — восклицает, например, в эпилоге «Дворянского гнезда» его главный герой Федор Лаврецкий, предвосхищая сходные заявления Евгения Базарова («Отцы и дети») и Алексея Нежданова («Новь»). Еще чаще Тургенев говорит буквально как Герцен: «Жизнь обманула...». И не случайно: между автобиографическим героем «Былого и дум» и центральными героями Тургенева сходства не меньше, чем между их создателями. Люди одного поколения, в целом одних и тех же ценностей (автор «Отцов и детей», в частности, тоже не представлял себе полноценной личности без развитого *эстетического* начала), Тургенев и Герцен равно осознали неизбежное одиночество личностно развитого человека-максималиста среди своих современников. Только для первого оно усугублялось его одиночеством и в мироздании, а для второго — в человеческой истории.

С романами Тургенева, отчасти и Гончарова «Былое и думы» сближает онтологическая, а не узко злободневная проблематика с упором на отношения в человеческой жизни свободы и необходимости (зависимости), интересов личных и общих, счастья и долга, затем — высота и бескорыстие устремлений центрального героя, его жизненное скитальчество, одухотворенный образ героини и ее активная роль в нравственном испытании героя, повествовательный авторский лиризм, параллели «персонажей» с литературными, историческими и мифологическими архетипами, характеристическая и поэтизирующая функции пейзажа.

В изображении сцен своего ареста, доставки в полицейскую «Пречистенскую часть» и первого допроса (часть 2; гл. IX) Герцен создает некий вариант крестного пути. В самом деле: он заключен по подозрению в принадлежности к «тайному обществу»; в момент увода из родительского дома *отец* благословляет его «маленьким образом», представлявшим «отсеченную голову Иоанна Предтечи на блюде»; «обер-полицмейстерский дом», куда его привезли допрашивать, — своего рода зал иудейского Синедриона, а сидящие здесь пять человек «в военных мундирах» — его члены. Наконец, тут находится и «батюшка» «с седой бородой и красно-

синим лицом», как бы долженствующий напоминать ветхозаветного *первосвященника*. Свой крестный путь, хотя в итоге следования не заповедям Христа, а своевольной морали Антихриста, пройдут впоследствии и Родион Раскольников, Иван Карамазов Достоевского. Высоконравственный герой Герцена, конечно, нисколько не предрекает их аморализма, но переключка даже частного мотива «Былого и дум» с внешне схожим мотивом у Достоевского с точки зрения *романного* элемента в знаменитых мемуарах примечательна.

Говоря в процитированном отрывке о парижской реакции после июня 1848 года, об утрате своей веры «в единую спасающую церковь западной цивилизации» и о намерении в дальнейшей борьбе опираться только на себя и всего нескольких человек, Герцен заканчивает это сообщение словами: «С этим *fara da me* («сама за себя постоит». — *В.Н.*) моя лодка (т.е. жизнь. — *В.Н.*) должна была разбиться о подводные камни, и разбилась. Правда, я уцелел, но без всего...».

Здесь данное признание является самоосуждением писателя за попытку духовно спастись в индивидуальном обособлении, на основе принципа «все мое несу с собой». Обвиняя в главном драматическом последствии этого и себя, Герцен тем не менее не оставит общественной борьбы, с 1855 года и особенно с момента издания газеты «Колокол» отдавая свои силы прежде всего делу демократизации России, в лице своих лучших сыновей и дочерей отвечавшей ему равной признательностью. «На поклонение» (Н. Шелгунов) к Герцену в эти годы будут приезжать писатели И. Тургенев, А. Островский, Ф. Достоевский, Л. Толстой, Марко Вовчок, искусствовед и критик В. Стасов, пианист и дирижер Н. Рубинштейн, деятели революционного подполья М. Михайлов, Н.А. и А.А. Серно-Соловьевичи, А. Слепцов, А. Потебня. Однако в самой Западной Европе, с ее торжествующей буржуазно-мещанской и потому, как отныне говорит Герцен, «выжившей цивилизацией», он становится все менее востребованным. «По необычайно пылкому и пронизательному уму, — писал неоднократно встречавшийся с ним в эту пору П.В. Анненков, — он разобрал до последней пылинки ничтожество, пошлую и комическую сторону большинства корифеев европейской пропаганды... По живому нравственному чувству <...> он возмущался бесстыдством, цинизмом мысли и поступков у *свободных* людей, собравшихся под одним с ним знаменем, и бережно таил свое отвращение. Со всем тем товарищи его, руководимые чутьем самосохранения, отгадали

в нем врага и обратили на него свое обычное оружие — клевету, сплетню, диффамации, пасквиль. Герцен остался один».

Огромные надежды, которые тридцатипятилетний Герцен связывал со своим *практическим* участием в общественно-исторической деятельности западных европейцев на благо, как он полагал, всего континента, оправдались в создании Вольной русской типографии и воздействии ее изданий на жизнь России 1860-х годов. В целом же высокоразвитая, гуманная и деятельная личность Герцена оказалась в ее социальных идеалах для современной ей Западной Европы едва ли более близкой, чем главный герой романа «Кто виноват?» — российским помещикам и чиновникам города NN. Обстоятельство это дополняет частные элегические истории «Былого и дум» элегической же жанровой доминантой всего произведения. Думается, ее в первую очередь уловил В. Гюго, когда писал Герцену: «Ваши воспоминания — это летопись счастья, веры, высокого ума и добродетели. Вы мастер *мыслить и страдать* — два высших дара, какими может быть наделена душа человека» (курсив мой. — *В.Н.*). Кстати, те же слова (в стихе «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...») являются ключом к знаменитой философской «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...») А. Пушкина, где занимают точно центральное место.

* * *

«Записки одного молодого человека», «Кто виноват?» и «Былое и думы» не исчерпывают литературно-художественное наследие Герцена. Его дополняют повести «Доктор Крупов» (1847), «Сорока-воровка» (1848), «Поврежденный» (1854) и незаконченный роман «Долг прежде всего», над которым писатель работал в 1847—1851 годах. Предоставляя возможность студенту основательно познакомиться с ними в рамках спецкурса (спецсеминара) по творчеству Герцена, заметим лишь, что повесть «Доктор Крупов» восхитила Т. Грановского («Знаешь ли, — писал он автору, — что это просто гениальная вещь. <...> Так шутил Вольтер»), а роман «Долг прежде всего» — Л. Толстого («...Ничего подобного нет в русской литературе»).

В заключение настоящего обзора кратко остановимся на своеобразии Герцена-художника и связях его произведений с произведениями других русских авторов.

«Герцен, — писал в 1913 году редактор первого собрания его сочинений, русский философ-позитивист Г.Н. Вырубов, — был художник в самом широком, лучшем смысле слова...». «Видеть в авторе «Кто виноват?» необыкновенного художника, — еще

в 1848 году полемизировал с подобным мнением В. Белинский, — значит вовсе не понимать его таланта. Правда, он обладает замечательною способностью верно передавать явления действительности, очерки его определенны и резки, картины его ярки и сразу бросаются в глаза Но <...> главная сила его не в творчестве, не в художественности, а в мысли, глубоко прочувствованной, вполне сознанный и развитой. Могущество этой мысли — главная сила его таланта; художественная манера схватывать верно явления действительности — второстепенная, вспомогательная сила его таланта. <...> Подобный талант не есть что-нибудь особенное, исключительное, случайное. Нет, такие таланты так же естественны, как и таланты чисто художественные».

Истина в этом споре остается за Белинским: Герцен-писатель — не *художник слова* от природы, а выдающийся по своей мысли *беллетрист* с замечательным литературным, прежде всего *изобразительным* и *выразительным*, дарованием. Он не создает, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Гончаров, словом и в слове, при огромной опоре на «творящую фантазию» (Белинский), интуицию и вымысел собственно художественные миры, не тождественные и не заменимые мирами реальной действительности. Его задача — изображение — в свете своих задушевных общественно-исторических идеалов — реальности существующей, при этом ему *лично*, прямо или косвенно, известной, на собственном жизненном опыте отразившейся и в нем пережитой.

Означает ли это, что великий *художник* Лев Толстой ошибся, назвав Герцена писателем «если не выше, то уж наверно равным нашим первым писателям»? Нет, не означает. Не соревнуясь как художник слова ни с названными выше, ни с последующими отечественными и мировыми классиками литературы, Герцен ничуть тем не менее не уступает им в силе воздействия на своих читателей. И тому есть несколько причин.

Это — сама особенность герценовской *мысли* (ума), точно подмеченная уже современниками писателя. По словам П. Анненкова, «необычайно подвижный ум» Герцена умел «схватить и в складе чужой речи, и в простом случае из текущей жизни, и в любой *отвлеченной идее* ту яркую черту, которая дает им *физиономию* и *живое выражение*» (курсив мой. — *В.Н.*). «Это был, — вторит Анненкову Н. Шелгунов, — ум глубокий, но не отвлеченный, а *жизненный*, реальный, схватывающий идеальную и практическую сущность каждого предмета и каждого *понятия*» (курсив мой. — *В.Н.*).

Своеобразному оживлению-оцелнению даже умозрительных понятий и теорий, примеров которого так много в «Былом и думах» (вспомним хотя бы страницы, воспроизводящие историософию «славянофилов» или теории французских утопических социалистов), помогала необычайно развитая у Герцена «способность к поминутным, неожиданным *сближениям* разнородных предметов» (П. Анненков). Иначе говоря — редкий даже на фоне великих писателей дар *метафоры и метонимии*.

На одном уровне с ним — и многократно отмеченная читателями и исследователями проницательность Герцена-психолога. «В характеристике людей, с которыми он сталкивался, — констатирует И. Тургенев, — у него нет соперников». Добавим — и целых общественно-исторических *поколений*, персонифицированных, скажем, в фигуре отца писателя Ивана Яковлева, в супругах В.А. и А.Х. Энгельсонах или В.И. и В.Т. Кельсиевых.

Присовокупляя к названным способностям равно тонкую и цепкую наблюдательность, феноменальную эмоциональную память, не уступающую той же памяти у И. Гончарова, Л. Толстого, Ф. Достоевского, наконец, оригинальнейший, несмотря на нередкие галлицизмы, литературный язык (приводивший «в восторг» И. Тургенева: он «легок, быстр, светел и имеет свою физиономию»), согласимся с выводом Н. Шелгунова: «Все это <...> связывалось в Герцене, как цементом, широкой гуманностью и тем всеохватывающим чувством любви, которые и делали из Герцена не только замечательного общественного деятеля, но и высокодаровитого писателя-художника». Вот впечатление, произведенное «Былом и думами», например, на сорокалетнего И.А. Бунина: «Кончил «Былое и думы». Изумительно *по уму*, силе *языка*, простоте, *изобразительности*» (курсив мой. — В.Н.).

В начале этих лекций мы называли Герцена, мыслителя и публициста, своеобразным мостом между русскими «людьми сороковых годов» и «шестидесятниками». С полным основанием эту метафору можно отнести и к Герцену-беллетристу. Большое количество разнообразных реминисценций, параллелей и предвосхищений связывают с русской литературой XX века, предшествующей, современной и последующей, не только главное произведение Герцена, но и его роман «Кто виноват?», материалом которого мы — в виду обширности этой темы — в данном случае ограничимся.

«Человек лет тридцати, прилично и просто одетый, вошел, учтиво кланяясь хозяину. Он бал строен, худощав, и в лице его

как-то *странно* соединялись *добродушный* взгляд с *насмешливыми губами*, выражение порядочного человека с выражением баловня, следы *долгих и скорбных дум* с следами страстей, которые, кажется, *не обуздывались*» (курсив мой. — В.Н.). Это портрет Владимира Бельтова, приехавшего в губернский город NN. Что-то знакомое есть в нем, не правда ли? Ну, конечно, — «стройный, тонкий стан», «благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении можно было заметить следы морщин», улыбка, в коей «было что-то детское», и глаза, «которые не смеялись, когда он смеялся», а, главное, сама *психологизированная* внешность Григория Печорина как человека *противоречивого* — вот что напоминает первое изображение героя «Кто виноват?». Нечто печоринское в Бельтове, по крайней мере подспудно, будет ощущаться и дальше.

К гоголевскому мотиву пустоты и пошлости интересов, господствующих в «губернском городе NN» («Мертвые души»), едва ли не намеренно восходит «пустота всесовершеннейшая» и «та же пустота везде», царившая и в семействе помещика Негрова, и на улицах губернской же столицы из романа Герцена. «В *тыкве* сидела другая *тыква* — добрый, толстый отец семейства и помещик...», — передает рассказчик «Кто виноват?» впечатление Бельтова о проехавшей в городе NN коляске, и мы вспоминаем двух гоголевских друзей-врагов из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», головы которых напоминали редьку, но у одного «хвостом вверх», а у другого — «хвостом вниз».

Описывая петербургский дом, где на пятом или шестом этаже вынуждена была поселиться София Немчинова, ежедневно поднимающаяся в свой съемный угол по «сырой, темной, каменной, с изломанными ступенями» лестнице, Герцен перекликается с очеркистами «натуральной школы» 1840-х годов, в частности с Н. Некрасовым как автором вошедших в «Физиологию Петербурга» «Петербургских углов».

Размышления героя «Кто виноват?» о *давящей* живого человека *тишине* провинциального русского существования («“Что значит эта тишина, — думал Бельтов, — глубокую думу или глубокое бездумье, грусть или просто лень?”») предвосхищают определение «жизнь-скука» (и город-«кладбище»), которое гончаровский Борис Райский («Обрыв») даст житью-бытью в другом периферейном граде России. А Любовь Круциферская, переживающая с приходом к ней большой любви «беспокойное желание жизни еще полнейшей», как бы предсказывает им будущую «тоску» Ольги Ильинской, порой охватывающую ее на вершине счастливого

супружества с Андреем Штольцем. Вопрос о достаточности или недостаточности для человека идиллического «семейного счастья», поставленный в романе Герцена, отзовется, как уже говорилось, в специальном романе Л. Толстого с таким названием.

Времяпрепровождение и «страсти» чиновников города NN из романа «Кто виноват?» дополнятся в «Губернских очерках» (1856—1857) М. Салтыкова-Щедрина, при сохранении герценовских черт, почти монографическим анализом чиновничьих нравов *Крутогорска*, под вымышленным названием которого будет скрываться и памятная обоим писателям Вятка.

Ранее мы говорили о сходстве между прозой Герцена и Тургенева, образованном важной ролью в них *элегического* начала, в том числе и жанрообразующего. Но роман «Кто виноват?» предшествует романам тургеневским и чрезвычайно важным там и здесь мотивом героя-скитальца. Таковым именует себя (в этом случае опять-таки не без оглядки на лермонтовского Печорина) Владимир Бельгов («скитальческая жизнь моя оставила во мне...»; «“Прощайте, — сказал он ей внятным голосом, — я опять скитаться...”»), такими же будут Дмитрий Рудин («Рудин»), Федор Лаврецкий («Дворянское гнездо»), Евгений Базаров («Отцы и дети»), Алексей Нежданов («Новь»).

К «бездомным русским скитальцам» отнесет не только его главных героев, но и самого Герцена в своей Пушкинской речи 1880 года Ф. Достоевский, сам выведший на страницах своего романного «пятикнижия» аналогичных персонажей от Родиона Раскольникова, инженера Кириллова («Бесы») до Андрея Версилова («Подросток») и Ивана Карамазова («Братья Карамазовы»).

Крупнейший роман Достоевского увидел свет в 1879—1880-х годах. Таким образом, образы, мотивы, сюжетные ситуации и художественные проблемы Герцена-писателя, — а в их числе и вопросы об «отношении полов» (Гончаров), «нормах» любви и брака, и вопрос о женской эмансипации, и проблема личного «счастья» и общественного «долга», и вопрос о месте личности в истории, природе и мироздании, — плодотворно воспринимались всей литературной русской классикой в течение сорока лет ее самого интенсивного творческого развития.

ТВОРЧЕСТВО И.С. ТУРГЕНЕВА.
НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД.
«ЗАПИСКИ ОХОТНИКА»

В вводной лекции настоящего курса мы изложили свое понимание основного творческого императива, вдохновлявшего крупнейших русских писателей 1860-х годов, и соответственно — главной задачи, решаемой ими в данный период отечественной литературы.

Это — поиск («выживание») тех «новых <...> начал» (Ф. Достоевский), на основе которых мог бы сформироваться новый («преображенный») человек, не частица того или иного сословия (касты, корпорации, профессии и специальности) и не атомизированная особь, а человек *целостный, свободный и творческий*, обретающий эти качества в итоге свободно-гармонического единения со всем народом (нацией), человечеством, а также природой, мирозданием и Божеством. Иначе говоря, — гармоническая *личность*, в свой черед становящаяся условием не наличного, сословно-иерархического или буржуазно-индивидуалистического, а чаемого гармонического общества.

Идеал такого общества, равно исключающего и индивидуалистический произвол (вседозволенность) отдельного человека и его обезличивание деспотическим государством, был и остается под названием «социальной гармонии» и «всемирного счастья» (Достоевский) воистину общечеловеческим, этим же обстоятельством объясняя и непреходящее значение одухотворенной им русской классической литературы. Ведь в ней этот идеал просматривается уже у А. Пушкина (в мечте «...о временах грядущих, / Когда народы, распри позабыв, / В великую семью объединятся»), позднее будет четко представлен в историософии А. Герцена и понятиями общества-*братства* и общества как *семьи* заявлен авторами «Братьев Карамазовых» и «Войны и мира».

Вполне ощутим он и в творчестве И.С. Тургенева (1818—1883), конечно, с учетом собственно тургеневских констант человеческого счастья как личностной, общественной и мировой гармонии. Каковы же они, эти константы, или важнейшие жизненные начала, создателя «Записок охотника», повестей «Ася» и «Первая любовь», романов «Дворянское гнездо» и «Отцы и дети»?

По мнению такого горячего поклонника Тургенева, как поэт Константин Бальмонт, главными из них были *Природа, Россия, Женщина* (она — начало, или «божество», — верховное) и *Красота*.

А вот как десятью годами ранее Бальмонта охарактеризовал Тургенева, человека и художника, Л. Толстой. «По-моему, — писал он в 1884 году, — в его (Тургенева. — *В.Н.*) жизни и произведениях есть три фазиса: 1) вера в *красоту* (женскую любовь, искусство) — это выражено во многих и многих его вещах; 2) *сомнение* в этом и сомнение *во всем* — и это выражено и трогательно и прелестно в «Довольно», и 3) не формулированная <...>, двигавшая им и в жизни и в писаниях, вера в *добро* — любовь и самоотвержение, выраженная им всеми его типами самоотверженных, и ярче и прелестнее всего в Дон-Кихоте...» (т.е. в статье «Гамлет и Дон-Кихот». Курсив мой. — *В.Н.*).

Предвосхищая бальмонтовскую, толстовская характеристика Тургенева вместе с тем выгодно отличается от нее констатацией и тех *сомнений* писателя и его героев в торжестве любви (и даруемом ею *счастье*), добра, красоты, а также, дополним Толстого, — в доброй отзывчивости к ним родины, природы и мироздания, которые придали их мирозерцанию немалый драматизм и даже трагизм. Одним уточнением надо, впрочем, скорректировать и наблюдения Толстого. Дело в том, что указанные сомнения сопровождали Тургенева не только в отдельные периоды его творчества, а на всем его протяжении.

Как и в случае с любым крупным художником, источник их надо искать прежде всего в психофизическом складе тургеневской личности и условиях ее формирования. В то же время в них несколько не меньше, чем у А. Герцена, Ф. Достоевского, Л. Толстого, Тютчева, отразился — конечно, опосредованно и неповторимо — и общий драматизм тургеневской эпохи.

На поприще русского писателя Тургенев вступает на рубеже 1830—1840-х годов и вступает как поэт: первое опубликованное стихотворение — «Вечер» — появилось в журнале «Современник» за 1838 год.

В отличие, скажем, от И. Гончарова или М. Салтыкова-Щедрина, увлечение лирической поэзией не было для Тургенева только данью времени или «пробой пера». Хотя многие из его стихотворений не свободны от стилевого или тематического влияния В. Жуковского (например, в «Вечере»), А. Пушкина (в стихотворении «Цветок»), Е. Баратынского (в признании «Когда едва забытое названье...»), П. Вяземского (в «Первом снеге») и более всего

М. Лермонтова (в «Весеннем вечере», в стихотворении «Откуда веет тишиной? / Откуда мчится зов?»), они рождены «настоятельно необходимой исповедью» (С. Орловский).

Главными приметам этой исповеди стали *элегичность* и *драматизм*, стремление к *обобщению* авторских переживаний и медитаций (раздумий) и «тенденция к романизации лирики» (И. Беляева). Все они наиболее ощутимо проявились в так называемом «премухинском» лирическом цикле, отразившем в себе почти трехлетний (с осени 1841 по 1843 гг.) любовный роман Тургенева с Татьяной Александровной Бакуниной, одной из сестер страстного гегелянца, а впоследствии знаменитого анархиста Михаила Бакунина. Развивавшийся в родовой усадьбе Бакуниных Премухино, в Москве и в Орловском имении бакунинских друзей Шашкине, он сюжетно объединяет стихотворения «Вариации», «Дай мне руку — и пойдем мы в поле...», «Заметила ли ты, о друг мой молчаливый...», «В ночь летнюю, когда тревожной грусти полный...», К*** («Через поля, к холмам тенистым...»), «Когда с тобой растался я...», «Когда давно забытое название...» и, возможно, стихотворения «Долгие, белые ночи плывут...» и «Нева».

Одновременно с лирическими стихотворениями и циклами Тургенев создает целый ряд поэм разной жанровой ориентации и природы — «Стено» (1834), «Разговор» (1844), «Параша» (1843), «Андрей» (1845), «Поп» (1844), «Помещик» (1846).

Две первые продолжают линию поэмы романтической: «Стено» восходит к традиции байроновского «Манфреда»; «Разговор» обычно связывают с «Мцыри» М. Лермонтова и «Войнаровским» К. Рылеева. Жанровый подзаголовок последней поэмы — «стихотворение» — акцентирует авторскую установку не на воспевание ее героя, а на лирическое исповедание каждого из двух равноправных. Это — *Молодой человек*, сверстник автора, всецело занятый собою и пораженный рефлексией настолько, что утратил способность непосредственно чувствовать и действовать, а в итоге и счастье любви, и — *Старик*, представитель ушедшей эпохи, человек несколько ограниченный, но цельный и деятельный, проживший энергичную молодость и испытывавший страстную любовь. Если первый — романтический предтеча будущих тургеневских *Гамлетов*, или, по выражению художника Шубина из романа «Накануне» (1860), «самоедов, грызунов, гамлетиков», то второй — первоначальный набросок последующих *Дон Кихотов*, как оба эти литературные архетипа будут трактованы Тургеневым в его статье «Гамлет и Дон Кихот» (1860).

В поэмах «Параша» и «Андрей» Тургенев ориентирован уже на роман Пушкина «Евгений Онегин» и его основную коллизию *любви и долга*, с трактовкой которой вступает в творческую полемику. Она диктуется не только заметной сниженностью главных персонажей «Параши», уездной барышни Прасковьи и молодого дворянина Виктора Алексеевича, на фоне пушкинских Татьяны и Онегина: при переключке некоторых внешних черт («Параша «Каждый день <...> в саду скиталась», «Она читала жадно...», но «равно / Марлинского и Пушкина любила»; Виктор Алексеевич «был хорош собой — и одарен / Душой самолюбивой и холодной») у тургеневских героев очевидно преобладание стереотипного над неповторимым. Главная причина полемики — своеобразие любви у героев названных поэм Тургенева.

Онегин и любящая его, но замужняя Татьяна расстались в силу святости для пушкинской героини супружеского долга. Для счастья Параши и Виктора Алексеевича как будто «сбылось все...» — они взаимно влюблены и повенчаны. Однако автор поэмы, встретивший Парашу пять лет спустя, сообщает: «...Признаться вам, / Ее никто не назовет счастливой / Вполне... она вздыхает по часам / И в памяти хранит как совершенство / Невинности нелепое блаженство! / Я скоро с ней расстался... и едва ль / Ее увижу вновь... ее мне жаль». Полюбят друг друга и душевно близкие центральные персонажи поэмы «Андрей» — Авдотья Павловна и заглавный герой. Но и в их случае, казалось бы, возможное счастье не состоится. Авдотья Павловна останется не жить, а прозябать с нелюбимым мужем и его пошлым окружением, Андрей, удалившись в чужие края, «нигде не свил себе гнезда».

Позднее в романе «Рудин» (1856) Тургенев устами заглавного героя скажет о «трагическом значении любви» для человека, который захочет найти в ней не обычное, а «бессмертное счастье», «счастье потоком». Но такая любовь-счастье невозможны уже потому, что требуют *бессмертия* и самих любящих. И в романах Тургенева мы встретим людей, бунтующих против своей обреченности на смерть, а тем самым на только *мгновение* счастья. Главные персонажи «Параши», однако, к таким людям-максималистам не принадлежат. И если более душевная, чем ее муж, героиня вызывает сочувствие автора поэмы, то «трагичность» ее участи все же нераздельна с долей авторской иронии. В поэме «Андрей», герой которой по сравнению с Виктором Алексеевичем Тургеневу духовно и психологически намного ближе, авторский мотив о трагичности незаурядной любви (она такова и у Авдотьи Павловны),

реализован по меньшей мере в минорной финальной интонации произведения.

В 1843—1852 годах Тургенев параллельно с лирическими стихотворениями и лиро-эпическими поэмами, первым рассказами и повестями («Андрей Колосов», «Бретёр», «Три портрета», «Жид», «Петушков», «Три встречи»), очерками для «Записок охотника» создает и задумывает свыше пятнадцати пьес. Из них завершены были «Неосторожность», «Безденежье», «Где тонко, там и рвется», «Нахлебник», «Холостяк», «Завтрак у предводителя», «Месяц в деревне», «Провинциалка», «Разговор на большой дороге», «Вечер в Сорренте».

В своей совокупности это — оригинальный тургеневский театр, сопоставимый с театрами Н. Гоголя, А. Островского, А. Чехова. Сам Тургенев в издании своих пьес отдельным томом (1869) назвал их «сценами» и «комедиями». На деле большинство из них довлеет двум жанрам: 1) социально-психологической драме из жизни «маленького человека» или собственно психологической драме и 2) условно-театральной европейской драме в форме так называемых «*proverbes dramatiques*» (драматических пословиц) — маленьких пьес, написанных на пословицу или афористическое изречение (жанр этот широко представлен в творчестве французских писателей А. Мюссе, П. Мериме, О. Скриба, О. Бальзака).

В ряду первых наиболее удачны «Нахлебник», «Холостяк», а также глубоко психологизированные «Где тонко, там и рвется» и «Месяц в деревне». Среди вторых («Неосторожность», «Провинциалка», «Вечер в Сорренте») подлинным драматическим шедевром является пьеса «Неосторожность», где трактовка любовного конфликта впервые у Тургенева обрела глубокий *онтологический* план.

При своей несомненной художественной самоценности поэтическое и драматургическое творчество Тургенева сыграло важную роль и в становлении Тургенева-прозаика и как одного из крупнейших русских романистов XIX века. Из поэзии писателя в его романы перейдут мотивы «равнодушной» к человеку природы и мироздания в целом, скоротечности и бренности человеческой жизни и, с другой стороны, — гармонизирующего воздействия искусства. В тургеневских драмах получит первую разработку внутренний психологизм Тургенева-романиста и «тайный» способ его воплощения.

Для самого писателя его поэзия и драматургия все же остались относительно частными ответвлениями на пути его творческого

самоопределения как писателя. С первыми рассказами из будущего цикла «Записки охотника» Тургенев все больше сознает себя автором эпического, коим и останется по крайней мере до конца 1870-х годов, когда вместе с работой над последними повестями обратится и к такому синтетическому жанру, как «стихотворения в прозе».

«ЗАПИСКИ ОХОТНИКА»

«Записки охотника» (1847—1852) — первое из крупных повествовательно-эпических произведений Тургенева. В них писатель сделал своим главным героем не того или иного представителя «культурного слоя» России, а русский народ, к изображению которого, по словам В. Белинского, подошел «с такой стороны, с какой до него к нему еще никто не заходил».

Будущим филологам важно хорошо понимать самые причины обращения Тургенева к крестьянской теме, ранее в русской литературе в различном объеме и с разных творческих позиций освоенной А.Н. Радищевым (в «Путешествии из Петербурга в Москву»), Н.М. Карамзиным (в «Бедной Лизе»), А.С. Пушкиным (в «Деревне», «Дубровском» и «Капитанской дочке»), Н.В. Гоголем (в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и в «Мертвых душах»). Традиционно здесь основной акцент делается на антикрепостнических настроениях Тургенева, что, конечно, справедливо: в «Литературных и житейских воспоминаниях» он сам назвал российское «крепостное право» тем своим врагом, с которым еще в юности поклялся «аннибаловской клятвой» «никогда не примиряться». Вместе с тем для Тургенева-писателя определенное значение имела и общеевропейская актуальность в конце 40-х годов XIX века этой темы, вызвавшей к жизни в Германии «Шварцвальдские деревенские рассказы» (1843—1852) Бертольда Ауэрбаха, во Франции сельские повести Жорж Санд — «Чертово болото» (1846), «Франсуа-найденыш» (1847) и «Маленькая Фадетта» (1849), а в России повести Д.В. Григоровича «Деревня» (1846) и «Антон Горемыка» (1847). Но самыми важными, на наш взгляд, явились все же стимулы того внутреннего, психологического и гуманистического характера, которыми в первую очередь руководствуется подлинный художник.

Для автора «Записок охотника» ими стали: во-первых, потребность преодолеть ощущение одиночества и мучительной рефлекс-

сии, свойственное Тургеневу как человеку переходной эпохи и отразившееся в сходном состоянии героев его лиро-эпических поэм («Разговор», «Андрей»), отчасти и в фигуре Ракитина из драмы «Месяц в деревне». И, во-вторых, — органичное Тургеневу уважение к человеческой личности и сознательное стремление защитить ее достоинство, где бы и чем бы оно ни попиралось. Выход Тургенева к народу в качестве наблюдателя-рассказчика его жизни сближал его со стихией всеобщего, позволяя в известной мере преодолеть свое атомизированное состояние; гуманистический же культ личности позволял ему открыть и опоэтизировать ее в среде, где она и не подозревалась. А ею в России и была жизнь крепостного крестьянства, казалось бы, совершенно нивелированного его бесправным социальным положением и полунищенским бытом.

Поставив перед собой задачу показать в русском крестьянине его человеческую индивидуальность, Тургенев должен был разработать и адекватные художественные способы ее решения. Теоретически путь к ним намечал уже В. Белинский, когда, отвечая в своем годовом обзоре «Русская литература в 1847 году» читателям-аристократам, удивленным вниманием «изящной» литературы «к мужику», писал: «Природа — вечный образец искусства, а величайший и благороднейший предмет в природе — человек. А разве мужик — не человек? — Но что может быть интересного в грубом, необразованном человеке? — Как что? — Его душа, ум, сердце, страсти, склонности, — словом, все то же, что и в образованном человеке». Как, однако же, раскрыть эти чувства, интересы, страсти, вообще духовно-душевный и умственный мир крестьянина, не впадая в идеализацию и противоречие с художественной правдой? Предпринимались ли подобные попытки до «Записок охотника»? Определенный шаг к этому сделал Григорович в его названных выше повестях, проникнутых глубоким сочувствием к жестоким судьбам их безвинно страдающих героев — крестьянской сироты Акулины, выданной, дабы развлечь молодую барыню зрелищем народной свадьбы, за нелюбимого и жестокого человека, скоро сведшего ее в могилу, и главу бедного семейства Антона, на которого вслед за немилостью барского управителя враз ополчились и уведшие его единственную лошаденку воры и сама природа. Такое же сочувствие они вызывали и у большей части современной им русской публики. «Ни один образованный человек того времени, — вспоминал князь П.А. Кропоткин, — да и позже — во время моей молодости — не мог читать без слез о не-

счастиях Антона и не возмущаться ужасами крепостного права». «Антон-Горемыка» и «Полинька Сакс» (т.е. есть повесть А.В. Дружинина 1847 года, оригинально решавшая проблему женской эмансипации в браке, горячей поборницей которой выступала Жорж Санд. — *В.Н.*), — говорит герой романа Ф. Достоевского «Подросток» дворянин Версилов, — имели необъятное цивилизующее влияние на тогдашнее подрастающее поколение наше». «Помню умиление и восторг, — писал в 1880-е годы Л. Толстой, — произведенные на меня <...> Антоном-Горемыкой, бывшим для меня радостным открытием того, что русского мужика <...> можно и должно описывать, не глумясь и не для оживления пейзажа, а можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но и уважением, и даже трепетом».

Пробуждая сострадание и жалость к себе, герои Григоровича тем не менее не вызывали должного читательского интереса в их нравственных и духовных качествах, остававшихся либо неубедительно мотивированными (у героини «Деревни»), либо не проясненными. Олицетворяемый горемычным Антоном русский народ не был ни могучим, ни даровитым, ни многоликим, а был лишь жертвой.

Внутренние и личностные черты русских крестьян, будь то мельничиха Арина («Ермолай и мельничиха»), странник Касьян с Красивой Мечи, лесник Фома («Бирюк»), смотревший «удалым фабричным малым» Яшка-Турок («Певцы»), бывшая горничная Лукерья («Живые мощи»), мальчики из «Бежина луга», напротив, в первую очередь занимают рассказчика в «Записках охотника». Впрочем, — вспомним зачин открывающего их очерка «Хорь и Калиныч» — начинаются они общими характеристиками разных мужичьих «пород»: Орловской, Калужской. Так, по «цеховым» или бытовым «разрядам», «сортам» изображали низовой люд России авторы многочисленных «физиологических» очерков 40-х годов, например тот же Григорович в его «Петербургских шарманщиках» или В. Даль в своем «Уральском казаке». Автор «Записок...» подключается к этой традиции, однако с тем чтобы не продолжить, а творчески оспорить ее на ее же жанровой территории. Своего Калиныча (затем Хоря) он сразу же именует не мужиком, а *человеком* («Калиныч был человек...»), и это весьма значимая разница.

Успешно решить поставленную в «Записках охотника» творческую задачу позволяют три особенно результативных художественных приема. Во-первых, всероссийский и общечеловеческий

контекст (литературный, артистический, психологический, эмоциональный и др.), или система культурологических параллелей (ассоциаций, сравнений, метафор) к крестьянам, портретируемым Тургеневым. Во-вторых, особая постановка и роль рассказчика. И, в-третьих, активная характеристическая функция пейзажа. Обратимся к первому.

Его, надо признать, не без проницательности, хотя и без одобрения, уловил такой «критик» «Записок охотника», как их цензор Е.Е. Волков. Автор, сообщал он министру народного просвещения, «крестьян до того опоэтизировал, что видит в них администраторов, рационалистов, романтиков, идеалистов, людей восторженных и мечтательных (Бог знает, где он нашел таких!)». В самом деле: вот перед нами «худой и стройный человек лет двадцати трех» — Яков, по прозвищу Турок, из рассказа, где Тургенев, по его словам, «изобразил состязание двух народных певцов», незадолго до того наблюдаемое им в деревенском «притынном кабачке». Вот Яков перед началом состязания: «Он был в большом волнении: мигал глазами, неровно дышал, руки его дрожали, как в лихорадке...». Это состояние сменяется искренним наслаждением «одним особенно удачным переходом» в пении его соперника — «рядчика из Жиздры», которому он, «как сумасшедший, закричал: «Молодец, молодец!». Но вот он, «закрывшись рукой», готовится петь сам: «Когда же, наконец, Яков открыл свое лицо — оно было бледно, как у мертвого; глаза его едва мерцали сквозь опущенные ресницы». Начав звуком «слабым и неровным», певец вскоре проникается своей грустной «заунывной» песней и радостью творчества: «Яковым, видимо, овладело упоение: он уже не робел, он отдавался своему счастью; голос его не трепетал более — он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя...». Наступает кульминация процесса — полное слияние исполнителя и песни, момент вдохновенного, самодостаточного и вместе с тем властного в своем воздействии искусства: «Он пел, совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием». И, наконец, — завершение: кончив «на высоком, необыкновенно тонком звуке», Яков «раскрыл глаза, словно удивленный нашим молчаньем...».

В своем пении, одновременно и местном («...В наших краях, — подчеркивает, имея в виду Орловщину, рассказчик, — знают толк в пении...»), и глубоко национальном («Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем...»), Яков, в его изображении

Тургеневым, последовательно переживает те же основные моменты и фазы творческого акта, что и величайшие, утонченной культуры артисты-художники: начальное «сомнение в себе» — эту «пытку творческого духа» (Н. Некрасов), потом «священный холод вдохновенья» (Пушкин), наконец, сопряженное с известной грустью огромное творческое удовлетворение от исполненной на уровне своего художнического идеала задачи. Добавим к этому и свойственное ему, как всем подлинным творцам, отсутствие зависти к своим собратьям по любимому делу. Кто же он, тургеневский Яков-Турок? Разумеется, крестьянин, точнее — «черпальщик» на помещичьей «бумажной фабрике», со всеми родовыми приметами этого «звания»: помните, как «отпраздновал» певец свою победу («Я увидел невеселую картину: все было пьяно, все — начиная с Якова»). Но одновременно этот «впечатлительный и страстный» человек и — «художник во всех смыслах этого слова». Однако последняя сторона уже не Якова-мужика, а Якова-человека высветилась благодаря целому ряду культурно-психологических ассоциаций, которые ненавязчиво, но осознанно акцентировал в личности данного героя Тургенев.

В ином, но равномасштабном контексте обрисованы персонажи и первого очерка «Записок...». До появления самого Хоря уже сообщено, что он и в крепостном положении сумел добиться для своей семьи определенной независимости и прочного достатка. Человек «самого кроткого нрава», Калиныч, напротив, безропотно оставляет собственное хозяйство ради барских прихотей своего помещика Полутыкина и даже защищает его от сарказмов Хоря. Но вот первый из них представлен Тургеневым читателям: «Я с любопытством посмотрел на этого Хоря. Склад его лица *напоминал Сократа*: такой же высокий, шишковатый лоб, такие же маленькие глазки, такой же курносый нос» (курсив наш. — В.Н.). Дальше сказано, что из разговоров с Хорем рассказчик очерка «вынес <...> убеждение, что Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях».

Образ Хоря возникает на пересечении примет собственно крестьянских с чертами мыслителя мирового масштаба и всероссийского самодержца-реформатора. Уже эти параллели придают ему нестандартность, разбивающую стереотип якобы «темного», поглощенного лишь насущными материальными интересами мужика. Но Тургенев идет и дальше, дополняя указанные сравнения прямой и смелой метафорой: «Хорь был человек положительный, практический, административная голова, *рационалист*» (курсив

наш. — В.Н.). И еще: «старый скептик», возвышавшийся даже до иронической точки зрения на жизнь». «Нисколько не походивший» на своего приятеля Калиныч будет отнесен Тургеневым, напротив, к «числу идеалистов и романтиков», стоящих ближе к природе, чем к обществу.

Приведенные метафорические аттестации крестьян в свою очередь не беспочвенны, так как подкреплены — в случае с Хорем его живым, но рассудительным интересом к иноземным порядкам, а во втором — предпочтительным вниманием Калиныча к «описаниям природы, гор, водопадов» и его знаменитой «нежностью» — «пучком полевой земляники», который принес он своему другу. И все же как много прибавляло к этим «мужикам» само название их рационалистами или романтиками. В какой долгий ряд исторических лиц попадали они в итоге! Ведь «рационалистами» по типу миропонимания были и французские просветители-энциклопедисты Вольтер, Дидро, Монтескье, и русские писатели-классицисты; «человеком положительным» считался и Гёте, а к людям чувства, «идеалистам», причисляли и Ж.-Ж. Руссо, и сентименталистов, и романтиков, символом которых стал великий Ф. Шиллер. Сама связанная внутренней противоположностью крестьянская двоица Хорь — Калиныч напоминала современникам Тургенева аналогично воспринимаемую дружескую пару Гетё и Шиллера. В журнальной публикации очерка это уподобление было, кстати, сделано и непосредственно.

Русским крестьянам в изображении автора «Записок...» оказывалось поистине не чуждо ничто человеческое. Как каждая самобытная индивидуальность, они заключали в себе — по меньшей мере потенциально — извечные духовно-нравственные устремления и коллизии, восходили к основным человеческим архетипам. Таков и барский лесник Фома по прозвищу Бирюк из одноименного очерка.

«Я, — говорит Тургенев, — посмотрел на него. Редко мне случалось видеть такого молодца. Он был высокого роста, плечист и сложен на славу. Из-под мокрой замашной рубашки выпукло выставлялись его могучие мышцы. Черная курчавая борода закрывала до половины его суровое и мужественное лицо; из-под сросшихся бровей смело глядели небольшие карие глаза». И вот от этого, прямо былинного «добра молодца» «с прохожим мещанином» сбежала жена, оставив ему двоих детей, из которых один — грудной. По-видимому, не вынесла лесного одиночества. Такова заурядно-бытовая (простонародная) сторона воспроизведенной

в «Бирюке» драмы. Но в ней есть и иная, намного более глубокая и общая.

Лесник Фома крепок не только телом, но и чувством правды и праведной жизни, в которой нельзя воровать. Никому. «И ничем его, — говорят о нем окрестные мужики, — взять нельзя: ни вином, ни деньгами; ни на какую приманку не идет». Сам Фома на вопрос рассказчика «Говорят, ты никому спуска не даешь» отвечает: «Должность свою справляю...».

«Должность» происходит от «долга», сознанием которого Бирюк мало сказать наделен — приникнут. Веление долга, неразрывно связанного с нужной всем людям правдой, для него — воистину нравственный императив. Он-то и превращает этого на первый взгляд «угрюмого» и жесткого человека в прямого героя. Именно — героя классицистической трагедии, движимой конфликтом общественного долга и личной страсти. Ибо и Бирюк порывов страстисочувствия к своим крестьянским собратьям вовсе не лишен. Больше того, она-то и разрешает ситуацию с пойманным Фомой мужиком-порубщиком в пользу... этого мужика. «...К крайнему моему изумлению, — сообщает рассказчик, — он одним поворотом сдернул с локтей мужика кушак, схватил его за шиворот, нахлобучил ему шапку на глаза, растворил дверь и вытолкнул его вон».

Разыгравшаяся в одинокой лесной сторожке драма не утратила у Тургенева своих социально-бытовых особенностей. В гуманном поступке Фомы сказалось, конечно, и собственное подневольное состояние этого сторожа барской собственности, и догадка о том, что его, Фомы, долг из-за двусмысленного положения самого стража не способствует столь дорогим для него справедливости и правде. Обстановка крепостнического быта заземлила одну из классических коллизий русской и мировой драматургии. Однако самое ее присутствие в «Бирюке» углубило выведенный здесь крестьянский характер до значения вневременного, интереса непреходящего.

В связи с иным, чем Хорь и Калиныч, но также всечеловеческим архетипом предстает в «Записках охотника» постоянный спутник рассказчика и тоже охотник Ермолай — этот русско-крестьянский вариант «естественного» человека, воспетого Жан Жаком Руссо, Ф. Купером и Жорж Санд (в романе «Мопра», 1837). Подобно своим предшественникам у французских авторов, он необычно чуток к природной жизни, от которой как будто позаимствовал и некоторые из своих привычек. Однако не одних доб-

рых, но и зоологически-жестких (Ермолаю ничего не стоит, поймав подраненную птицу, перекусить ей горло), перенесенных им и на отношение к собственной жене. В итоге его фигура в «Записках...» становится существенной тургеневской поправкой к руссоистскому образу человека, не испорченному цивилизацией и поэтому обладающему будто бы лишь позитивными нравственными свойствами.

Касьяна с Красивой Мечи из рассказа того же названия постоянно сопровождает эпитет «странный». У этого «странного старичка» «странный взгляд», лицо его принимает — во время рассказа героя о его хождениях по России — «странное» выражение. Немецкий ученый Р.Д. Клуге (ранее — Н.Л. Бродский) на этом основании считает, что в Касьяне изображен не юродивый, за которого его принимает кучер Тургенева, а представитель простонародной секты бегунов-странников. Члены этой секты, исходя из буквального прочтения Евангелия, отвергали наличные государственные и общественные порядки и предписания (в том числе о необходимости труда) как установления Антихриста и в прямом смысле слова убегали от них. Рассказ не противоречит такому толкованию его заглавного героя. И все же сектантством, всегда замкнутым в себе и поэтому узким, поведение тургеневского Касьяна не ограничено. Более далекие и общие аналогии просматриваются в нем — вплоть до ветхозаветных пророков.

Рассказчик «Записок...» впервые встречает Касьяна не в его избе, хотя она рядом, но «на самой середине ярко освещенного двора, на самом, как говорится, припеке». Это своего рода знойная пустынь, в которую удалялись от несправедливого мира библейские пророки. По их примеру Касьян не чужд обличительства. «Ну, для чего ты пташку убил?» — выговаривает он «барину»-охотнику, заключая в другом месте: «Справедливости в человеке нет...». Как и пророки, Касьян неколебим в своей позиции и вере в ее действенную силу — например, в способность «отвести» от охотника всю дичь. Подобно «отцам-пустынникам» (Пушкин), он имеет свое кредо, скажем, в вопросе, почему гусей и кур можно убивать и есть, а коростеля нельзя: «Та птица Богом определенная для человека, а коростель — птица вольная, лесная. И не он один: много ее всякой лесной твари <...> и грех ее убивать, и пускай она живет на земле до своего предела... А человеку пища положена другая... хлеб — Божья благодать, да воды небесные, да тварь ручная от древних отцов».

Касьян не всегда странствует, он и врачует, а если странствует, то правды ради, и скорее всего может быть назван одним из издавна существующих на Руси правдоискателей, личностный характер которых определялся их нравственной пытливостью и духовной самостоятельностью.

Превращенная тяжелой болезнью в «живые мощи» (одноименный рассказ Тургенев включил в «Записки охотника» в 1874 г.) дворовая девушка Лукерья как бы сама портретирует себя сопоставлениями с такими людьми духовного подвига, как Симеон Столпник и «святая девственница» француженка Жанна д'Арк. Личностная незаурядность Лукерьи проявляется в том добровольном и искреннем самоотречении, которое Достоевский считал вершиной и итогом духовно-нравственного совершенствования человека. В своем безнадежно-трагическом положении Лукерья умеет не беспокоить окружающих («Я смиренная — не мешаю») и думать не о себе и своем горе, а о тех, кому «еще хуже бывает». «Нисколько не жалуясь и не напрашиваясь на участие», она сама сердечно участлива: радуется, что ее возлюбленный «жену... нашел себе хорошую, добрую, и детки у них есть»; просит рассказчика уговорить его мать-помещицу «хоть бы малость оброку» сбавить с крестьян-бедняков. В физически иссохшей Лукерье, по словам французского критика Мелькиора де Воюэ, «живет возвышенная душа, просветленная страданием, божественно смиренная и в то же время нисколько, в своем абсолютном отречении от всего живого, не утратившая своей <...> «мужицкой» простоты» (Воюэ М. Современные русские писатели. М., 1887).

Разнообразные историко-культурные ассоциации «заложены» Тургеневым уже во внешних обликах крестьянских мальчиков из «Бежина луга» — подлинного шедевра «Записок...». Нечто от художественной («артистической») натуры, чуткой ко всему изящному, есть в старшем из них Феде, пареньке из «богатой семьи», «с красивыми и тонкими <...> чертами лица, кудрявыми белокурыми волосами», в «новом армячке» с гребешком на «голубеньком поясе» и в собственных сапожках «с низкими голенищами». Будущий женский прелестник, крестьянский Дон Жуан, он и сейчас уже томим потребностью в сердечной симпатии, так как один из всех участников детского ночевья не забывает пригласить к себе в гости Ванину «сестру Анютку», обещая ей «гостинец». Прямым антиподом Феде выглядит Павлуша — с черными всклокоченными волосами, широкоскулый, рябой и большеротый, с огромной (как «пивной котел») головой и приземистым телом. В простой

и изношенной одежке, он, однако, «глядел <...> очень умно и прямо, да и в голосе его звучала сила». Но не одну смелость и физическую крепость выказывает у Тургенева этот особенно заинтересовавший его подросток. Среди ребят только Павлуша спокойно реагирует на все страшные детские рассказы и таинственные звуки ночной природы, которые пугают всех других. В эти минуты он либо занят делом (следит за варящимися «картошками»), либо тут же рационально объясняет и самый «странный, резкий, болезненный крик» в ночи («Это цапля кричит, — спокойно возразил Павел»). Натура цельная, чуждая всякой рефлексии и избыточной фантазии, Павлуша и есть рационалист и деятель по своему психофизическому складу. Это своеобразный предтеча у будущего автора «Отцов и детей» Евгения Базарова, в свой черед отрицающего всякую тайну в природе и человеческих отношениях. Заметьте: Павлуша и погибнет по-базаровски: «он убилися, упав с лошади».

В «довольно незначительном лице» мальчика по имени Ильюша, который «лучше других знал все сельские поверья», автор «Бежина луга» подчеркивает «какую-то тупую, болезненную заботливость». Дело в том, что Ильюша не только вполне верит в существование враждебных человеку нечистых сил; он не столько суеверен, сколько мистик по своему мировосприятию, при этом со страдательным уклоном. Костя, «мальчик десяти лет», с «задумчивым <...> взором» и «большими, черными, жидким блеском блестевшими глазами», на первый взгляд схож с Ильюшей. На деле это иной характер. Костя также богат воображением, также одухотворяет природу, но не мистически, а скорей сказочно-язычески. Это натура поэтическая, пребывающая как бы на рубеже дохристианской и христианской эпох человечества. Наконец, последний участник ночевья — русокудрый Ваня «всего семи лет», сравнивший «Божьи звездочки» с роящимися пчелками, представляет в рассказе от самого детства человеческого с его наивным, непосредственно-гармоническим взглядом на окружающий мир.

Пять крестьянских мальчиков «Бежина луга» — это, таким образом, пять детских типов, в такой же мере народно-русских, как и общечеловеческих. Ведь в тургеневском типическом характере общее его начало не исключает, как это было в стереотипных персонажах очеркистов-«физиологов», начало неповторимо-особенное, а проявляется через последнее.

Высветить в том или ином крестьянине его собственно человеческие черты помогала в «Записках охотника» и особая постановка

в них рассказчика. Вот как определил ее уже цитированный мною Мелькиор де Вогиюз: «рассказчик заводит вас в сердце своей родины и оставляет вас с глазу на глаз с природой и людьми, сам как бы совершенно исчезая. Вы не видите его, а вместе с тем вы чувствуете, что чья-то искусная рука предупредила вас и позаботилась извлечь из глубины тайников и сосредоточить на поверхности всех предметов ту присущую им сокровенную поэзию, понимание которой, при непосредственном созерцании, совсем ускользает от большинства людей...».

Рассказчик «Записок...» — дворянин-охотник, крестьянскому миру вроде бы сторонний и лично в нем ничем не заинтересованный. Отсюда иллюзия полной авторской объективности и беспристрастия. Однако ненавязчиво для читателя очерков он обращает его внимание не на всякие, а прежде всего на близкие и дорогие ему самому, человеку большой эмоциональной и эстетической культуры, индивидуальные свойства и побуждения представляемых им лиц. Очерк «Ермолай и мельничиха», сообщающий о печальной судьбе полюбившей крепостной крестьянки, начинается описанием «тяги» — природно-биологического явления из повадок вальдшнепов. Но очень скоро внимание рассказчика обращается к Арине — жене нелюдимого мельника, «с жирным лицом, бычачьим затылком, круглым и большим животом», а в ее облике — с особенности внешней («Я уже прежде, по ее платью, телодвижениям и выговору, узнал в ней дворовую женщину...») на скрываемую этой женщиной душевную драму: «Ей было на вид лет тридцать; худое и бледное лицо еще хранило следы красоты замечательной»; особенно понравились мне *глаза, большие и грустные*» (курсив мой. — В.Н.). В начальном очерке «Записок...» автор своим любопытством («Я с любопытством посмотрел...») к Хорю побуждает и читателя внимательно присмотреться к нему.

Прочитав «Записки охотника» в издании отдельной книгой (1852), Ф.И. Тютчев был восхищен присущим им «замечательным сочетанием самой интимной реальности человеческой жизни и проникновенного понимания природы во всей ее поэзии». Природа, действительно, — второй, равноправный с человеком герой тургеневских очерков. Художественные функции ее картин, мотивированных в «Записках...» уже интересами повествователя-охотника, многообразны. Но главное его назначение обусловлено своеобразием крестьянского бытия и собственно тургеневской философией природы.

«...С природой, — писал Павел Флоренский в работе «Первые шаги в философии...» (вып. 1. Сергиев Посад, 1917) — крестьянин живет одной жизнью... Вся природа одушевлена, вся — жива, — и в целом, и в частях... Каждая былинка — не просто былинка, но что-то безмерно более значительное — особый мир». «Тут смотришь, травка какая растет; ну, заметишь, сорвешь. Вода тут бежит, например, ключевая, родник, святая вода; ну, напьешься, заметишь тоже. Птицы поют небесные...». Это говорит уже Касьян с Красивой Мечи. «Пчелы на пасеке, — вторит ему Лукерья («Живые мощи»), — жужжат да гудят; голубь на крышу сядет и заворкует; курочка-наседочка зайдет с цыплятами крошек поклевать; а то воробей залетит или бабочка — мне очень приятно» (курсив мой. — В.Н.).

Изобилие глаголов в этих зарисовках подтверждает мысль Флоренского. И для тургеневских крестьян природа — стихия живая и родственная. Ее мир (и каждая частица) неисчерпаем и смыкается с мирозданием и Божеством.

В связи с авторскими пейзажами «Записок охотника», однако, в первую очередь следует вспомнить знаменитые строки Ф. Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Своими корнями они уходят в натурфилософию Ф.В. Шеллинга, который, по словам Генриха Гейне, «снова утвердил природу в ее законных правах, он искал примирения ума с природой, он желал соединить их в вечной душе мира». Добавим, что Шеллинг видел в природе цельный и саморазвивающийся живой организм. Утвердил «снова» — значит, после рационалистической трактовки природы французскими просветителями XVIII века (в частности, П.А. Гольбахом в его в «Системе природы») как «голого механизма, бездушной машины».

В «Записках охотника» Тургенев разделяет идеи Шеллинга и Тютчева об одушевленности и органическом саморазвитии природы. Вот как изображено наступление ночи в пейзажном начале «Бежина луга»: «Между тем ночь *приближалась* и *росла*, как **грозная** туча; казалось, вместе с вечерними парами отовсюду *поднималась* и даже с вышины *лилась* темнота. <...> Все кругом *чернело* и *утихало*... <...> Уже я с трудом различал отдельные предметы: поле неясно белело вокруг; за ним, *надвигаясь* громадными клубами,

вздымался угрюмый мрак» (курсив и полужирный шрифт мой. — В.Н.). Но заметьте: и в этом маленьком фрагменте есть тревожный диссонанс. Если в процитированном стихотворении Тютчева даже гроза «совещается» с чуткими к природе людьми «в беседе дружеской», то тургеневская ночь, грозная, с угрюмым мраком, скорее подавляет, чем восхищает нас, предвосхищая ситуацию позднейшей повести «Поездка в Полесье», где рассказчик перед лицом необъятного и вечного соснового бора лишь острее ощущает свою конечность и случайность. Уже в «Записках охотника» отношение «современного человека» с природой, в отличие от естественного слияния с нею крестьян, таким образом, отчасти проникнуто общим для данной тургеневской проблемы драматизмом.

Это не мешает автору «Записок охотника» сделать неувядаемую, свободную и таинственную природную стихию в ее многообразных проявлениях той обширной рамой и выразительным фоном, на котором выпуклее и ярче проступают не бытовые, а бытийные, подчас не менее загадочные, чем она, свойства русского народа. Как бы в оправе из гаснувшего, а затем пробуждающегося («Все зашевелилось, проснулось, запело, зашумело, заговорило») летнего дня и в глубоком внутреннем параллелизме с ночной природой показаны крестьянские мальчишки в «Бежином луге». Под аккомпанемент могучей грозы, сменившейся перепадами ночного дождя, разыгрывается драма в ночной сторожке «Бирюка». В осенней «березовой роще», при этом не на ее опушке, а в самой гуще, где лес живет своей независимой от внешних воздействий жизнью, происходит свидание Акулины с самодовольным камердинером богатого барина. «Внутренность рощи, — говорится в начале рассказа, — <...> беспрестанно сменялась, смотря по тому, светило ли солнце или закрывалось облаком...». Точно так же — от начальной благодарности («Она <...> вспыхнула вдруг, радостно и счастливо улыбнулась»), потом надежды («вся душа ее доверчиво, страстно раскрылась перед ним...») и мольбы («Подождите еще немножко...»), до сдерживаемого («ее губы подергивало, бледные щеки слабо заалелись...») и, наконец, полного отчаяния («Все тело ее судорожно волновалось, затылок так и поднимался...») — меняется душевное состояние и самая внешность героини «Свидания». В свете творческой задачи — обрисовать основные грани русского народного характера, сформировавшиеся и под влиянием родной природы, глубоко значима тема и «персонажи» завершающего очерка «Записок охотника» — «Лес и степь», содержащего поэтический анализ двух из трех (имеем в виду и реку) главных «про странственных архетипов» (Н. Разумова) России.

За исключением рассказов «Бурмистр», «Контора», «Два помещика», отчасти «Ермолай и мельничиха», Тургенев не показывает своих крестьянских героев в прямых столкновениях с крепостниками-помещиками. Антикрепостнический пафос «Записок охотника» (а он послужил фактической причиной ареста Тургенева в апреле 1852 году и спустя месяц ссылки в родовое имение Спасское) определен иначе. Он питается самим изображением русских крестьян как людей ярких, самобытных и даровитых, в нравственном и духовном отношении нередко превосходящих своих владельцев, как Хорь и Калиныч — их барина Полутыкина, а мельничиха Арина — ее бывших господ Зверковых. Читатель, узнававший в тургеневских очерках крестьян со стороны умственной, психологической и индивидуально-личностной, не мог не ощутить лживости официального мифа (кстати, и озвученного в рассказе «Бурмистр» барским управителем Софроном) о якобы семейно-патриархальных взаимоотношениях их с отцами-помещиками, которым они — признательные дети. Вот как выразил главное впечатление, произведенное «Записками охотника» на русскую публику, например, А.И. Герцен: «Итак, наступило время, когда Золушка вошла в бальный зал. Течение снизу стало брать верх. Цивилизованная Россия начала, наконец, как Бог у Беранже, смотреть с любопытством на лежащий внизу мир, который роился на полях и работал. “Смотрите-ка, ведь они больше похожи на людей, чем думали! Удивительно!” Это было действительно великое открытие!».

И последнее. Как всякое подлинно художественное произведение «Записки охотника» стали возможны благодаря органичному единству в личности самого Тургенева гуманиста и художника, или, по формулировке Ф. Тютчева, — «сочувствия к человечеству и артистического чувства».

ПУТЬ К РОМАНУ.
ТУРГЕНЕВСКАЯ ПОВЕСТЬ
1850-х годов

Приобщаясь в лице рассказчика «Записок охотника» к жизни русского народа, герой Тургенева, русский культурный человек кризисной эпохи, тем самым открывал для себя не новую сословную общность, а «мир всеобщего» с его сверхсословными же духовно-нравственными основами и ценностями — например, раскрытым в очерке «Смерть» христианским отношением к смерти или народным восприятием природы. В итоге создавалась объективная предпосылка к художественному анализу тургеневского «современного человека» в его взаимоотношениях как с наличным русским обществом и человечеством, так и с онтологическими стихиями природы, любви, родины и т.д. Иначе говоря, — предпосылка к созданию тургеневской разновидности «эпоса нового времени» (В. Белинский) — романа.

И Тургенев с начала 50-х годов, что называется, «заболел» романом в силу как «внутренней необходимости» (см.: Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд. Письма. Т. 2. М., 1987. С. 110), так и назревшей потребности русского литературного процесса этой поры. Еще за год до публикации «Записок охотника» отдельной книгой писатель сообщал одному из своих близких корреспондентов: «Я намерен долго ничего не печатать и посвящать себя по возможности большому произведению, которое буду писать соп амоге (с любовью. — *В.Н.*) и не торопясь...». «Надобно, — уточняет он в письме к П.В. Анненкову от 28 окт. / 9 ноября 1852 года, — пойти другой дорогой — надобно найти ее — и раскланяться навсегда с старой манерой. <...> Но вот в чем вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному! Дадутся ли мне простые, ясные линии... Этого я не знаю и не узнаю до тех пор, пока не попробую...».

«Старая манера» — это тот способ художественного воспроизведения реальности, при котором она воспринимается под субъективно-лирическим углом зрения и писателем отвергается или поэтизируется. В «Записках охотника» поэтизация изображаемого достигалась системой общечеловеческих параллелей

к тем или иным крестьянским персонажам, разработанной самим очеркистом, его же видением природы и им же заданным ракурсом рисуемых портретов. Эту-то «манеру» Тургенев считает неприемлемой для романа как жанра, в котором художник призван вскрыть по преимуществу объективную сущность воссоздаваемой действительности.

Итак, задача — создать оригинальную, но выдержанно эпическую романную форму — была Тургеневым поставлена. Потребуется тем не менее почти пять лет, прежде чем писатель предложит на суд друзьям свой первый законченный роман «Рудин» (опубл. в 1856), который он пока предпочитает именовать «большой повестью». А что было в промежутке между годами 1852 и 1855?

Продолжалась работа над романом «Два поколения», задуманным, по-видимому, еще в конце 1840-х годов, однако в конце концов забракованным и навсегда оставленным. Была литературная учеба («Мне <...>, — сообщал Тургенев, — хочется <...> послушать, поглядеть, поучиться»), с критическим анализом романических опытов современников, русских и западноевропейских. И были интенсивные поиски той повествовательной структуры, которая послужила бы ядром тургеневского романа.

В качестве «ученика» Тургенев заново перечитывает «Евгения Онегина» и прозу А. Пушкина, русских прозаиков 40-х годов (М. Авдеева, А. Дружинина) и, отдав должное огромному потенциалу автора «Дубровского» как писателя эпического, негативно оценивает жанровые перспективы, открываемые произведениями других отечественных романистов этого периода. В том числе — и гоголевских «Мертвых душ», поскольку, поясняет свое мнение Тургенев, это все-таки «поэма, пожалуй, эпическая», а не роман.

Скептически оценивает он, в свете своей задачи, и недавние романы Д. Григоровича «Проселочные дороги» (1852), «Рыбаки» (1853) и А. Писемского (Тургенев называет романами его повести «Сергей Петрович Хазаров и Мари Ступицына, брак по страсти», 1851 г., «М-г Батманов», 1852), очевидно, не находя в них должным образом разработанной фигуры «современного человека», которая у Григоровича попросту отсутствовала, а у Писемского необоснованно снижалась или дискредитировалась.

«Задатки будущего русского» романа он поначалу видит лишь в «Семейной хронике» (1853) С.Т. Аксакова. Его восхищает «тон и стиль», а также «ясность и простота» этого произведения, однако вскоре он приходит к убеждению, что, как и «Мертвые души», «Семейная хроника» — «вещь положительно эпическая», ибо

в центре ее не личность, а патриархальная семья, изображаемая с позиций патриархального же общественного идеала. Но этим идеалом, скажет Тургенев в письме к С.Т. Аксакову от 25 мая / 6 июня 1856 года, «право личности <...> что ни говори, уничтожается — а я за это право сражался до сих пор и буду сражаться до конца».

Итак, опыт и предшественников и современников для создания тургеневского романа был по существу бесплоден. И писатель ищет основу своего романа самостоятельно. В 1854 году он пишет повесть «Муму», через год — «Постоялый двор». В каждой из них были «простые, ясные линии», авторская объективность, саморазвитие сюжета. И все же к роману они не вели: первая проблемно сближалась с «Записками охотника», во второй Тургенев вступал на путь Григоровича и Писемского (как автора «Питерщика», 1852, и «Плотничьей артели», 1855).

Не помогали разрешить поставленную задачу и новейшие формы западноевропейского романа, названные Тургеневым в его статье о «Племяннице» (1852) Евгении Тур: роман «диккенсовский» и «сандовский» (т.е. — созданные Ч. Диккенсом и Жорж Санд). По мнению Тургенева, если эти формы в русской литературе и «примутся», то не раньше, чем «разовьются стихии русской общественной жизни», иначе говоря — те ее социальные противоречия, обнаженность которых в западноевропейских странах стимулирует там жанр социального романа.

Вопрос о структурной основе искомого Тургеневым романа по-прежнему оставался без ответа. Вернее сказать, его решение зависело от уяснения вопроса иного — какова та личность, что в наибольшей степени сосредоточила в себе собственно гуманитарное своеобразие переживаемой Россией эпохи? Каковы ее не социально-бытовые, а прежде всего бытийные запросы и устремления, самая участь на Земле? Путь к изображению отношений тургеневского современника с русским обществом, т.е. путь к тургеневскому роману, лежал, таким образом, через высокохудожественное освоение самого этого современника в качестве не представителя того или иного сословия (класса, касты, корпорации, цеха), а сознавшей себя и свои права личности, взятой по этой причине не из народно-крестьянской среды, а из «культурного слоя» России.

А ведь Тургенев интуитивно еще в 1850 году предпринял литературное исследование такой личности. Говорю о повести «Дневник лишнего человека», живописующей в рамках любовной коллизии не общественную, а онтологическую судьбу ее героя.

И сразу же оцененную писателем как весьма для него перспективную. «Я почему-то воображаю, — писал он издателю «Отечественных записок» А. Краевскому, — что «Дневник» — хорошая вещь, и желал бы видеть ее — выставленную лицом, как говорится». В том же письме писатель обещает прислать для «Отечественных записок» и повесть «Переписка» (завершена в 1854, опубл. в 1856), которую уже прямо связывает с обретением верной дороги к своему роману.

* * *

Последовавшие за «Дневником лишнего человека» и «Перепиской» (опубл. в 1856, но *начата* в 1844) повести «Затишье» (1854), «Яков Пасынков» (1855), «Фауст» (1856), «Поездка в Полесье» (1857), «Ася» (1858), «Первая любовь» (1860) были связаны с ними значительным сходством конфликта, центральных персонажей, поэтики, новаторского жанра, хотя и испытывавшего в своем становлении воздействие элегических новелл немецких прозаиков Пауля Хайзе и особенно Теодора Шторма (автора широко популярной в Германии того времени повести «Иммensee», 1849), впоследствии друзей и почитателей Тургенева. Названная группа повестей и сам их жанр стала, по моему убеждению, тем творческим созданием Тургенева, которое способствовало скорейшему формированию философско-онтологического начала и в тургеневском романе. Но те же повести (как и позднейшие, в жанровом отношении сходные произведения писателя — «Несчастливая», «Степной король Лир», «Вешние воды», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич» и др.) явились и огромным *самоценным* завоеванием Тургенева-художника. Более того, такие из них, как «Фауст», «Ася», «Первая любовь» (к ним примыкает и опубликованная в 1872 году повесть «Вешние воды»), — это поистине лебединая песнь их создателя. Рассмотрим означенную группу тургеневских повестей обстоятельно.

Их героев Тургенев считает синхронной 1840-м — началу 1850-х годов разновидностью «современного человека», восходящего к пушкинскому Онегину и лермонтовскому Печорину. В своих судьбах они отразили и воплотили главную онтологическую коллизию как их эпохи, так и человеческого существования в целом.

Кто же они? По своему социальному происхождению это (за исключением разночинца Якова Пасынкова из одноименной повести) — образованные интеллигентные дворяне, показанные

в обстановке реального русского или иноземного быта (дворянской усадьбы, провинциального города, немецкого городка на Рейне) и обычно «привязанные» к определенному времени. Вместе с тем их отличает глубокое сознание своей персональной особенности среди людей традиционного уклада и склада. Герои тургеневских повестей — *личности* постольку, поскольку духовно и нравственно переросли господствующие понятия, нормы и ценности своего круга, свободны от его «семейных воспоминаний» и «ежедневных отношений» («Переписка») и устремлены к связям широкого и высшего рода. Отсюда свойственное им ощущение своего *одиначества*, состояния «лишних» в жизни, которое герой «Переписки» считает в нынешней России закономерным: «почти нет современного человека, который бы не находился в нем». Но они не романтики, как квалифицировали их некоторые тургеневеды. Они не чужды реальному миру и сознают свой *долг* перед ним. Однако их идеал — такой союз с обществом и человечеством, при котором они не утратили бы своих автономных личностных прав и ценностей. Они хотели бы гармонического единства между своим счастьем и требованиями долга. Этого единства они тем не менее не обретают, и судьбы их, как правило, трагичны. Почему?

Если и не всё, то очень многое в таком исходе определено характером и масштабом самих личностных запросов этих людей. Дело в том, что главные их устремления и требования обращены не столько к обществу, сколько к мирозданию и являются метафизическими. Каждый из героев тургеневских повестей 50-х годов, говоря словами Ф. Тютчева из стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной...», «с беспредельным жаждет слиться!» и хотел бы, по точному выражению В. Белинского периода его увлечения Гегелем, «жизни в бесконечном», или, согласно формуле самого писателя (из заключительной фразы «Отцов и детей»), «жизни бесконечной».

Вот несколько свидетельств тому в названных повестях Тургенева. Алексей Петрович, герой «Переписки» жаждет не просто счастья, а «бессмертного счастья», и это не риторическая гипербола. Он сам недоумевает — откуда неумность его желания. Вот он напоминает своей корреспондентке по имени Марья Александровна (повесть представляет собой переписку этих персонажей) эпизод их ранней молодости: совместные прогулки в ее усадьбе, стихи Фета («Облаком волнистым / Пыль встает вдали. / Конный или пеший, / Не видать в пыли...»), прочтенные героиней, и продолжает: «Вы замолкли... Мы так и вздрогнули все, как будто

дуновение любви промчалось по нашим сердцам, и каждого из нас — я в том уверен — неотразимо потянуло *в даль*, в ту неизвестную даль, где призрак блаженства встает и манит среди тумана. И между тем заметьте странность: зачем, казалось бы, нам было стремиться *в даль*? Разве мы не были влюблены друг в друга? Разве счастье не было «так близко, так возможно»? (курсив мой. — В.Н.). Но ни Алексей Петрович, ни Марья Александровна не отказались от жажды «бессмертного» счастья и не удовольствовались возможным скромным. Вот и она, сравнивая себя со своей замужней сестрой, обретшей обычное женское счастье (она — «мать семейства, любит мужа, муж в ней души не чает...»), говорит: «А между тем, я чувствую, все-таки я бы не желала поменяться с нею. Пусть зовут меня *философкой*, *чудачкой*, чем угодно — я останусь до конца верна... чему? Идеалу, что ли? Да, *идеалу*. Да, я останусь до конца верна тому, от чего в первый раз забилося мое сердце, — тому, что я признала и признаю правдою, добром...» (курсив мой. — В.Н.).

О заглавном герое повести «Яков Пасынков» сказано: «Без напряжения, без усилия вступал он *в область идеала*, его целомудренная душа во всякое время была готова предстать перед “святынею красоты”...». «Никак не могла подойти под общий уровень» Ася из одноименной повести, мечтавшая «пойти куда-нибудь *далеко*, на молитву, на трудный подвиг» (курсив мой. — В.Н.). Веру Николаевну из повести «Фауст» ее рассказчик характеризует так: «Удивительное создание. Проницательность рядом с неопытностью ребенка, ясный, здравый смысл и врожденное *чувство красоты*, постоянное стремление к правде, *к высокому*...» (курсив мой. — В.Н.). Наконец, автобиографический герой «Поездки в Полесье», как бы итожа сущность подобных характеров, говорит о себе: его душа «жаждала счастья *такого полного*, она с таким презрением отвергала все мелкое, все недостаточное, она ждала: вот-вот нахлынет *счастье потоком*...» (курсив мой. — В.Н.).

Пожелав «бесконечного» счастья, следовательно, и такой же физической жизни, герои тургеневских повестей тем самым обнажали лично для себя основное метафизическое противоречие человеческого существования (в «Переписке» оно намечено уже антиномией «близости» и запредельной «дали», к которой устремлены главные персонажи). Говорю о противоречии между *отдельным* и *всеобщим*, *частью* и *целым*, *конечным* и *вечным*, человеческим *индивидом* и *универсумом* (у Шеллинга — Духом, у Гегеля — Абсолютной Идеей), которое находилось в центре внимания немецкой

классической философии. И наиболее убедительно разрешалось в философии Гегеля, по этой причине в первой трети XIX века покорившей себе мыслителей большинства западно-европейских стран, а в России ставшей властительницей дум одного из самых блестящих поколений отечественной интеллигенции. Это так называемые «люди сороковых годов», в ряду которых вместе со Н. Станкевичем, В. Белинским, Т. Грановским, М. Бакуниным, В.П. Боткиным, братьями Константином и Иваном Аксаковыми, юристом К. Кавелиным и др. был и сам Тургенев, в течение двух лет, после окончания в 1838 году петербургского университета, слушавший в Берлине лекции ученика Гегеля профессора Вердера. А по возвращении на родину намеревавшийся преподавать философию в Московском университете, для чего, сдав соответствующие экзамены, начал работать над магистерской диссертацией, закончить которую помешало увлечение охотой и... трудом писателя.

Но писателя с мышлением и духовно-нравственными искажениями, пропитанными категориями и контрверсами гегелевской философии, ставшей для лиц названной интеллигентной генерации России не только главным источником истины, но и основным средством самопознания и самоопределения в обществе, человечестве и вселенной. С Гегелем они справлялись в осмыслении всех вопросов, от отвлеченных до интимных (о дружбе, любви, страстными метафизическими рассуждениями, в связи с которыми наполнены, например, письма В. Белинского рубежа 30—40-х годов к Михаилу и Николаю Бакуниным), и справлялись так, как верующий человек — с Евангелием. В «Былом и думах» А. Герцен запечатлел полукомические сцены, когда два русских гегельянца прямо на улице начинали, не замечая удивленных взглядов прохожих, очередной философический диспут.

Предпочтение со стороны «людей сороковых годов» философии всем другим отраслям знания было, конечно, не случайным. После индивидуалистического в его основе отрицания наличного общества и божественного мироустройства, отличающего героев и поклонников западноевропейского и русского романтизма (Дж. Г. Байрона, Ш. Нодье, М. Лермонтова как автора «Демона» и др.), именно философия Гегеля с ее знаменитым постулатом «все действительно разумно, все разумное — действительно», казалось, естественно согласовывала интересы отдельной человеческой личности с требованиями общества, государства (в том числе и русского самодержавия) и всего рода людского. Ведь наряду

с мирозданием и природой очередным чувственным отражением-воплощением свободной, благой и прекрасной Абсолютной Идеи мыслилось и социально-историческое бытие человечества, по этой причине также направленное к гармоническому разрешению всех существующих в нем противоречий. Чтобы обрести примирение с пока еще несовершенной окружающей действительностью (и мир в собственной душе), человеку следовало научиться воспринимать ее в свете исторического и миродержавного целого. Но такое восприятие, по Гегелю, почти невозможно в материально-практическом существовании человека, где он подчинен «внешней необходимости» (по уместным здесь словам А. Пушкина из стихотворения «Поэт и Толпа», оказывается «рабом нужды, забот») и духовно подавлен. Вполне, согласно Гегелю, оно открывается лишь в трех видах *духовно-интеллектуальной* человеческой деятельности: в акте религиозного созерцания, в акте творческо-эстетическом (создании произведений искусства) и в самой гегелевской философии благодаря ее диалектическому («спекулятивному») методу.

Между тем герои тургеневских повестей 50-х годов, в сущности, хотят устранить противоречие между собой и мирозданием (Абсолютом) не духовно или интеллектуально только, но и в своем *практическом* бытии, пусть этой практикой выступает для них искомое ими «бессмертное» счастье гармонической любви и в ее итоге такого же семейного союза.

Но достигают ли они, в силах ли достигнуть своей цели? Нет, не достигают и не в силах. И причина этого не в их слабости и тем более в нравственной «дрянности», в чем в статье «Русский человек на rendez-vous» Н. Чернышевский обвинял, в частности, рассказчика «Аси» (а на самом деле — не разделявших его революционной позиции дворянских либералов-реформаторов), но в том «коренном противоречии» между человеком и Вселенной, которое сам Тургенев в повести «Довольно» (1865) сформулировал так: в то время как каждый человек (в особенности — художник) «более или менее смутно понимает свое значение, чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному», живет он, обречен жить только «в мгновенье и для мгновенья».

Во власти этой же «несоразмерности» (Блез Паскаль) — и мечты тургеневских героев о счастье самой вечной любви. И они неосуществимы, потому что, как убеждается в результате пережитой им любовной драмы рассказчик повести «Ася», «у счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего,

и не думает о будущем; у него есть настоящее — и то не день, а мгновенье».

Тургеневу было глубоко созвучно метафорическое определение человека, предложенное знаменитым французским ученым, философом и писателем XVII века Блезом Паскалем: человек — «мыслящий тростник». Как существо сознающее и одухотворенное, он умозрительно объемлет Вселенную и таким образом уравнивается с ней. Но, по причине своей смертности подобный кратковременной тростинке, пребывает одиноким и беспомощным между двумя безднами — бесконечности и небытия.

Одним из образных воплощений мысли о непроходимой пропасти, разделившей конечного человека и такую вечную стихию мироздания, как природа, стал следующий пейзажный зачин повести «Поездка в Полесье» (1857): «Вид огромного, весь небосклон обнимающего бора, вид Полесья напоминает вид моря. И впечатления им возбуждаются те же; та же первобытная, нетронутая сила простирается широко и державно перед лицом зрителя. Из недра *вековых* лесов, с *бессмертного* лона вод поднимается тот же голос: “Мне до тебя дела нет, — говорит природа человеку, — я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть”... Неизменный мрачный бор угрюмо молчит или воеет глухо — и при виде его еще глубже и неотразимее проникает в сердце людское сознание своей ничтожности. Трудно человеку, *существо* *единого* *дня*, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, — трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взгляд *вечной* Изиды; не одни дерзостные надежды и мечтанья молодости смиряются и гаснут в нем, охваченные ледяным дыханием стихии; нет — вся душа его никнет и замирает; он чувствует, что последний из его братий может исчезнуть с лица земли — и ни одна игла не дрогнет на этих ветвях; он чувствует *свое одиночество, свою слабость, свою случайность...*» (курсив мой. — В.Н.).

Но и предчувствуя названное метафизическое противоречие человеческого бытия, личностно развитый человек, по убеждению Тургенева, не поспешит отказаться от желания жизни беспредельной и вечной. Таковы и герои тургеневских повестей 50-х годов, преданные в особенности идее «бессмертной» любви, ставшей для них средоточием человеческого счастья.

Лишь окончательное крушение надежд на него обращает их взоры к лежащей на каждом человеке «ответственности великой перед Богом, перед народом, перед самим собою». Так возникает в тургеневских повестях противоположный личному счастью мотив *долга* как важнейшей нравственной обязанности человека.

В непосредственном виде его концепцию писатель выносит на страницы повестей «Яков Пасынков», «Фауст», «Поездка в Полесье», «Ася».

«Наша жизнь, — говорит в первой из них Софья Злотницкая, девушка из достойнейших счастья, но не узнавшая его, — не от нас зависит. Но у нас всех есть один якорь, с которого, если сам не захочешь, никогда не сорвешься: *чувство долга*» (курсив мой. — В.Н.). «...Жизнь, — вторит Злотницкой рассказчик «Фауста», — тяжелый труд. *Отречение, отречение постоянное* — вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы возвышенны они ни были, *исполнение долга*, — вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща...» (курсив мой. — В.Н.).

Обратим особое внимание на метафору «железные цепи долга», уподобляющую обязанности человека перед людьми и миром веригам, которые религиозный аскет-фанатик носит на себе для истязания своей плоти. И сравнение это у Тургенева не оговорка. Дело в том, что в тургеневской концепции долга последний не столько рождается вместе с человеком, от природы эгоистом, сколько приобретается им по мере нравственного развития и так же, как «категорический императив» И. Канта, имеет по существу принудительный характер. Отсюда и характер эмоции в ответ на требования долга. Если удовлетворение личностных запросов человека приносит ему радость и наслаждение, то исполнение долга сопровождается, по словам писателя, «тихим чувством чего-то неудовлетворенного и даже грустного...». Ведь оно требует от личности жертвования ему самым дорогим из ее упований — «священным пламенем» счастливой любви.

«Отказывая себе, смирай свои желания...» — таким эпиграфом из гётевской трагедии «Фауст» открывается тургеневская повесть того же названия. В «Асе» как вечный символ человеческого самоотречения и жертвования личным счастьем появятся сквозной образ Богородицы *с сердцем, пронзенным мечом*, и силуэт *каменного креста*. О несовместимости счастья («приятного») и долга («полезного») прямо скажет в повести «Фауст» мать Веры Павловны. «Вы говорите, — обращается она к ее рассказчику, — читать поэтическое произведение и полезно и приятно... Я думаю, надо заранее выбрать в жизни: или полезное, или приятное, и так уж решиться навсегда. И я когда-то хотела соединить и то и другое... Это невозможно и ведет к гибели или пошлости».

Так начальная альтернативность долга счастью углубляется в повестях Тургенева до их антиномии и положения о греховности счастья и неминуемом наказании за него. В качестве неразрешимого противоречия она, а не какие-то внешние обстоятельства или недостатки (нерешительность, рефлексия и т.п.) в характерах центральных героев мыслится и главной причиной любовной драмы, которой итожатся тургеневские повести 50-х годов. Порой, как в эпизоде последнего свидания между Н.Н. и Асей в одноименной повести, неодолимым разладом между желанием счастья и велением долга организован самый его текст.

Вот Н.Н. узнал, что он любим девушкой. И тут же в его сознании возникает идея отречения: «...Еще четвертого дня... не томился ли я жаждой счастья? Оно стало для меня возможным — и я колебался, я отталкивал, я *должен* был оттолкнуть его прочь...». «Я *должен* был ему все сказать», — повторяет герой в ответ на Асино «Ваша...», которое девушка прошептала «едва слышно». «*Должны?* — проговорила она невнятно. Она, видимо, не могла еще прийти в себя и плохо меня понимала», — сообщает нам Н.Н. Но вот и Асю осеняет догадка о том, что на самом деле разлучает ее с любимым: «Да, я *должна* уехать, — так же тихо проговорила она, — я и попросила вас сюда только для того, чтобы проститься с вами» (курсив мой. — *В.Н.*).

Вслед за Алексеем Петровичем и Марьей Александровной («Переписка»), Софьей Злотницкой и Яковом Пасынковым («Яков Пасынков»), Павлом Александровичем и Верой Николаевной («Фауст») навсегда расстанутся и герои «Аси», хотя Н.Н., сразу же после их свидания у вдовы бургомистра сознавший, что и он любит девушку, начнет поиск Гагиных. Однако и его успеху помешало все та же антиномия. «Я, — намекает на нее читателю Н.Н., — долго не хотел смириться (помните эпиграф к повести «Фауст»? — *В.Н.*), долго упорствовал, но я *должен* был отказаться, наконец, от надежды настигнуть их» (курсив мой. — *В.Н.*).

Как было сказано в начале этой лекции, все центральные персонажи тургеневских повестей 50-х годов кончают трагически. Именно — или горьким разочарованием в жизни, которая «обманула» надежды их молодости, или болезнью и ранней смертью (как герои «Дневника лишнего человека», «Переписки» и «Якова Пасынкова», а также героиня «Фауста»), или уделом бессемейной («бобыльной») старости, как рассказчик «Аси». По мысли писателя, по-своему счастливы в жизни лишь люди, *персональные* потребности которых ограничены материально-бытовым благополучием

и скромными радостями, которые способна доставить им наличная действительность. Таковы безликий Бизьмёнков («Дневник лишнего человека»), «практический» помещик и чиновник Астахов («Затишье»), простодушный Приимков («Фауст»), а позднее — аморальный богач Полозов («Вешние воды»), русские военные бюрократы в романе «Дым», Николай Петрович, Фенечка и Аркадий Кирсанов в «Отцах и детях», самодовольный сановник Сипягин в романе «Новь» и т.п.

Как Тургенев относится к героям своих повестей? Верно понять это тем более важно, что современная писателю критика оценивала созданную им разновидность «современного человека» с диаметрально противоположных позиций. Первая из них принадлежала публицистической критике радикально-революционного лагеря. И была выражена в статье Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» (1858). Вторая отражала мнение критики «эстетической», представленной либералами П. Анненковым, В.П. Боткиным и А.В. Дружининым, и была заявлена статьей Анненкова «Литературный тип слабого человека» (1858). Обе статьи написаны «по поводу» повести «Ася». Обе отвечали на один, но различно толкуемый вопрос — почему герои Тургенева бездейственны и несостоятельны даже в интимных ситуациях свиданий с девушками (женщинами), которые их любят и которые им очень нравятся.

Смысл ответа Чернышевского был таков: потому, что русские дворянские Ромео (этим именем критик иронически обозначал вместе с героями «Аси», «Фауста» и романа «Рудин» и герценовского Владимира Бельтова, и некрасовского Агарина из поэмы «Саша»), и провозглашая высокие идеалы гуманности, правды и справедливости, в качестве дворян-помещиков не поступят ради них своим сословным эгоизмом; а также потому, что не имеют «привычки к самобытному участию в гражданских делах» для «общей пользы». Но без такой привычки, заявлял Чернышевский, мужчина никогда не сделается человеком решительного характера и поведения, что-де и продемонстрировал герой «Аси» в отношениях с поверившей в него девушкой. «Таковы, — заключал критик, — все наши “лучшие люди” — все они похожи на нашего Ромео».

Это была инвектива, адресованная Чернышевским, конечно, не герою «Аси», концепцию которой критик в своих целях намеренно искажал, а русским либералам-реформаторам. Замаскированным способом Чернышевский внушал своим читателям мысль о полной несостоятельности даже лучшей части российского дво-

рянства перед задачей коренного изменения социально-политического строя России.

Отвечая ему своей статьей, Анненков отчасти соглашался: да, герой «Аси» — тип человека слабого, занятого собою и самонаблюдением, доведенным до страсти, к тому же эгоистичного, порой видящего в других людях лишь предмет наблюдений и занятый от скуки. Однако русская литература недаром занята им по преимуществу. Этот герой остается в ней единственным нравственным человеком, носителем высоких духовно-эстетических идеалов и ценностей, имеющих внесловный характер. Его поэтому следует признать и тем деятелем, в котором прежде всего нуждается современное русское общество. Иное дело, говорил Анненков, — человек цельный, но духовно ограниченный, вроде, намекал критик, революционеров Чернышевского или Н. Добролюбова. Он деятелен, энергичен, активен, но неэстетичен, груб и безнравствен. И недалеко ушел от купцов-самодуров А. Островского и чиновников-взяточников из «Губернских очерков» Щедрина.

Тургенев мог принять лишь трактовку Анненкова, хотя и его разговор «по поводу», а не о концептуальной сути повести «Ася» удовлетворить его, надо полагать, не мог. Для самого писателя герои его повестей 50-х годов — люди, и при их частных недостатках, несомненно, близкие, воплощающие в себе как героев своего времени, так и онтологические судьбы человека в целом. Его собственное отношение к ним лучше всего передается следующими словами из будущего романа «Дворянское гнездо» (1859): «И я сжег все, чему поклонялся, поклонился всему, что сжигал».

РОМАНЫ И.С. ТУРГЕНЕВА. РОМАН «ОТЦЫ И ДЕТИ»

С созданием Тургеневым в 1850-е годы группы философско-психологических повестей, объединенных значительной общностью коллизий онтологического характера, центральных персонажей, поэтики, была, по нашему убеждению, определена структурно-жанровая основа и тургеневского романа.

В течение двадцатилетия 1855—1876 годов Тургенев пишет и издает шесть романов: «Рудин» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860), «Отцы и дети» (1862), «Дым» (1867) и «Новь» (1876).

Что такое тургеневский роман? Какова его *внутренняя* творческая необходимость для Тургенева? И в каком отношении он находится с тургеневской повестью 50-х годов?

На два первых вопроса можно ответить так: тургеневский роман — это творческий результат стремления писателя преодолеть ту трагическую безысходность, которую центральные персонажи его повестей 50-х годов испытывали перед коренным (метафизическим) противоречием человеческого существования, обусловленным несоразмерностью между устремленностью человека к бесконечному и вечному Универсуму-Абсолюту (в случае с героями «Переписки», «Фауста», «Аси» — в виде «бессмертного счастья») и его собственной конечностью и временной «мгновенностью». Другими словами — между собой и теми стихиями всемирной жизни (нетленной красотой гармоничной любви, высокого искусства, молодостью, природой, родиной), от которых тургеневский герой не в силах отказаться, но желанного им «полного» единения с которыми ему, смертному, никогда не достигнуть.

Но преодолеть каким образом? Очевидно, указанием для своего героя иной по сравнению с повестями, не трагической жизненной альтернативы. Именно — через сближение его с интересами и проблемами прежде всего русского национального быта («почвы»), погружаясь в которые, он обрел бы смысл и цель своего существования не столько в бесплодном поиске «безмерного» личного *счастья*, сколько в своем служении общественному долгу.

Возможность и спасительность перехода тургеневского «современного человека» от его метафизических запросов к миру социальному декларирована Тургеневым и прямо — словами автобиографического рассказчика «Поездки в Полесье», задуманной писателем в 1853 году, т.е. в период его напряженных раздумий о форме собственного романа. Чем раньше человек, говорит этот рассказчик, осознает перед лицом вечной, но равнодушной к нему природы «свое одиночество, свою слабость, свою случайность», тем скорее «с торопливым тайным испугом обращается он к мелким заботам и трудам жизни; ему легче в этом мире, им самим созданным, здесь он дома, здесь он смеет еще верить в свое значенье и в свою силу» (курсив мой. — *В.Н.*).

Подобно Фаусту в одноименной драматической поэме Гёте, каждый из героев тургеневских повестей 50-х годов так или иначе приходит к выводу: «Увы, мне не объять природы необъятной», или, говоря словами Алексея Петровича из «Переписки», — не дано «завоевать себе небо». И тогда, опять же как их гётевский предшественник, они обращают свой взор к «духу земли», восклицая вместе с ним: «Дух земли, ты ближе мне, милей».

Смена предпочтений то неба — земле, то, напротив, земли — небу отличает мировосприятие и самого Тургенева. «Сиди в грязи, любезный, и тянись к небу!», — так с горькой иронией характеризует он участь человека с развитыми личностными запросами в эссе «Довольно» (1865). Однако в его же апрельском письме 1848 года к Полине Виардо читаем: «Ах, я не выношу неба, — но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее скоротечную красоту, — все это я обожаю. Что до меня — я прикован к земле. Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая блестящею и влажною лапкой чешет себе затылок на краю лужи, или длинные сверкающие капли воды, которые медленно падают с морды неподвижно стоящей коровы, только что напившейся в пруду, куда она вошла по колено, — предпочту всему тому, что херувимы, «эти прославленные парящие лики», могут увидеть в небесах...». В сфере земной и реальной российской действительности с ее насущными требованиями и нуждами сначала изображается и герой тургеневского романа.

С выходом его к общественно-исторической жизни России в тот или иной ее периоды изменяется и писательский угол зрения на своего героя. Если ранее он с позиций высших (абсолютных) запросов личности судил и окружающую его социальную реальность и обычных людей, то теперь сам — во всяком случае до ро-

манного *эпилога* — подвергается авторскому испытанию в свете актуальных общественных задач всей России. Тургенев-романист как бы говорит своему «современному человеку»: «Ты многого ждешь и требуешь от жизни. И я разделяю твое право на это. Но давай посмотрим, способен ли ты, жертвуя своим эгоизмом, чем-то существенным обогатить, улучшить ее».

С изменившимся углом зрения в тургеневский роман несравненно более широко, чем в повестях 50-х годов, приходит и изображение самого общественного быта России, впрочем, по своему удельному весу и детальности в различных романах писателя весьма неодинаковое. Так, в «Рудине», «Дворянском гнезде», «Дыме» этот быт дан не столько воочию, сколько как предмет размышлений и споров между их персонажами. В «Отцах и детях», действие которых происходит в предреформенном 1859 году, его картина концентрирована столкновением двух российских культурно-исторических поколений, дополняясь беглой «информацией» о реформаторских попытках либеральных русских дворян и ироническими замечаниями о сановных бюрократах нового пошиба (фигура Матвея Калязина), претендующих на роль «прогрессистов» и, однако же, остающихся карьеристами и деспотами, «как это сплошь да рядом случается на Руси». Наиболее разнообразно — от быта столичного до провинциально-усадебного, крестьянского и фабричного — Тургенев живописует его лишь в своем последнем романе «Новь», испытавшем в этом аспекте несомненное влияние и «Войны и мира» Л. Толстого, «Обломова» и «Обрыва» И. Гончарова, и лучших романов А. Писемского и Н. Лескова.

Тем не менее через все тургеневские романы проходит *мотив России* как ценности, для их героев не менее значимой, чем самая «бессмертная» любовь или гармония с природой. Как заявляет в «Рудине» бывший приятель заглавного героя, образованный помещный дворянин Лежнев, «Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без нее не может обойтись». О России в связи с вопросом о том, нужен ли он ей, вспоминает в свой предсмертный час и Базаров; массовую «безымянную Русь» будут представлять герои «Нови» — революционеры-народники Фекла Машурина, Пимен Остродумов. Текущая общественная жизнь России войдет в тургеневский роман и через предыстории персонажей (братьев Кирсановых и др.), галерею их предков (Федора Лаврецкого в «Дворянском гнезде»), через второстепенных лиц и хронологическую локализацию сюжетных событий.

Иной, чем в повестях, объективированный характер получают в романах Тургенева их повествование и способы психологического анализа (подробнее об этом см.: *Матюшенко Л.И.* О соотношении жанров повести и романа в творчестве И.С. Тургенева // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971). Отличающий повести 50-х годов (а это обычно «дневник», «переписка», исповедь, воспоминание) рассказ от первого лица (*Icherzählung*) заменяется сообщением от третьего лица (*Ereerzählung*). Психологизм открытый — посредством самоанализа героев, их исповедальных признаний уступает место «тайному», осуществляемому самим автором и запечатлевающему те или иные состояния персонажей в их эмоциях, жестах, поступках, а также параллелями с различными мгновениями природы, ассоциациями с персонажами и ситуациями произведений искусства и т.п.

Итак, тургеньевские романы имеют полное право считаться не просто «большими повестями», как сам писатель поначалу называл своего «Рудина» (и всегда именовал его романы И.А. Гончаров), а самобытной разновидностью «эпоса нового мира» (В. Белинский). Вместе с тем, на наш взгляд, ошибочно, отграничивая тургеньевский роман от онтологической тургеньевской повести 50-х годов, превращать эту границу в пропасть. Потому что роман Тургенева формируется все-таки на основе философско-психологических повестей писателя, а не вопреки им или только в жанровом «диалоге» (И. Беляева) с ними.

Дело в том, что, погружаясь в мир русского общественного быта («почвы») и испытываясь им, главные герои тургеньевских романов остаются личностями с метафизическими запросами и устремлениями, следовательно, не могут, если бы и пожелали, уйти от драматичных отношений с вечными стихиями мироздания. При этом в онтологической участи, скажем, Рудина, Федора Лаврецкого, Инсарова и даже Евгения Базарова, их «несоразмерность» (Б. Паскаль) и разлад с мирозданием окажется намного важнее, чем тот или иной конфликт с современным им русским обществом (государством). После того, как герой тургеньевского романа будет испытан требованиями и нуждами текущей российской действительности, она сама подвергнется испытанию «коренными» человеческими притязаниями этого героя. Лишь с учетом этого двоякого испытания — как персонажа российской жизнью, так и этой жизни — его высшими личностными запросами — можно верно понять и сущность того или иного действующего в тургеньевском романе лица и отношение к нему романиста.

Внутренняя связь романа Тургенева с его повестью 50-х годов подтверждается и почти очевидным «присутствием» последней фактически в каждом из образцов данного романа. Так, в «Рудине» — онтологической повести довлеет центральная сюжетная линия Дмитрий Рудин и Наталья Ласунская; в «Дворянском гнезде» — взаимоотношения между Лаврецким и Лизой Калитиной; в «Накануне» — история любви Дмитрия Инсарова и Елены Стаховой; в «Дыме» — любовный поединок между Григорием Литвиновым и Ириной Осининой; в «Нови» — непродолжительная по причине самоубийства героя взаимная симпатия Алексея Нежданова и Марианны.

* * *

После этого введения в жанровое своеобразие тургеньевского романа проверим и проиллюстрируем сказанное анализом самого известного романа писателя — «Отцы и дети».

Начнем с того, что и этот «социально-психологический» или «социально-политический», «острогражданственный» и т.п. роман, как обычно квалифицировали его советские тургеньеведы, включает в себе даже не один, а два структурных компонента, восходящих к философско-психологическим повестям Тургенева 50-х годов. Это история любви Павла Петровича Кирсанова к княгине Р., составившая 7 глав произведения. Рассказанная Евгению Базарову Аркадием Кирсановым, она на деле сохраняет и авторский повествовательный стиль, и собственно тургеньевские художественные категории. И — история любви самого Евгения Базарова к Анне Одинцовой.

Данный факт, однако, означает, что в «Отцах и детях» налицо не один, а два конфликта (или — его различные уровни): наряду с конфликтом конкретно-историческим (Евгений Базаров и современное ему русское общество в лице братьев Кирсановых) по крайней мере два центральных героя произведения — Павел Петрович и Евгений Базаров — испытываются и коллизией онтологической: конечный человек и вечное мироздание. Какой из этих конфликтов станет для судеб последних персонажей решающим? И какое положение они займут в отношении друг к другу? — Вот вопросы, которые нам предстоит выяснить.

Но сначала необходимо верно понять конфликт конкретно-исторический, возникший в имени братьев Кирсановых с приездом туда Евгения Базарова. Что в нем главное?

Видимо, не сословно-психологическая несовместимость заносчивого *плебея* («Мой дед землю пахал, — с надменной гордостью отвечал Базаров»; о «плебейской гордости» этого героя упоминает и автор произведения) с *аристократом* (вернее, — «аристократической натурой», как старший Кирсанов назван романистом), потому что и сразу же возникшая на этой почве взаимная неприязнь Евгения Базарова и Павла Петровича не помешала хозяевам Марьино оказывать своему гостю должное гостеприимство, а Базарову им немалое время пользоваться. Нельзя свести конкретно-исторический конфликт произведения и к антагонизму революционного демократа и дворянских либералов-реформистов, так как, в отличие от реальных «мужицких» революционеров 1860-х годов — Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, — Базаров «народным заступником» (Н. Некрасов) вовсе не выступает, к крестьянству и его укладу (общине, патриархальной семье) относится так же критически, как и к другим «постановлениям» в современном русском быте, «семейном или общественном», заслуживающим, по его словам, «полного и беспощадного отрицания». Это ему, Базарову, принадлежат отзывы: «И добрые наши мужички надуют твоего отца всенепременно. Знаешь поговорку: “Русский мужик бога слопаёт”»; «...мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке»; «Народ полагает, что когда гром гремит, это Илья пророк в колеснице по небу разъезжает. Что ж? Мне соглашаться с ним?». На обвинение со стороны Павла Петровича в презрении к мужику Базаров отвечает: «Что ж, коли он заслуживает презрения!».

Слова Базарова о «полном и беспощадном отрицании» многих отечественных установлений, его суждение «Русский человек только тем и хорош, что он сам о себе прескверного мнения» сближают этого героя скорее с западниками в духе самого Тургенева, чем с русофилами или народолюбцами вроде, например, Н. Некрасова, который умел, и не приемля рабские черты русского крестьянства, «проповедовать любовь» к нему. А «революционности» Базарова, якобы отождествляемой Тургеневым в письме от 14/26 апреля 1862 года к К.К. Случевскому с базаровским нигилизмом (в действительности Тургенев понимал под «революцией в истинном и живом значении этого слова» деятельность по гражданскому просвещению народа) эти слова придают смысл лишь анархический.

Для верного понимания первого конфликта «Отцов и детей» необходимо учитывать не только российские, но западноевропей-

ские источники фигуры Базарова. Заметим, что самое понятие «нигилизм» не было изобретением Тургенева: оно ранее употреблялось и русскими авторами (в статье Н. Надеждина «Сонмище нигилистов», 1828 года; в «Тейбл толк» А. Пушкина), а еще ранее — в переписке 1799 года между немецкими философами Фридрихом Якоби и Иоганном Фихте, затем в названии романа Карла Гуцкова «Нигилисты» 1853 года, герои которого, кстати, также препарируют лягушек и цитируют Людвиг Бюхнера). Современные исследователи «Отцов и детей» находят у Базарова черты, сближающие его, в частности, с персонажем в свое время нашумевшей в Европе книги Макса Штирнера «Единственный и его достоинство» (1845) — индивидуалистом и эгоцентриком, предтечей ницшеанского «сверхчеловека». Штирнер, провозглашая «чуждость Единственного по отношению к Богу и всему божественному», утверждал «абсолютное право конечного, частного человека быть центром мироздания» (см.: Тиме Г.А. Немецкая литературно-философская мысль XVIII—XIX веков в контексте творчества И.С. Тургенева...». München, 1977). Базаров, отрицая Бога, полагал себя титаном-гигантом («И ведь тоже думал: <...> не умру, куда! Задача есть, ведь я гигант!»), т.е. существом, способным бросить вызов Творцу людей, подобно тому как древнегреческие мифологические титаны восстали против богов-олимпийцев. Единственный был вправе пренебречь «и всем традиционно человеческим, ибо в человеческом сознании якобы господствовали лишь порабошающие его религиозные, моральные и социальные догмы, которые Штирнер называл “химерами”» (там же). «Гнилью», «чепухой» («Это все романтизм, чепуха, гниль, художество») считает идеалы и принципы предшествующего ему культурного поколения России и западноевропейских стран и Базаров.

Итак, образ последнего отнюдь не ограничен у Тургенева только отечественными корнями и задуман как тип общеевропейский. Иное дело, что опубликованный в 1862 году в журнале М. Каткова «Русский вестник» роман «Отцы и дети» попал, по словам его автора, «словно масло в огонь», в ситуацию ожесточенного противостояния в русском обществе этой кризисной поры революционных крестьянских радикалов, с одной стороны, и дворянских либеральных реформаторов — с другой. Через призму которого и был прочитан — как «апофеоза» (по мнению Каткова) деятелей «Современника» или, напротив, — памфлет или даже пасквиль на них (в первую очередь — на уже покойного Н.А. Добролюбова), как считал в своей статье «Асмодей нашего времени» М. Антонович.

В качестве прямого отражения реальной идейно-политической борьбы шестидесятых годов XIX века трактовали роман и большинство его исследователей советского периода. Между тем основное и главное в конфликте, разыгравшемся в имении Марьино, состоит в непримиримой оппозиции двух миропониманий и соответствующих им типов поведения. Каких именно?

«Прежде были, — как бы отвечает на этот вопрос умный Павел Петрович Кирсанов, — гегелисты, а теперь нигилисты». Он мог бы сказать и точнее: прежде в общих для человечества вопросах господствовали гегельянцы, а теперь на это претендуют *позитивисты*.

В самом деле: чем определено восприятие жизни и поведение в ней Павла Петровича? Его аристократическим воспитанием и сословными интересами? Нет, он давно равнодушен к ним, как и вообще к текущей практической сфере бытия. Но почему? Ответом на это и служит история и судьба любви этого героя, сообщенная читателю в 7-ой главе романа.

Вспомним, Павел Петрович, в ту пору гвардейский офицер, которому жизнь улыбалась и, как казалось, покорствовалась («На двадцать восьмом году от роду он уже был капитаном; блестящая карьера ожидала его»), встретил на одном из балов женщину — не красавицу, но с «задумчивым до уныния, — загадочным взглядом», протанцевал с ней мазурку и влюбился в нее страстно. С этого момента для него «все переменялось»: он вышел в отставку, несколько лет напрасно следовал за возлюбленной в чужих краях, наконец, вернулся в Россию, попытался зажить старою жизнью, но уже не мог попасть в прежнюю колею.

С Кирсановым-старшим произошло то же, что ранее происходило с героями «Переписки», «Фауста», «Аси». В пределах поистине неотвратимого (рокового) чувства к женщине, пребывавшей, в свой черед, «во власти каких-то *тайных*, для нее самой неведомых сил» (курсив мой. — *В.Н.*), ему открылись метафизические сферы и стихии бытия, в той же мере влекущие человека к себе, как и неподвластные ему. Скорее всего, Павлом Петровичем овладела жажда не временного и преходящего, а «бездельного» счастья, «счастья потоком»; с ним же перед ним обнажилась и драма смертного человека в мироздании. Та самая, что, по-видимому, уяснилась и его возлюбленной накануне ее раннего ухода из жизни.

Помните: после смерти княгини Р. Павел Петрович получил завещанный ему пакет, в котором находилось кольцо со сфинксом, некогда подаренное им возлюбленной. «Она провела, — сообщает устами Аркадия Кирсанова романист, — по сфинксу крестообраз-

ную черту и велела ему сказать, что *крест — вот разгадка*» (курсив мой. — В.Н.).

Сфинкс с древнейших времен — символ загадочности человеческой судьбы. Крест, мотив которого проходит, в частности, через повесть «Ася», — прежде всего христианский символ отречения человека от личного счастья и жертвования им ради людей. Начертав его на сфинксе, княгиня Р. тем самым раскрыла грустную тайну человеческого бытия: она не в поиске «бессмертного» счастья, а в его невозможности и отказе от него, что для тургеневских героев равнозначно исконной (метафизической) трагичности жизни. Ее-то в итоге своей «истории» и осознает Павел Петрович, а это сознание обесценивает в его глазах вслед за служебной карьерой и светскими успехами и все практические усилия человека по улучшению личных или общественных условий своего существования. И Павел Петрович, поселившись в деревне брата, где почти не общался с соседями, по существу не жил, а ждал неминуемого конца. «Да он и был мертвец», — говорит о нем повествователь романа.

Некогда жизнелюбивый и преуспевающий молодой человек, Кирсанов-старший, столкнувшись с непостижимой загадкой любви, связал ее с теми, по словам Тургенева, «глухими и немymi законами» бытия, на которых построена человеческая жизнь и которые «изредка, но внезапно пробиваются наружу» (Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. 2-е изд. Письма. Т. 5. М., 1988. С. 129).

Вот это миропонимание и определенное им поведение, свойственное тургеневскому «современному человеку» в целом, и отвергает в своих теоретических схватках с Павлом Петровичем Евгений Базаров. Отвергает не в качестве только атеиста в духе Людвиг Фейербаха, растворившего, по его собственным словам, «теологию в антропологии», хотя Базаров и разделяет тезис этого философа о якобы природном однообразии всех людей, нарушаемом лишь «дурным воспитанием», «безобразным состоянием общества» и иными внешними причинами. «Все люди, — заявляет он Одинцовой, — друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат». И не в качестве союзника немецкого естествоиспытателя и физиолога Людвиг Бюхнера (это его книгу «Stoff und Kraft» — «Материя и сила» он рекомендует «на первый случай» Николаю Петровичу вместо

чтения А. Пушкина), подменившего психологию и человеческую духовность физиологией, хотя Базаров и относит даже честность к ощущениям.

В этих и подобных им случаях Базаров скорее вызывает у своих слушателей недоумение («Васька, слышь, — как бы отвечает ему крестьянский мальчишка, — барин говорит, что мы с тобой те же лягушки. Чудно»), а то и законную иронию (например, у Николая Петровича, который, прочитав «пресловутую брошюру Бюхнера», заметил: «Либо я глуп, либо все это вздор»), чем утверждает новое целостное воззрение на мир. Между тем сила Базарова как мыслителя в обладании миропониманием именно этого типа. И это не что иное, как *позитивизм*.

Последнее понятие на страницах «Отцов и детей» непосредственно не упомянуто ни разу. Но следует помнить, что как особое идейное течение позитивизм (от *лат.* *positivus* — положительный) оформился в Западной Европе с публикацией знаменитого труда его основателя Огюста Конта «Курс позитивной философии» (1830—1842). И по меньшей мере с начала 1847 года, когда континанство активно обсуждается в переписке В.Г. Белинского, был хорошо известен Тургеневу. С этого же года Конт устраивает в Париже ряд конференций и конгрессов, способствующих широкой пропаганде его идей и распространению их в Великобритании (Дж. Милль, Г. Спенсер), в США, а также и в России (Д.И. Писарев, Н.К. Михайловский, П.Л. Лавров и др.).

Пафос позитивизма как способа познания мира (и действия в нем) определялся его принципиальной оппозицией к метафизической (прежде всего — немецкой классической) философии с ее потусторонними и априорными (трансцендентальными) первопричинами всего сущего (Божеством, Мировой душой, Абсолютной Идеей) и противопоставлением ей знаний (при этом и в их возможном синтезе), открытых конкретными отраслями науки, в особенности экспериментальным естествознанием и социологией. Претензия «гегелистов» (в широком смысле слова) на обладание истиной абсолютной у позитивистов сменилась утверждением совокупности истин относительных; мышление отвлеченно-умозрительное — основанным на анализе фактов, положительным; идеализм — «реализмом»; Бог (или Мировая душа, Абсолютная Идея) — апофеозом Человечества и Человечности. В последнем случае О. Конт объективно смыкался с Л. Фейербахом как автором атеистической «Сущности христианства», увидевшей свет, кстати, в том же 1842 году, что и последние части «Курса по-

зитивной философии». Вообще в своей антиметафизической направленности позитивизм оказался своеобразным катализатором и синтезатором соответствующих тенденций в послегегелевской философской и естественно-научной мысли Европы, а также и в настроениях немалой части ее молодого поколения. Как свидетельствовал, например, Джузеппе Мадзини, новая молодежь «отвергает Бога <...> веру в некий закон разумного промысла, отвергает все великое, прекрасное, святое в этом мире, всю подвижническую традицию великих религиозных мыслителей, от Прометея до Христа, от Сократа до Кеплера, чтобы преклониться перед Контом, Бюхнером...».

В России в качестве необходимой реакции «теологическому вмешательству в науку», стремящейся (насколько успешно — это другой вопрос) освободить ее «от признаков трансцендентализма и *théologie* (богопознания. — *В.Н.*), показать границы ума, в которых его деятельность плодотворна, оторвать его навсегда от всего фантастического и мистического...», рассматривает континанство в письме от 17 февраля 1847 года В.П. Боткину уже В. Белинский.

Бранным в его устах словом «романтизм» — в значении «гниль», «чепуха» — аттестует отвлеченно-метафизическую философию («Куда нам до этих отвлеченностей») в споре с Павлом Петровичем Кирсановым и тургеневский Базаров, называющий себя Одинцовой, пусть и не без некоторой иронии, «человеком положительным». И действительно, в основе своей мировоззренческой позиции он не эклектик, взявший понемногу у Л. Фейербаха, Л. Бюхнера, Макса Штирнера или Н. Добролюбова, а мыслитель системный, на что проницательно указал в своем разборе «Отцов и детей» еще М.Н. Катков. Ведь Базаров «вовсе не о том хлопочет, чтобы стать специалистом по той или другой части; он занимается естественными науками более в качестве мудреца, в интересе первых причин и сущности вещей. Он потому занимается этими науками, что они, по его мнению, прямо ведут к решению вопросов об этих первых причинах. Он уже заранее уверен, что естественные науки ведут к отрицательному решению этих вопросов, и они ему нужны как орудие уничтожения предрассудков и для вразумления людей в той вдохновительной истине, что никаких первых причин не имеется...». С Базаровым, считал Катков, в Россию пожаловал «дух нового времени, завоевывающий себе одну область за другой»; это — «дух исследования, <...> положительно-го знания». За признание главного героя «Отцов и детей» позитивистом говорит и восприятие его Д.И. Писаревым как идеологом

русского «реализма», т.е. преломленного с учетом условий и насущных задач русского общества 1860-х годов континианства. В статьях «Базаров» (1862), «Реалисты» (1864), «Мыслящий пролетариат» (1865) Писарев, в отличие от деятелей «Современника», тургеневского «демократа» не принявших, дал апологетическую оценку воззрений Базарова и в дальнейшем лишь сожалел, что Тургенев в своем творчестве к герою подобного типа не возвращался. Но — и это важно помнить — Базаров позитивист не в узко философском, а в том обширном культурологическом смысле, которое данное идейное движение приобрело и у Писарева, и у большинства разделявших его российских «шестидесятников».

Итак, в своей основе конкретно-исторический конфликт «Отцов и детей» состоит в противоборстве полярно несхожих миропониманий: метафизического, свойственного Кирсановым как «людям сороковых годов», и позитивистского, отличающего Базарова как человека годов шестидесятых.

В качестве «реалиста» Базаров в корне отвергает исповедуемую его антагонистами метафизику и мистику любви, природы, искусства, русского народа, а также пессимистический тезис о бессилии личности как перед косными общественными обстоятельствам («средой»), так и неподвластными ей законами бытия.

«Базаров, — говорит романист, — был великий охотник до женщин и до женской красоты, но любовь в смысле идеальном, или, как он выражался, романтическом, называл белибердой, непростительной дурью, считал рыцарские чувства чем-то вроде уродства или болезни и не однажды выражал свое удивление: почему не посадили в желтый дом Тоггенбурга со всеми миннезингерами и трубадурами?». В ответ на рассказанную ему историю любви Павла Петровича к княгине Р. он возмущенно заявляет: «И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения». Ссылаясь на данные научного опыта («Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться <...> загадочному взгляду?») Базаров-теоретик начисто отказывает любви в каких бы то ни было высших устремлениях, тайнах и трагических значениях, ограничивая ее лишь физическим влечением полов друг к другу. «Нравится тебе женщина, — говаривал он, — старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись — земля не клином сошлась».

В лекции о «Записках охотника» мы цитировали знаменитое стихотворение Ф.И. Тютчева: «Не то, что мните вы, природа; / Не слепок, не бездушный лик — / В ней есть душа, в ней есть свобода, /

В ней есть любовь, в ней есть язык...» и т.д. Восходящее к «натур-философии» Ф. Шеллинга, оно поэтически воплотило метафизическое восприятие природы как цельного, живого организма — «самостоятельной реальности», проникнутой особой гармонией отдельного и целого. Разделяемое Тургеневым, героями его новелл 1850-х годов, оно в «Отцах и детях» обусловило и «сочувствие» с природой таких оппонентов Базарова, как Николай Петрович Кирсанов и Аркадий. Между тем сам он, пытающий природу «анатомическим ножом» (С. Раич) и постигающий внутренние процессы ее созданий через микроскоп, видит в ней лишь механистическое единство разнороднейших существ и явлений, а также средство для утилитарных человеческих целей. На вопрос Аркадия «И природа пустыки?» Базаров отвечает: «...пустыки в том значении, в каком ты ее понимаешь. Природа не храм, а *мастерская*, и человек в ней работник» (курсив мой. — В.Н.).

Чужд герой «Отцов и детей» и метафизической апологии искусства, обусловленной его трактовкой в немецкой классической эстетике. Согласно ей, художник (писатель, живописец, музыкант и т.д.) не просто подражает или отражает окружающую его реальность, а силою «творящей фантазии» (В. Белинский) созидает реальность эстетическую, призванную гармонически объединить несовместимые в практическом бытии человека его материальные устремления с духовными, относительные (конечные) с абсолютными (вечными), действительность с ее идеалом. И тем самым в рамках эстетического переживания художественного произведения примирить читателя, зрителя, слушателя с существующей несовершенной жизнью. Однако «положительно» мыслящий Базаров не признает ни абсолютно-вечных духовных начал бытия, ни потребности личности в них. «Скажите, — спрашивает его Одинцова, — отчего, даже когда мы наслаждаемся, например, музыкой, хорошим вечером, разговором с симпатическими людьми, отчего все это кажется скорее намеком на какое-то безмерное, где-то существующее счастье, чем действительным счастьем, то есть таким, которым мы сами обладаем? <...> Или вы, может быть, ничего подобного не ощущаете?». «Вы знаете поговорку, — возражает на это Базаров: — «Там хорошо, где нас нет»... А мне в голову, точно, такие мысли не приходят».

Отрицая метафизическое начало и в искусстве, Базаров в духе русского «разрушителя эстетики» Д. Писарева измеряет его мерой прямой пользы, которую из него можно извлечь. Но при таком подходе к нему и «Рафаэль гроша медного не стоит...», а «порядоч-

ный химик (врач, анатом, физиолог и т.п. — *В.Н.*) в двадцать раз полезнее всякого поэта», будь он и сам Пушкин.

Уже герой тургеневского «Фауста» приходил к выводу о неодолимой зависимости личности от «тайной игры судьбы, которую мы, слепые, величаем случаем». «Мы все, — заключал он, — должны смириться и преклонить головы перед Неизвестным». В «Отцах и детях» «во власти» тех же «тайных, для нее самой неизвестных сил» пребывала, как мы помним, княгиня Р., которая то пренебрегала ими и тогда «с увлечением предавалась всякого рода удовольствиям», то, пытаясь, очевидно, смягчить их, «по ночам плакала и молилась <...> или сидела, вся бледная и холодная, над псалтырем». Но не умолив эти силы и не покорившись им, безвременно «скончалась <...> в состоянии, близком к помешательству». Позицию полного и осознанного смирения перед ними занял, однако, в итоге своей несчастной любви к княгине Павел Петрович Кирсанов.

Совершенно иначе решает вопрос об отношении человека и любых обстоятельств *до* исхода его романа с Одинцовой Базаров. «А что касается до времени, — гордо заявляет он, — отчего я от него зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня». Здесь «время» — не только совокупность социальных, материальных, бытовых условий жизни, словом, среда в конкретно-историческом смысле этого понятия. Ведь Базаров отвергает и Бога, следовательно, и сомасштабные ему сверхреальные силы (Провидение, Рок, Судьбу), на место которых ставит Человека и человеческую волю, в данном случае — собственную. Уже Павел Петрович не без оснований говорил о «почти сатанинской» гордости своего оппонента. Позднее «вся бездонная пропасть базаровского самолюбия» открывается и Аркадию Кирсанову. Именно — в тот момент, когда в ответ на слова Базарова «Ситниковы нам необходимы. <...> Не богам же <...> горшки обжигать!», он подумал: «Мы, стало быть, с тобою боги? То есть ты бог, а олух уж не я ли?».

Мы уже приводили суждения Базарова о русском народе, для последнего явно нелестные. Но причина их все-таки не в презрении этого героя к народу, от которого он не отделяет и себя («Да <...> — он русский, а разве я сам не русский?»), а в отрицании им той народной таинственности, на которой настаивает в этот момент метафизик Павел Кирсанов, утверждая: «Нет, русский народ не такой, каким вы его воображаете. Он свято чтит предания, он — патриархальный, он *не может жить без веры*» (курсив мой. — *В.Н.*). Для Базарова люди из народа, как и наемные крестьяне на «ферме»

Николая Петровича, могут быть толковыми и глупыми, «отъявленными ленивцами» и смышленными тружениками, но никакой загадки он в них до определенной поры не видит.

Основоположники позитивизма считали его той «истинной философией», которая одна «в силах освободить нас, т.е. подчинить нас неизменным и постижимым законам, что освобождает от всякого личного владычества и подчинения» (Г.А. Тиме. Немецкая литературно-философская мысль XVIII—XIX веков в контексте творчества И.С. Тургенева...). Из убеждения в том, что все в мире постижимо, объяснимо и подвластно человеку, исходит в своем миропонимании и Базаров.

Неколебимая уверенность главного героя «Отцов и детей» в своей правоте объясняет и его очевидное для читателя идейное, а с ним и психологическое превосходство над хозяевами Марьиного, в особенности — Павлом Петровичем. Не Базаров, а Кирсанов-старший раздражается в спорах с оппонентом, признаваясь, что возненавидел «этого лекаришку». Он же, подозревая, «что Базаров не уважает его, что он едва не презирает его — его, Павла Кирсанова», в своем уязвленном самолюбии честит противника «нахалом, циником, плебеем» и «шарлатаном», который «и в физике недалеко ушел». И, напротив, Базаров, а не Павел Петрович владеет ситуацией во время их уже физического поединка — дуэли на десяти шагах, — где Базаров, впервые взявший пистолет в руки, одерживает верх над славившимся в молодости «ловкостью и смелостью» офицером, так как без промаха отвечает на выстрел промахнувшегося противника, вынужденного к тому же прибегнуть к его врачебной помощи.

Идейная победа позитивиста-шестидесятника над метафизиком сороковых годов явилась, заслугой, впрочем, не только главного героя романа. Тут сказалась немалая солидарность с ним и самого Тургенева, специально подчеркнувшего в статье «По поводу «Отцов и детей», что, «за исключением воззрений Базарова на художество», он «разделяет почти все его убеждения». Вне сомнения, совершенно искреннее это признание вполне понятно в свете важнейшего противоречия всего тургеневского творчества. Автору лиро-эпической поэмы «Андрей» (1846), рассказа «Гамлет Шигровского уезда» (1849), философско-психологических повестей 1850-х годов, «Рудина» и «Нови» всегда был родствен герой так называемого «слабого» (П. Анненков) типа: занятый собой и подверженный рефлексии, но нравственно чуткий и бескорыстный человек, устремленный, по словам писателя, к тому «высшему,

что привлекает и пугает» одновременно. В «Отцах и детях» его вариантом стал Павел Кирсанов, в изображении которого Тургенев, по собственному признанию, тем не менее «погрешил против художественной правды и пересолит», «так как довел почти до карикатуры его недостатки, сделал его смешным». Однако неизменным в тургеневском творчестве оставалось и «желание освободиться от страдающего рефлектирующего Я — либо путем признания безусловной ценности бесконечного <...>, либо же, наоборот, отказа от метафизической (бесконечной) сущности человека, утверждения его лишь как земного, конечного явления». В «Отцах и детях» до определенного времени господствует вторая тенденция. Создавая Базарова, Тургенев отдавал дань и тем гордым и дерзким началам своей самоценной личности, отзвук которых мы слышим в следующих, уже однажды цитированных словах его из письма 1847 года к Полине Виардо: «Я предпочитаю (Богу. — *В.Н.*) Прометея, — я предпочитаю сатану — образец бунтаря-индивидуалиста. Пусть я всего лишь атом, но все-таки я сам себе господин, я хочу истины, а не спасения, я *жду его от собственного ума*, а не от Благодати» (курсив мой. — *В.Н.*).

Как известно, «беспокойный и тоскующий Базаров (признак великого сердца)», «несмотря на весь его нигилизм», чрезвычайно понравился Ф.М. Достоевскому, так помянувшему его в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), а ранее уведолившему о своем впечатлении и самого Тургенева (письмо не сохранилось). Будущий автор Раскольникова, инженера Кириллова, Ивана Карамазова, очевидно, увидел в тургеневском бунтаре против любых авторитетов и предтечу и драму своих богоборцев. Но в качестве тоскующего Базаров мог быть истолкован лишь в целостности его образа. Что же касается Базарова периода конфликта с Кирсановыми, то в известной симпатии к нему Тургенева («Если его не полюбят, — писал он 10/22 апреля 1862 г. А. Герцену, — как он есть, со всем его безобразием — значит, я виноват...») отразились те черты собственного мирозерцания писателя, которые объективно сближались с позитивистскими.

В любом случае в рамках первого конфликта романа Базаров — несомненный победитель.

Антагонизмом противоположных миропониманий конфликт анализируемого романа Тургенева, однако, отнюдь не ограничен. С завязкой (в гл. XV) и последующим развитием отношений Базарова с Одинцовой конкретно-историческая коллизия «Отцов и детей» уступает место коллизии, по мысли художника, вечной,

онтологической. Дело в том, что в рамках отношений полов Базаров уже на деле сталкивается с теми сверхсоциальными стихиями бытия, власть которых над человеком он дотоле столь успешно отрицал в качестве теоретика. А тургеневский герой не мог избежать глубокого чувства к женщине, как того хотели бы некоторые исследователи романа, видевшие в любви Базарова нечто противоположаемое его «демократизму» и «революционности». Но «гордец», «заносчивый человек» Базаров не просто умен, смел, широко образован, он — неординарная личность, следовательно, согласно Тургеневу, в своих человеческих запросах максималист, пусть это до поры и неведомо ему самому. Он находит «справедливым» условие Одинцовой: «Жизнь за жизнь. Взял мою, отдай свою, и тогда уже без сожаления и без возврата. А то лучше и не надо».

Но что же открыла герою «Отцов и детей» его встреча с любовью? И как повлияло это открытие на его жизненную участь? Ведь узнанное Базаровым и его последствия оказались для него воистину судьбоносными.

Прежде всего Базаров не просто разумом, а всем своим существом ощутил не физиологическую, как ему думалось, а таинственно-стихийную, т.е. именно метафизическую, природу любви. И причиной тому были не некие чары Одинцовой, женщины, в отличие от загадочной княгини Р., со «спокойным и умным, именно спокойным, а не задумчивым» обликом, рассудительностью и строгим порядком «у себя дома и в жизни», а само это чувство как сила иррациональная и неодолимая. Ибо захваченный им недавний рационалист Базаров признается Анне Сергеевне: «...я люблю вас глупо, безумно...» (курсив мой. — В.Н.).

Затем Базаров обнаружил: с любовью в него «что-то другое <...> вселилось, что он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость», и он, гонитель «романтизма», «с негодованием сознавал романтика в самом себе». Говоря иначе, и у Базарова, как некогда у Павла Петровича, любовь пробудила дремавшие дотоле метафизические запросы и такие же вопросы. Обретя для героя уже не теоретический, а живой насущный интерес, они вместе с отношениями полов захватывали в свою орбиту и онтологические отношения личности с природой (мирозданием), народом, красотой (гармонией) высокого искусства, наконец, с обстоятельствами.

В знаменитой сцене под стогом сена (гл. XXI) Базаров с горечью констатирует: «...я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть

времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то *хочет тоже*... Что за безобразие!» (курсив мой. — В.Н.). Ход мысли героя здесь тот же, что и в аналогичном рассуждении Тургенева из его письма от 31 марта / 12 апреля 1864 года к А.А. Фету: «Вы только обратите внимание, — говорит романист, — на следующий рисунок

вечность а вечность

Точка *a*, представляет то кратчайшее мгновение — се *rassourci d'atome* (то сокращение атома. — В.Н.), как говорит Паскаль, — в течение которого мы живем; еще мгновение — и поглотит нас немая глубина нихтзейн'а (небытия. — В.Н.)...».

Временное и пространственное ничтожество смертного человека перед ликом вечного и бесконечного природно-космического мира уподобляет его жизнь мгновенному сокращению атома, но ведь этот атом — с живой плотью и кровью, сознающий и ощущающий и себя, и Вселенную, в масштабе которой он столь ничтожно мал. И если, например, родители Базарова, по его словам, о таком их ничтожестве «не беспокоятся», «оно им не смердит», то у него это безобразие вызывает «скуку да злость» — на несправедливый, однако же, как отныне ясно ему, неподвластный человеку закон мироздания.

В свете этого печального открытия и для Базарова, как ранее для Павла Петровича Кирсанова, теряет смысл его практическая деятельность по улучшению своих или общенародных условий существования. И он в ответ на призыв Аркадия Кирсанова «способствовать» тому, чтобы и у «последнего мужика» была «такая славная, белая изба», как у «старосты Филиппа», к вящему недоумению его отдельных комментаторов, заявляет: «А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?» (курсив мой. — В.Н.).

Раньше Базаров иронически реагировал на мистеризацию русского народа в устах Кирсанова-старшего. Как внук человека, пахавшего землю, он не чувствовал границы между народом и собой, а в качестве позитивиста лишал его «священнейшие верования» и предрассудки загадочности. Но вот в исходе дуэли с ним Павел Петрович спрашивает, что, по его мнению, думает

о них крестьянин, случайно оказавшийся свидетелем поединка. И слышит в ответ базаровское: «Кто ж его знает! <...> Русский мужик — это тот таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Радклифф. Кто его поймет? Он сам себя не понимает» (курсив мой. — *В.Н.*).

Это было сознанием не столько социального, сколько духовно-психологического различия Базарова с народной массой, открывшегося теперь герою «Отцов и детей». И подтвердившегося в предпоследней главе произведения, где Базаров говорит с крепостным крестьянином его родителей о крестьянской общине («Ты мне растолкуй, что такое есть ваш мир?»), в которой и русские славянофилы (братья Константин и Иван Аксаковы, Ю. Самарин), и русские революционеры (А. Герцен, Н. Чернышевский, Н. Добролюбов) усматривали сокровенные нравственно-этические идеалы русского народа. «Увы, — комментирует указанный эпизод романист, — <...> умевший говорить с мужиками Базаров (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем) <...> и не подозревал, что он в их (крестьян. — *В.Н.*) глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового...».

Мы помним, как уверенно герой романа декларировал свою свободу от «времени». Эта уверенность была поколеблена уже с начала его отношений с Одинцовой («Каким я смиренным стал...»), накануне признания которой Базаров и прямо замечает, что «будущее» «большей частью от нас не зависит». Словами же «Я нужен России... Нет, видно, не нужен», произнесенными в его предсмертный час, он фактически признает торжество обстоятельств над собою. Это и понятно: если «каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно перед ним разверзнуться может», то личность, захваченная метафизическими притязаниями, невольно приближает этот изначальный трагический удел, оказываясь одновременно чужой, лишней для обычной жизни. Да и сама перестает ею дорожить.

Таков в итоге своего столкновения с любовной стихией и Базаров. «Расклеилась машина», — говорит он, покидая усадьбу Одинцовой, о себе, и это надо понимать так, что прежнего Базарова — убежденного позитивиста, отрицателя бытийных тайн — уже нет. Правда, герой и теперь стремится отвлечься от них — работой («Базаров работал упорно и угрюмо...»), немудреным флиртом с Фенечкой. Однако вскоре, когда надежды Базарова одолеть мистику любви окончательно рассеялись, «с него соскочила» и «лихорадка работы», сменившись «тоскливой скукой и

глухим беспокойством. Странная усталость замечалась во всех его движениях, даже походка его <...> изменилась». Равнодушием отвечает он и на попытки своего отца развеять тоску сына «политическими намеками» «по поводу близкого освобождения крестьян, о прогрессе» и т.п.

В год публикации «Отцов и детей» Тургенев писал графине Е.Е. Ламберт: «Не страшно мне смотреть вперед — только сознаю я совершение каких-то вечных, неизменных, но глухих и немых законов над собою — и маленький писк моего сознания так же мало тут значит, как если б я вздумал лепетать: «я, я, я»... на берегу невозвратно текущего океана. Муха еще жужжит — а через мгновение — тридцать, сорок лет тоже мгновение — она уже жужжать не будет...».

Под знаком и господством тех же всемогущих онтологических сил проходит остаток дней и Базарова. Это не силы милосердного христианского Бога, участие которого гордый тургеневский герой отверг и на смертном одре («Когда его соборовали <...>, один глаз его раскрылся, и, казалось, при виде священника <...>, что-то похожее на содрогание ужаса мгновенно отразилось на помертвелом лице»). Это безликие и бездушные силы Неведомого и Судьбы. И если Тургенев уподобляет перед ними себя мухе, то и Базаров, лишь на первый взгляд случайно (порез пальца при вскрытии тифозного трупа), а на деле фатально настигнутый ими («Со мною кончено. Попал под колесо»), видит себя уже не богоравным гигантом, а «червяком полураздавленным».

Обреченный на смерть герой «Отцов и детей» не пожелал проститься с Аркадием Кирсановым и вообще не вспомнил своего идейного антагониста Павла Петровича. Между тем постижение и Базаровым «трагического значения любви», а с нею и жизни в целом, существенно изменяло его прежнее отношение к последнему. Помните, прослушав «историю» Кирсанова-старшего, он заявил: «...человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви и, когда ему эту карту разбили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способным, этакий человек — не мужчина, не самец». Однако будь Базаров в этот момент прозорливее, повесть «погибшей жизни» Павла Петровича явилась бы для него предвосхищением-предсказанием того, что вскоре произойдет и с ним. В самом деле: Павел Петрович в «молодости был самоуверен, немного насмешлив и как-то забавно желчен — он не мог не нравиться»; нравился (Фенечке, Дуняше) и Базаров, лицо которого, оживлявшееся «спокойной улыбкой», выражало «уверенность

и ум». «Блестящая карьера» ожидала первого и «великая будущность» — второго. Вместе с тем и для Базарова, как ранее для Кирсанова-старшего, со случайной встречей (и также на бале) с женщиной, которую он полюбит тоже страстно и навсегда, все переменялось. И он, «как отравленный», станет «бродить с места на место» (из имения Одинцовой в деревню стариков-родителей, оттуда через три дня снова в Никольское, потом в Марьино и опять в Никольское, к родителям), утратит интерес к привычным занятиям и жизни, которая сменится той же, что и у Павла Петровича, неприкаянностью и, наконец, сходным же духовным угасанием. Кирсанов-старший, открыв некогда для себя власть Неведомого, перед ним смирился. Базаров, героически встретивший самую смерть, как будто (потому что действительно он за жизнь не борется) нет. Однако происходящей в нем внутриличностной борьбой метафизика с позитивистом сломлен, что зафиксирует честно, сказав о себе: «наш брат, самоломанный».

Теперь можно ответить и на вопрос о роли каждой из двух коллизий «Отцов и детей» в романе и их связи между собой.

Как уже говорилось, из разыгравшегося в Марьине мировоззренческого столкновения с «гегелистами» Базаров вышел победителем. В имении Одинцовой с воздвигнутым в саду подобием «греческого портика» (намек на античную трагедию, в которой герой был побеждаем Роком) Базаров оказался действующим лицом онтологической драмы. И покидал Никольское, по его выражению, «прибитым» («А нас <...> прибили...»). В качестве «реалиста» он игнорировал Судьбу или в своем самосознании даже занимал ее место («Всякий человек сам себя воспитать должен...»). Как личность с пробудившимися метафизическими (идеальными) запросами, он, напротив, не мог, вслед за Павлом Кирсановым, миновать ее и в свой черед становится ее жертвой. Конкретно-исторический конфликт «Отцов и детей» был в Западной Европе и России середины XIX века общественно актуален. Но по влиянию на жизненные участи Павла Петровича и Базарова он стал только частным, в то время как постигший тех же персонажей конфликт бытийно-философский — главным и определяющим.

Именно таково их взаимоотношение в том событии романа, которому он обязан своим композиционно-смысловым единством и которое с этой стороны, к сожалению, не привлекало должного внимания исследователей. Говорим о *дуэли* — сцене, расположенной строго посередине между основными сюжетными эпизодами произведения: четыре из них (Базаров в Марьине;

в губернском городе; у Одинцовой; в родительском доме) ей предшествуют и четыре же (в Никольском; в деревне родителей; болезнь; смерть Базарова) совершаются за ней.

Это и конфликтный узел произведения. Дуэль завершала и исчерпывала его первую коллизию, ибо после поединка Базаров навсегда расстанется с братьями Кирсановыми и с Аркадием. Она же, ставя Павла Кирсанова и Базарова в ситуацию жизни и смерти, тем самым выявляла не отдельные и внешние, а сущностные качества того и другого. Ведь и привел участников дуэли к ней не «постоянный антагонизм» их «взаимных воззрений» — так дело представляется лишь простодушному Николаю Петровичу. Истинная ее причина — Фенечка, в чертах которой Кирсанов-старший находил сходство с его роковой возлюбленной и которую он тайно также любил. Подсмотрев дерзкий базаровский поцелуй Фенечки, Павел Петрович был оскорблен не в своих убеждениях или сословных предрассудках, а в святая-святых его целостной индивидуальности. Но и Базаров пришел на поединок не теоретиком-позитивистом только, а человеком, уже искушенным глубоким сердечным опытом. Словом, уровень, на котором встретились дуэлянты, был в своей основе не преходящим, а онтологическим.

И тут обнаружилось, что непримиримость миропонимания Павла Кирсанова и Базарова («Впрочем, — заявлял перед поединком первый из них, — мы друг друга понять не можем; я по крайней мере не имею чести вас понимать») не мешает им сближаться и объединяться психологически — в качестве личностей. Заметьте: с исходом дуэли Кирсанов-старший впервые признает человеческое благородство («Вы поступили благородно...») Базарова; с ним он теперь «смеялся и шутил», а узнав об отъезде, «пожелал его видеть и пожал ему руку». Герои сходятся в суждениях о русском мужике (народе), отчасти и аристократии («Я начинаю думать, — говорит Павел Петрович, — что Базаров был прав, упрекая меня в аристократизме») и сообща противостоят остальным обитателям Марьино, погруженным в иную, чем они, сферу интересов и чувств.

«О прошлом вспоминать незачем», — считает со своей стороны и Базаров, как бы констатируя этим объективное типологическое сродство с Кирсановым-старшим, которое выявилось былым оппонентам в результате дуэли. И которое — с трагическим развитием любовной истории Базарова — будет в «Отцах и детях», как мы видели, возрастать. Ведь оба эти героя в равной мере горды, страстны, в жизненных притязаниях максималисты. Оба не по-

няты и одиноки даже среди любящих их и любимых ими родных и близких. Оба обречены на горький удел бессемейных бобылей (вспомним, что Марьино, где проживал Павел Петрович, среди крестьян именовалось «Бобыльим хутором»). Стремления обоих к полноте бытия разрушены глухими, враждебными личностями силами и окончились довременным крестом — в тургеневском творчестве символом и обреченности человека, переросшего потребности посредственности. Серый деревянный крест на могиле Базарова; крестом, «горько стиснув губы», осеняет себя влачащий свои дни за границей пятидесятилетний Павел Кирсанов.

Так центральные мужские персонажи «Отцов и детей», противники-антиподы в пределах конфликта преходящего, оказывались — с завершением их коллизии с мирозданием — людьми в сущности наиболее друг другу близкими — собратьями по судьбе.

Как относится Тургенев к другим лицам романа, исключая пародийных «союзников» Базарова, Ситникова и Кукшину, выдержанная саркастическая характеристика которых не оставляет на этот счет никаких сомнений. И каково место в системе персонажей «Отцов и детей» Николая Петровича и Фенечки, Аркадия и Кати, Анны Одинцовой? Людей, в эпилоге произведения, в отличие от Базарова, здравствующих, а на фоне неприкаянного Кирсанова-старшего и благополучных? Ответить на эти вопросы тем желательнее, что неискушенный читатель романа порой принимает за его главного (и даже положительного) героя не гордого и трагического Базарова, а скромного Николая Петровича, старающегося, по его словам, «стать в уровень с современными требованиями» и своим размежеванием с крестьянами, заведением вольнонаемной «фермы», действительно улучшившего быт своих крепостных, а женитьбой на мещанке Фенечке и собственный — семейный. Но есть ли для этого основания?

Вот метафорический контекст, окружающий хозяина Марьино — человека с «чертами <...> маленькими, приятными, но несколько грустными» — при первом его появлении в произведении: «Николай Петрович поник головой и начал глядеть на ветхие ступени крылечка: крупный пестрый *цыпленок* степенно расхаживал по ним... <...> Толстый сизый *голубь* прилетел на дорогу и поспешно отправился пить в лужицу возле колодца» (курсив мой. — В.Н.).

У Павла Петровича был «орлиный взгляд», а в его облике — «стремление прочь от земли». Его «хроменький» брат, уже в детстве заслуживший «прозвище трусишки», напротив, подобен домашнему голубю, нежному, но и робкому. Он робеет перед сыном

и Базаровым и, «сочувствуя» природе, т.е. ощущая как влечение человека к ней, так и роковой разлад между ними, не пытается разрешить это противоречие и не подавлен им. Вот он «стал медленно ходить по саду, то задумчиво глядя себе под ноги, то поднимая глаза к небу, где уже роились и перемигивались звезды». Бесконечный космический мир и человек как крохотная и недолговечная, хотя и одухотворенная, песчинка в нем открываются его сознанию. Но, говорит повествователь, «он не старался уяснить самому себе свою мысль...». Не был он, как Кирсанов-старший и Базаров, и однолюбом, хотя и сетовал, что его счастливая жизнь с умершей женой не стала «вечною, неумирающею жизнью».

Под стать Николаю Петровичу и Фенечка — «молодая женщина лет двадцати трех, вся беленькая и мягкая, с <...> с детски пухленькими губками и нежными ручками», в комнате которой «пахло ромашкой и мелиссой», «горела лампадка перед большим темным образом Николая чудотворца» «на окнах банки с прошлогодним вареньем, тщательно завязанные», «под потолком <...> висела клетка с короткохвостым чижом». В отличие от загадочной для себя и окружающих княгини Р. Федосья Николаевна в своем человеческом потенциале вполне понятна: это домашняя хозяйка, чадолюбивая мать, в будущем — преданная жена и нянька супруга, но и только.

Не прочитавшая ни одной книги, «кроме Алексиса, или Хижины в лесу», писавшая «одно, много два письма в год», зато знавшая толк «в сушеные и варенье», патриархальная дворяночка Арина Власьевна Базарова — та же Фенечка в старости. Заполнив свое время повседневными занятиями, охами да ахами, она пребывает в духовном сне и, любя совершенно несхожего с ней сына, его несканно боится. Робеет перед ним и Василий Иванович, не лишенный, впрочем, наивного самодовольства (гордится, что у князя Витгенштейна и у В. Жуковского пульс щупал и «знал наперечет» декабристов Южной армии) и в свой черед пытающийся не отстать от века.

«Такой же чудак, как и твой...», — говорит Базаров о своем отце Аркадию, и это совершенно верно. Вопреки имущественному различию (у владельцев Марьино «двести душ»; у Базаровых — двадцать восемь) Николай Петрович с Фенечкой и Василий Иванович с Ариной Власьевной — пары нравственно родственные, видящие смысл своего существования в доступном им исполнении долга («Прежде всего надо долг исполнять...»). Николай Петрович облегчает, согласно своему разумению, положение крестьян;

Базаров-старший в «шестьдесят лет хлопочет, толкует о “паллиативных” средствах, лечит людей».

Не высшими — метафизическими — запросами с неминуемой в этом случае онтологической драмой в конечном счете руководствуется в устройстве своей жизни и Аркадий Кирсанов. «Я теперь уже, — говорит он Кате, — не тот заносчивый мальчик, каким я сюда приехал <...>; я по-прежнему <...> желаю посвятить все мои силы истине; но я уже не там ищу свои идеалы, где искал их прежде; они представляются мне... гораздо ближе. До сих пор я не понимал себя, я задавал себе задачи, которые мне не по силам...». Всего лишь временный идейно-теоретический «попутчик» Базарова, Аркадий задумал «гнездо себе свить», уподобляясь не орлу и не голубю, а галке, по словам Базарова, «почтенной, семейной птице». Он легко освобождается от своей влюбленности в Одинцову, предпочитая последней ее юную, но волевою и домовитую сестру, в союзе с которой и преуспел: «сделался рьяным хозяином, и “ферма” уже приносит довольно значительный доход».

Один характерный штрих дополнительно оттеняет границу, разделяющую бывших друзей-«нигилистов». Помните, в ответ на монолог Аркадия о «сухом кленовом листе», сходном в падении «с движением бабочки», Базаров оборвал его просьбой не говорить красиво. Между тем он и сам, не изменив свой прежний взгляд на «художество», в минуту предсмертной встречи с Одинцовой заговорил как поэт: «Ну, что ж мне вам сказать... <...> Скажу я лучше, что — какая вы славная! И теперь вот стоите, такая красивая... (ср. потом у А. Блока: «Когда вы стоите на моем пути, / Такая красивая...»). И еще: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...». Что ж, Базаров был тогда к Аркадию несправедлив? Нет, справедлив. Потому что хотя Аркадий и сравнивал в тот момент «печальное и мертвое» «с самым веселым и живым», он лично никакой печали не испытывал и поэтически эпигонствовал. Базаров же, элегически уравнивший свою личность с недолговечным светочем, правду и глубину этой метафоры подтвердил собственной ранней кончиной.

В согласии со своей рассудочной, преданной душевному спокойствию натурой устроила личную жизнь Одинцова. «Анна Сергеевна, — сообщает с иронией романист в эпилоге, — недавно вышла замуж, не по любви, но по убеждению, за одного из будущих русских деятелей, человека очень умного, законника, с крепким практическим смыслом <...> и холодного как лед. Они живут в большом ладу друг с другом и доживутся, пожалуй, до счастья... пожалуй, до любви».

Итак, ни один из перечисленных персонажей «Отцов и детей» ничем и ни в чем не превосходит центральных героев романа. Да они и не в состоянии претендовать на это, так как, в глазах писателя, это люди в их личностном потенциале дюжинные, усредненные и именно поэтому без усилий над собой и душевных драм минующие как высшие потребности человека, так и горестную за них расплату, которая избирательна: «неотразимо ожидает все, превышающее блаженную посредственность» (Тургенев И.С. Письма. Т. 1. С. 158).

В системе персонажей произведения хозяева Марьино, Никольское и старики Базаровы в свой черед объединяются в группу, не социально, а психологически и нравственно, т.е. на собственно человеческом уровне, объективно противостоящую Базарову и Павлу Кирсанову. В этой конечной группировке действующих лиц «Отцов и детей» отразился и воплотился, по аргументированному мнению Галины Тиме, «философский конфликт тургеневского творчества: противостояние «обоготворенной» личности <...> — безликому, всеобщему целому».

* * *

Вернемся к характеристике типологического своеобразия тургеневского романа.

Каждый из шести его образцов, охватывающих в своей совокупности жизнь русского общества за тридцать лет (от середины 1840-х годов, когда начинается действие «Рудина» и до середины 1870-х, на которые приходится пик изображенного в «Нови» «хождения в народ»), несет на себе явственную печать синхронной ему эпохи русской общественной действительности. Это позволило критике еще при жизни Тургенева утвердить за ним репутацию романиста-«историографа», чуткого уловителя нарождающихся в России идейных течений и новых характеров. Не возражал против такой его аттестации и сам писатель, подчеркнувший в своем «Предисловии к романам» (1880), что в героях его «Рудина», «Дворянского гнезда», «Накануне», «Отцов и детей», «Дыма» и «Нови» нашла воплощение «быстро изменяющаяся физиономия русских людей культурного слоя», который преимущественно служил предметом его наблюдений.

Центральные персонажи тургеневских романов действительно заключают немалые частные отличия друг от друга. Возьмем Рудина и Федора Лаврецкого («Дворянское гнездо»). Первый — идеалист-гегельянец, воспитанник русских философских круж-

ков 1830—1840-х годов (его интеллектуальным прототипом считается Михаил Бакунин), из которых он вынес как пламенную приверженность абсолютной истине, красоте, добру, так и их умозрительное понимание и оторванность от реальной русской жизни («почвы»). По складу своего мировосприятия Рудин — человек теоретический, абстрактный. Эта его особенность, сочетаемая с изрядным себялюбием и внутренней холодностью, скоро обнаруживается сначала на фоне двух обыкновенных, но честных и скромных поместных дворян-практиков Михайла Лежнева и Сергея Волынцева. Лежнев, знавший Дмитрия Рудина еще по совместной учебе в университете, к его невыгоде противопоставит ему другого страстного толкователя Гегеля, главу их юношеского философского кружка Покорского (в его облике узнавался Н. Станкевич), к началу романа уже умершего.

Критическое отношение к Рудину самого читателя тем не менее формируется лишь с развитием отношений героя с семнадцатилетней Натальей Ласунской — девушкой одухотворенной натуры и гуманных стремлений, воспитанных, в частности, и поэзией А. Пушкина, которого она втайне от матери «знала наизусть». Вдохновленное красноречивой защитой Рудиным «просвещения и науки», его комментариями к совместно читаемым «гётевскому “Фаусту”, Гофману или “Письмам” Беттины» глубокое чувство Натальи к нему становится испытанием героя на способность сочетать слово с делом. Испытания этого Рудин не выдерживает. Наталье, готовой против воли своей матери сделаться женой Рудина, чтобы сопутствовать ему в его борьбе за идеалы свободы, красоты и справедливости, он отвечает: надо «покориться судьбе!». И хотя, говоря это, Рудин подразумевает не столько запрет богатой помещицы Дарьи Ласунской на брак ее дочери с таким неимущим человеком, как он, сколько неизбежную драму, ожидающую высокую любовь (о ее «трагическом значении» он собирается писать «большую статью»), поведение его с девушкой, вплоть до сцены их расставания вызывает очевидную авторскую иронию над ним.

Правда, за пару страниц до романного эпилога, потом и в нем мы услышим иную оценку Рудина, в которой его незнание России и скитальческая жизнь будут названы не виной его, а «его судьбой, судьбой горькой и тяжелой, за которую мы-то уж винить его не станем». Ведь и сама российская действительность не отвечает подлинно человеческим требованиям. Разве счастлива в своем браке с любящим ее, но ограниченным, боящимся стихов («Это

непонятно, как стихи», — говаривал он...)» супругом по фамилии Волинцев. Произнесет эту оценку тот же Михайло Лежнев, здесь явно отдающий предпочтение Рудиным перед себе подобными. Своим же «и да поможет господь всем бесприютным скитальцам!» к ней косвенно присоединится и романист. Тем не менее в сюжетной части произведения его заглавный герой остается человеком нецельным и непоследовательным настолько, что обвинения его Натальей в трусости и малодушии не кажутся читателю преувеличенными.

Иное дело Федор Лаврецкий. И этого героя, от которого «так и веяло» русским «степным здоровьем, крепкой, долговечной силой», воспитывали не по отечественной, а по иноземной системе его англomана отца, делая из него «спартамца». Для чего одетого «по-шотландски» препоручили «молодому швейцарцу, изучившему гимнастику до совершенства», а из учебных предметов отобрали «естественные науки, международное право, математику, столярное ремесло, по совету Жан Жака Руссо, и геральдику, для поддержания рыцарских чувств». Но не это воспитание сыграло решающую роль в его душевном формировании, а перешедшая к нему от матери, крепостной крестьянки, духовно-нравственная близость к народу, родной «почве». Здесь источник значительной цельности натуры Лаврецкого и конкретности его жизненных идеалов. Он не только ищет, но и находит способ исполнить свой долг — и не вообще перед человечеством или Россией, как хотел «быть полезным» Рудин, а перед собственными крепостными: «он сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян».

Глубоко цельным и деятельным человеком представлен герой третьего романа Тургенева Дмитрий Инсаров, болгарин-патриот, исполненный одной страстной цели — освобождения родины от турецкого владычества. Если Рудин был, по отзыву одного из его молодых поклонников, натурой «гениальной», а в реальности абстрактной (в «Накануне» ему в этом будет близок начинающий ученый умозрительного толка Берсенов), то Инсаров, по замыслу Тургенева, — натура героическая, в которой желание счастья и веление долга соединились органически, так как исполнение долга для Инсарова — главный залог его счастья.

Художник-ваятель Шубин, человек эстетический и сверх того соперник Инсарова в борьбе за симпатию Елены Стаховой, саркастически характеризует последнего словами «сушь и сила» и соз-

дает его пародийный скульптурный портрет, в котором «молодой болгар был представлен бараном, поднявшимся на задние ножки и склоняющим рога для удара». Но Тургенев, также глубоко ценивший в людях эстетическое чувство, тем не менее берет Инсарова под защиту: да, он не понимает поэзии, но отлично чувствует красоту цветка.

Из четырех претендентов на ее сердце — поклонника «чистого искусства» скульптора Шубина, будущего кабинетного ученого Берсенева, молодого чиновника-правоведа Курнатовского и всецело преданного своей цели Инсарова — русская девушка Елена Стахова, одухотворенная жаждой деятельной любви, без колебаний выбирает Инсарова. По крайней мере косвенно в этом выборе отозвалась и общественная русская потребность накануне реформ в носителях конкретного и упорного общепользного дела.

Фигурой «сумрачной, дикой, большой, до половины выросшей из почвы» виделся Тургеневу, как сообщал он об этом в письме 14/26 апреля К.К. Случевскому, Евгений Базаров — русский и поэтому неизбежно трагический («Я хотел сделать из него лицо трагическое...») позитивист-шестидесятник, приведенный романистом на rendez-vous с любовной стихией.

Его сменяет Григорий Литвинов — главный персонаж романа «Дым» (1867), помещный дворянин, видящий свой общественный долг в той практической пользе, «которую он принесет землякам, пожалуй, даже всему краю» грамотным, со специальной европейской подготовкой, управлением наследственным имением, а свое счастье — в женитьбе на своей «троюродной сестре», которую он знал «чуть ли не с детства» и «глубоко уважал как товарища и друга». Добрая и любящая его Татьяна Петровна Шестова, как звали невесту Литвинова, внешне и внутренне напоминает пушкинскую Татьяну Ларину.

Герой «Дыма» — хороший средний человек эпохи российского безвременья, не обремененный максималистскими притязаниями, хотя и переживший в юности глубокую страсть к красивой и обаятельной, но честолюбивой и безнравственной аристократке Ирине Осининой. Встретив в начале сюжетного действия Осинину вновь за границей, уже замужем за военным бюрократом, генералом Ратмировым, Литвинов на время поддается ее чарам, но, в конечном счете одолев искушение проснувшейся страсти, возвращается и в Россию, и к своей нареченной, чтобы, по всей очевидности, стать образцовым землевладельцем и семьянином.

Алексей Нежданов, центральный персонаж романа «Новь» (1876), разделяющий эту роль с Марианной Синецкой и Сергеем Маркеловым — герой эпохи «хождения в народ» с первоочередной целью поднять его на широкое антиправительственное восстание. Правда, на деле этот незаконнорожденный сын некоего князя и флигель-адъютанта Г. — молодой человек с оскорбленным самолюбием и повышенной впечатлительностью, к тому же пишущий стихи «эстетик» — оказывается очередным «русским Гамлетом», как именует его один из персонажей второго плана. Прямой противоположностью ему выступает Сергей Маркелов, убежденность которого в правоте его действий граничит с одержимостью.

Такова эволюция романного героя Тургенева в его меняющемся параллельно с аналогичными изменениями в самой России культурно-историческом обличье. В движении от Дмитрия Рудина к Федору Лаврецкому, от Лаврецкого к Дмитрию Инсарову, от него к Евгению Базарову, наконец, от последнего к Григорию Литвинову и Сергею Маркелову он отмечен весьма разной степенью согласия его слова с делом и различной же мерой личностной цельности. Однако в свете *судеб* тех же тургеневских героев (за исключением лишь ординарного Литвинова) эти обусловленные «давлением времени» различия между ними оказываются всего лишь относительными и частными, потому что жизненные участи названных персонажей как раз на редкость схожи, ибо в равной мере трагичны.

Трагическим финалом завершается жизнь «бесприютного скитальца» Дмитрия Рудина. Он гибнет на парижской баррикаде 1848 года в момент, когда сопротивление французских блузников буржуазным войскам уже подавлено. Фактически это самоубийство героя. Но, допустим, Рудин и сам виновен в таком исходе, так как всегда был не в ладах с реальной действительностью. Этого нельзя сказать о Федоре Лаврецком в его зрелые годы. Но ведь и он в сорок лет «одинокый, бездомный странник» горестно восклицает в эпилоге романа: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай бесполезная жизнь!». Надежда на счастье разрушена трагической сущностью высокой любви, а одно исполнение долга, по Тургеневу, не может, как мы помним, вполне удовлетворить человека. «Покориться судьбе...» — отвечал Рудин в последнем свидании с Натальей Ласунской на ее вопрос «Что нам делать?». «...Мы скоро были, — скажет Лиза Калитина Лаврецкому, — наказаны». Это на-

казание за то, что герои, полюбив друг друга, поверили в существование не одного долга, но и «полного, истинного счастья». Но, как позднее пояснит любимому верующая христианка Лиза, «счастье зависит не от нас, а от Бога».

Для атеиста Базарова его счастье в руках не Творца людей, а тех глухих и слепых к человеку законов мироздания, которым он, не отказавшись от своей любви, бросил вызов и «колесом» которых был, по его слову, раздавлен.

Народник Алексей Нежданов надеялся ценою самопожертвования («Разве я тоже не сумею собой пожертвовать?») послужить счастьем народному. Но так и «не умел опроститься», т.е. вполне отказаться от личностных запросов, и в итоге этого противоречия добровольно уходит из жизни. Наконец, прежде Нежданова трагический удел был уготован и герою романа «Накануне». Как было сказано ранее, для болгарина Инсарова оппозиция счастья и долга субъективно не существует, так как его долг — борьба за освобождение родины и составляет смысл его существования. Но Инсаров рискнул связать свою жизнь с любимой девушкой, и они, прежде чем безраздельно отдать себя делу общему, любили друг друга, позволив себе таким образом личное счастье. И за это, вслед за Лаврецким и Лизой Калитиной, также наказаны. Трагическая перспектива приоткрывается перед Инсаровым и Еленой Стаховой уже с тяжелой болезнью героя, последовавшей за их взаимным признанием в любви и едва не сведшая его в могилу. И, уже неотразимая, трагедия настигнет их в Венеции, через которую они хотели перебраться в Болгарию.

Такова «уплата» всех центральных героев тургеневских романов за органичную им, как говорит в «Дворянском гнезде» Лаврецкий, «жажду счастья — опять-таки жажду счастья». Здесь они, люди нескольких российских общественных эпох и разных культурных поколений, уже все равны и близки друг другу. И недаром.

Еще в статье 1893 года «Памяти Тургенева» Н.К. Михайловский, отклоняя традиционное к тому времени мнение об авторе «Отцов и детей» как «уловителе момента» и живописце «новых людей», трактовал созданные Тургеневым характеры в качестве по преимуществу «общечеловеческих», даже «абстрактно-психологических». Через тургеневские произведения, считал Михайловский, проходят, строго говоря, две разновидности общечеловеческих типов: 1) натуры сильные, «решительные», «берущие на себя ответственность» — таковы Инсаров, Базаров, Сергей Маркелов, Остроудов, Лучинов, Курнатовский, и 2) натуры рефлектирующие,

«колеблющиеся» — таковы Чулкатурин, Рудин, Лаврецкий, Нежданов.

Это наблюдение Михайловского в советском литературоведении, акцентировавшем в героях писателя черты прежде всего временные и социальные, развития не получило. Между тем — с определенными уточнениями — оно отвечает собственно тургеневской классификации его характеров, возводимых к всечеловеческим фигурам Гамлета или Дон Кихота, как их понимал сам писатель в своей речи «Гамлет и Дон Кихот» (1860). Если Гамлет — это «анализ прежде всего и эгоизм», а потому «безверье», то Дон Кихот — это прежде всего «самопожертвование» и вера — «вера в нечто вечное, незыблемое, в истину <...>, находящуюся вне отдельного человека». В Гамлете главное — мысль, рефлексия; в Дон Кихоте — воля и действие. Гамлет выражает собою начало центростремительное, самоутверждение и обособление человека как личности; Дон Кихот — центробежное, пафос самоотрицания и самоотдачи личности другим людям. В то же время если «в Гамлете доведен до трагизма принцип анализа», то «в Дон Кихоте доведен до комизма принцип энтузиазма».

Однажды вычленившись в человечестве, эти две тенденции, полагал Тургенев, с ходом истории все более разъединялись и с каждым днем разъединяются все больше, усугубляя этим трагическую основу человеческой жизни. Боролись они и в самом Тургеневе, стремившемся и к утверждению своей индивидуальности и ее прав, и к отдаче своего Я интересам русского общества, народа, долгу перед родиной. Но если вторая — донкихотская — тенденция никогда и не угасала в Тургеневе, то основой его натуры как одного из ярчайших представителей эпохи раскрепощения и становления социально и национально неограниченной личности было все-таки гамлетовское начало самоценной индивидуальности.

Это не помешало автору «Отцов и детей» создать целую галерею обаятельных характеров донкихотского склада: крестьянского паренька Павлуши, дворовой девушки Лукерьи, мелкопоместного дворянина Чертопханова из «Записок охотника», разночинца-идеалиста Якова Пасынкова из одноименной повести, позднее — Дмитрия Инсарова, героини стихотворения «Порог».

Еще больше, однако, у Тургенева лиц гамлетовского типа: это и герои поэмы «Андрей» и рассказа «Гамлет Щигровского уезда», и практически все мужские персонажи философских повестей 1850-х годов, затем художник Шубин, «народник» Алексей Нежданов и др.

И, наконец, Павел Кирсанов в «Отцах и детях». С Гамлетом, названным в черновиках тургеневской статьи аристократом, его роднит аристократизм не столько крови, сколько натуры, апология личности («Личность, милостивый государь, — заявляет Павел Петрович Базарову, — вот главное: человеческая личность должна быть крепка, как скала, ибо на ней все строится»), замкнутость на себе и своей драме, сознание неразрешимой трагичности жизни и обусловленная им пассивность, бездеятельность, наконец, привязанность и равнодушие к жизни, равно выявившиеся в поединке с Базаровым.

Сложнее обстоит дело с Базаровым. Четкое размежевание тургеневских героев на Дон Кихотов и Гамлетов нарушено уже в романе «Рудин». Его одноименный герой как бы совершает метаморфозу от гамлетизма к донкихотству: если вплоть до конца произведения он — Гамлет, то погибающий в эпилоге на парижской баррикаде — явный Дон Кихот, что предвосхищено и некоторыми внешними чертами его облика и его скитальчеством. Подобная же смена донкихотской уверенности в своей правоте и способности действовать и — в качестве ли носителя нового миропонимания или отрицателя традиционного — воздействовать на общество и мир («И ведь тоже думал: обломаю дел много...»), по существу, гамлетовским «быть или не быть?» происходит с открытием неподвластных ему иррациональных бытийных стихий и в Базарове. Как будто равнодушный дотоле к своей особе и предпочитавший «с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними», Базаров к концу романа, напротив, все больше уходит в себя, отдаляясь даже от близких ему людей. И фактически ждет смерти, предчувствие которой словами «ну-с, вот я и отправляюсь к «отцам»...» выражает уже в тот час, когда навсегда покидает имение Одинцовой. Религиозный литературовед М.М. Дунаев не без оснований называет самоубийством и самую смерть героя. В самом деле: тоскующий Базаров ищет и находит, препарируя тифозный труп, похоже, не упражнение во врачебной практике, а чреватую смертельным исходом ситуацию. Неслучайно на слова своего отца «А мы все-таки тебя вылечим!» он отвечает: «Ну, это дудки. Но не в том дело. Я не ожидал, что так скоро умру; это случайность очень, по правде сказать, неприятная». Выходит, не сама безвременная смерть, а лишь ее неумеренно поспешный приход удручает героя.

Бросающееся в глаза нежелание Базарова хоть как-то противодействовать страшному недугу, противоестественное для этого во-

левого и телесно могучего человека (это он, угасающий, «внезапно схватив за ножку тяжелый стол, стоявший возле дивана, потряс его и сдвинул с места»), позволяет считать: тургеневский герой уже решил для себя гамлетовский вопрос в пользу его второй части.

Умирая от трупного яда, как Гамлет от отравленного клинка, Базаров сверх того и цитирует своего знаменитого предшественника. «Дальнейшее — молчание (The rest is silence)» — это предсмертный возглас Гамлета. «Теперь... темнота...» — это последние слова Базарова.

В последнем романе Тургенева «Новь» с «русским Гамлетом» Неждановым соседствуют люди донкихотского склада — дворянин Сергей Маркелов и разночинцы Пимен Остродумов, Фекла Машурина. Но персонажи эти, по Тургеневу, в *личностном* отношении заурядные и по этой причине для писателя малопривлекательные. Так, в Остродумове и Машуриной вместе с архаичностью их имен, невыгодно отличающихся от благозвучных Натальи, Елены, Марианны или Евгения, Дмитрия, романистом сразу же подчеркнуто «нечто общее, хотя чертами лица они не походили друг на друга. В этих *неряшливых* фигурах, с крупными губами, зубами, носами, сказывалось что-то *честное* и *стойкое* и *трудолюбивое*» (курсив мой. — В.Н.). Другими словами, — этическое, но без эстетического, вне которого любимых тургеневских героев вообразить невозможно. Это представители стереотипной народной массы, «безымянной Руси», а не яркие, неповторимые индивидуальности.

Антиэстетичен психологизированный портрет и революционера-народника из дворян Сергея Маркелова, о котором сказано: «Волосы Маркелов имел курчавые, нос несколько крючковатый, губы крупные, впалые щеки, втянутый живот и жилистые руки. Весь он был жилистый, сухой — и говорил медным, резким, отрывочным голосом. Сонный взгляд, угрюмый вид — как есть желчевик». Это внешность неудачника-мизантропа или фанатика и если Дон Кихота, то сниженного, почти карикатурного. Из всех мужских лиц «Нови» физическим изяществом обладает, строго говоря, лишь рефлектирующий Алексей Нежданов. Им Тургенев и завершает галерею центральных героев своих романов. В сочувственном элегическом тоне и с элегическими мотивами изображена, в частности, смерть Нежданова (гл. XXXVII). Образом Нежданова Тургенев как бы возвращается к началу своего творчества, когда в нем лица гамлетовского склада господствовали. В герое «Нови» оживал герой «Дневника лишнего человека» — и по сход-

ству их места в обществе, где один был лишним, а второй — неожиданным, и по их последнему напутствию людям — «Живите, живые!» от первого и «Живите счастливо — живите с пользой для других...» — от второго.

Разделив всех людей по сходству либо с Гамлетом, либо с Дон Кихотом, Тургенев заключил данное положение своей статьи словами: «Правда, в наше время Гамлетов стало гораздо больше, чем Дон Кихотов...». В «Отцах и детях» это наблюдение художника отразилось в изображении внутренней эволюции героя романа от склада и поведения донкихотского к личности гамлетической. А также в том, что в типологических границах последнего характера в конечном счете соединились такие разные персонажи, как аристократ и метафизик Павел Кирсанов и позитивист-труженик Евгений Базаров. Что, впрочем, закономерно: ведь, по Тургеневу, и Гамлеты и Дон Кихоты в реальной общественной действительности неизбежно и равно трагичны.

* * *

В заключение — общий итог сказанного.

Сама жанровая структура романов Тургенева отражает доминирующее положение в них начал и ценностей вечных, бытийных и личностных, по отношению к ценностям временным и свойственным общественной массе. В любом из них мы находим конфликтно-сюжетную ситуацию, задающую угол зрения автора на все прочие, ей параллельные, но к ней уже периферийные. Как правило, это история любви человека с развитым личностным пафосом и неординарными личностными запросами. В ней — главный ресурс «поэтического реализма» тургеньевских романов и основной источник их неувядаемой «поэзии», призванной запечатлеть в настоящем — вечное, в текущем — непреходящее и эстетико-элегическим преображением впечатлений от наличной действительности содействовать творческому отношению к ней читателей. Здесь же — сфера главного испытания тургеньевских героев любовью, природой, искусством, родиной, смертью, а также их типизации в качестве не тех или иных сословно-социальных, а общенациональных и всечеловеческих характеров.

Тяготение тургеньевского романа к центростремительной конструкции, придавая ему особую композиционную стройность, на наш взгляд, в известной мере сужало эпические возможности этой формы (есть и иная точка зрения на этот вопрос, согласно которой Тургенев-романист — великий мастер «экономии средств»

в художественном изображении реальности). В романах Тургенева (определенное исключение составляет только «Новь») мы еще не найдем ни стремления автора «захватить все» (Л. Толстой), ни широкого потока жизни в ее бесконечном многообразии, ни пластических картин народной жизни, словом, всего того, что в русскую литературу придет с «Войной и миром», «Анной Карениной», а в сфере жизненного драматизма и с романным «пятикнижием» Ф. Достоевского.

По плодотворному наблюдению Н.Н. Страхова, Тургенев, поэт, драматург, очеркист, автор повестей и романист, «насколько мог, искал и изображал красоту нашей жизни». Центром его художественного мира была личность, а не то или иное соборное целое: «вся Русь» (Н. Гоголь), «целый край» (И. Гончаров), «мысль народная», «мысль семейная» (Л. Толстой) и т.п. В свете ее полноты, гармонии и свободы романист Тургенев рассматривает современные ему общественно-исторические тенденции как России, так и Западной Европы. И за редким исключением оценивает их пессимистически, что усугубляет и его онтологический драматизм. Однако первоочередное внимание писателя к судьбе человека не в одной истории, а в мироздании придало его роману смысл и ценность эпоса не социального, каким большей частью был и оставался западноевропейский роман XIX века, а по преимуществу экзистенционального, что и гарантировало ему бессмертие.

ТВОРЧЕСТВО И.А. ГОНЧАРОВА. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА. РОМАН «ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ»

Врусскую и мировую литературу Иван Александрович Гончаров (1812—1891) вошел одним из крупнейших создателей художественного («артистического») романа. Он — автор трех знаменитых романов — «Обыкновенная история» (1847), «Обломов» (1859) и «Обрыв» (1869). И — книги «Фрегат “Паллада”» (отд. изд. в 1858 году), описывающей кругосветное плавание, совершенное Гончаровым в 1852—1855 годах на военном русском корабле «Паллада». Не имеющая аналогов в мировой литературе путешествий, она может быть правильно понята лишь в жанровом контексте романной «трилогии» писателя как в свою очередь роман — в данном случае «географический» (М. Бахтин).

Творчество Гончарова, в котором начальные опыты (повести «Лихая болезнь», «Счастливая ошибка», очерк «Иван Савич Поджабрин») готовят его роман, а произведения поздние (очерки «На родине», «Слуги старого века», «Литературный вечер») тематически и проблемно к нему примыкают, вообще *романоцентрично*, что объясняется двумя причинами.

Во-первых, здесь сказалось гончаровское понимание современной ему действительности и «современного человека». Гончаров разделял восходящее к Гегелю положение В. Белинского о том, что в европейской истории нового времени «проза жизни глубоко проникла самую поэзию жизни». И согласился бы с наблюдением немецкого философа, что прежняя «эпоха героев» сменилась «прозаическим состоянием» человеческого бытия и самого человека. Ведь признавая эту перемену, автор «Обыкновенной истории» лишь в терминах своего поколения фиксировал ту объективную *атомизацию* человека и общества, которой в России 1840-х годов сопровождался подспудно нарастающий кризис феодально-патриархальной общественности и сословного индивида. «Положительно <...> время сильных <...> гениев прошло...», — утверждает в одном из писем 1847 года к Полине Виардо и Тургенев, добавляя в другом послании к ней же: «...В критическое и переходное время, которое мы переживаем, <...> жизнь *распылилась*; теперь уже

не существует мощного всеохватывающего движения...» (курсив мой. — В.Н.).

Факт дегероизации современной действительности и нынешнего человека Гончаров многократно зафиксировал на страницах «Фрегата “Паллада”» — при этом в картинах не только буржуазно-меркантильной Англии, где все подвержено интересам торговли и наживы и всюду царит дух эгоизма и человеческой специализации, но и в изображении еще недавно загадочной Африки, таинственной Малазии, почти неведомой европейцам Японии. И там, пусть меньше, чем в капиталистической Европе, все постепенно, но неуклонно, говорит писатель, «подходит под какой-то прозаический уровень». Набросает здесь Гончаров и силуэт «современного героя» — вездесущего английского купца, в смокинге и белоснежной сорочке, с тростью в руке и сигарой в зубах наблюдающего за отгрузкой колониальных товаров в портах Африки, Сингапура или восточного Китая.

Вслед за прозаизацией действительности, считает Гончаров, «изменила свою священную красоту» и *поэзия* (литература, искусство) нового времени. Главным литературным жанром вместо героических эпопей, трагедий и од древности и эпохи классицизма, а также возвышенных поэм романтизма явился роман как форма, наиболее отвечающая современной личности в ее отношениях с нынешним обществом, следовательно, и более других способная «охватывать жизнь и отражать человека»

Роман, говорит, развивая соответствующее мнение Белинского, Гончаров, сверх того — жанр с *синтетической* возможностью вбирать в себя отдельные лирические, драматические и даже дидактические компоненты. Он же полнее всего удовлетворяет и условиям художественности, как ее, опять-таки в согласии с аналогичным кодексом Белинского, понимал творец «Обломова». А она, кроме *образной* природы поэтической «идеи» (пафоса), *типизации* и *психологизации* характеров и ситуаций, авторского *юмора*, оттеняющего комическую сторону каждого изображенного лица и его жизненной позиции, предполагала *объективность* творца, охват им действительности в наивозможной *целостности* и со всеми ее *определениями*, наконец — присутствие в произведении *поэзии* («романы без поэзии — не произведения искусства»), т.е. общечеловеческого ценностного начала (уровня, элемента), гарантирующего ему непреходящий интерес и значение. Этому интересу в романе способствует и то обстоятельство, что в его рамки «укладываются большие эпизоды жизни, иногда целая жизнь, в которой,

как в большой картине, всякий читатель найдет что-нибудь близкое и знакомое ему».

Названные качества романа позволяют ему наиболее эффективно исполнять «серьезную задачу», лежащую на искусстве, — без нравoucений и морализаций (ибо «романист — не моралист») «довершать воспитание и совершенствование человека», представляя ему нелестное зеркало его слабостей, ошибок, заблуждений, а заодно и тот путь, на котором он сможет от них уберечься. В первую очередь писателю-романисту по силам выявить и убедительно воплотить и те духовно-нравственные и социальные основы, на которых могли бы сложиться новый, гармонический, человек и такое же общество.

Все эти преимущества, признаваемые Гончаровым за романом, стали *второй* причиной осознанной романоцентричности его творчества.

В рамках его значительное место, впрочем, занял и *очерк*, монографический, как «Иван Савич Поджабрин», «Поездка по Волге», «Май месяц в Петербурге», «Литературный вечер», или в составе очерковых циклов «В университете», «На родине», «Слуги старого века».

Основной предмет изображения в гончаровском очерке — «внешние условия жизни», т.е. быт и нравы традиционной, большей частью провинциальной России с характерными для нее фигурами административных или «артистических» обломовцев, мелких чиновников, старорежимных слуг и т.д. В отдельных очерках Гончарова заметна связь с приемами очеркистов «натуральной школы». Таков в особенности очерк «Май месяц в Петербурге», в «физиологической» манере воспроизводящий обычный день обитателей одного из больших столичных домов. Не столько типизация, сколько классификация персонажей в «Слугах старого века» (по какому-то групповому признаку — например, «пьющих» или «непьющих») сближает их с лицами таких очерков «Физиологии Петербурга», как «Петербургские шарманщики» Д. Григоровича или «Петербургский дворник» В. Даля.

Известная связь с литературными приемами очеркистов-«физиологов» 1840-х годов есть и в ряде второстепенных лиц из гончаровских романов. Стереотипные портреты россиян, запечатленные в «Наших, списанных с натуры русскими» (1841—1842), могли бы пополнить герой нескончаемой помещицкой тяжбы Василий *Заезжалов* и сентиментальная старая дева, Марья *Горбатова*, «до гроба» верная возлюбленному своей юности («Обыкновенная

история»), визитеры Ильи Ильича в первой части «Обломова», безликий петербургский чиновник Иван Иванович *Аянов* (как все, от «а» — до «я») или его велеречивый провинциальный собрат «из семинаристов» Опенкин («Обрыв») и подобные им фигуры, не превышающие в своем человеческом содержании сословную или кастовую среду, к которой принадлежат.

В целом Гончаров-художник, однако, как и Тургенев, — не столько наследник, сколько принципиальный оппонент очерково-физиологической характерологии, фактически подменявшей изображаемого человека его сословным или бюрократическим положением, званием, чином и мундиром и лишавшей его самобытности и свободной воли.

Косвенно свое отношение к очерково-«физиологической» трактовке современника Гончаров выразит устами Ильи Ильича Обломова в его разговоре с модным литератором *Пенкиным* (намек на неумение этого «писателя» видеть людей и жизнь глубже их поверхности). «Нам нужна одна *голая физиология общества*; не до песен нам теперь», — декларирует свою позицию Пенкин, умиляясь той точности, с какой очеркисты-бытописатели копируют «купца ли, чиновника, офицера, будочника» — «точно живьем и отпечатают». На что Илья Ильич, «вдруг воспламенившись», заявляет с «пылающими глазами»: «А жизни-то и нет ни в чем: нет понимания ее и сочувствия... <...> *Человека, человека* давайте мне! <...> Любите его, помните в нем самого себя и обращайтесь с ним, как с собой, — тогда я стану вас читать и склоню перед вами голову...» (курсив мой. — *В.Н.*).

«Одна подвижная сторона внешних условий жизни, так называемые нравоописательные, бытовые очерки, — писал позднее сам Гончаров, — никогда не произведут глубокого впечатления на читателя, если они не затрагивают вместе и самого человека, его психологической стороны. Я не претендую на то, что исполнил эту высшую задачу искусства, но сознаюсь, что она прежде всего входила в мои виды».

Художественная задача, поставленная перед собой Гончаровым, — увидеть под социально-бытовой оболочкой современника «самого человека» и создать на основе тех или иных жизненных наблюдений характеры с общезначимым психологическим содержанием — тем более усложнялась, что творец «Обыкновенной истории», «Обломова» и «Обрыва», как правило, строит их на весьма обычных сюжетах. Заметьте: ни один из героев его романной «трилогии» не стреляется, как Онегин, Печорин или даже

тургеневский «плебей» Базаров, на дуэли, не участвует, как Андрей Болконский, в исторических сражениях и в написании российских законов, не совершает, как Родион Раскольников, преступлений против морали (принципа «не убий!»), не готовит, как «новые люди» Чернышевского, крестьянскую революцию. Не использует Гончаров в целях художественного раскрытия своих персонажей онтологическую и выразительно-драматичную по самой ее природе ситуацию *смерти* или *умирания* героя, столь нередкие в романах Тургенева (вспомним смерть на парижских баррикадах Рудина, в Венеции — Дмитрия Инсарова, умирание Евгения Базарова, самоубийство Алексея Нежданова), в произведениях Л. Толстого (смерти матери Николеньки Иртеньева в «Детстве»; старого графа Безухова, Пети Ростова, князя Андрея Болконского в «Войне и мире»; Николая Левина и Анны Карениной в «Анне Карениной») и Ф. Достоевского (смерть-убийство старухи-процентщицы и ее сестры Лизаветы, смерть чиновника Мармеладова и его супруги Катерины Ивановны в «Преступлении и наказании» и множество смертей в романах последующих).

Во всех этих и подобных им случаях сцены смерти-умирания кладут на того или иного героя последние и решающие штрихи, окончательно оттеняющие его человеческую сущность и самую судьбу.

А у Гончарова? В «Обыкновенной истории» умирает в преклонном возрасте только мать героя, о чем сообщено всего двумя словами: «она умерла». В «Обломове» рано уходит из жизни сам заглавный герой, однако умирание его не изображается, и только спустя три года после самого события читателю сообщено, что смерть Ильи Ильича была подобна усыплению навек: «Однажды утром Агафья Матвеевна принесла, было, ему по обыкновению кофе и — застала его так же кротко покоящимся на одре смерти, как на ложе сна, только голова немного сдвинулась с подушки да рука судорожно прижата была к сердцу, где, по-видимому, сосредоточилась и остановилась кровь». В «Обрыве» вообще все действующие лица до конца произведения живы.

Из ярких и драматичных проявлений человека в романной «трилогии» Гончарова детально и виртуозно живописуется только любовь («отношения обоих полов между собою»); в остальном жизнь ее героев складывается, как подчеркивал сам писатель, из «простых, несложных событий», не выходящих за пределы повседневно-бытовых.

Творца «Обломова», однако, отнюдь не радовало, когда отдельные критики и исследователи (В.П. Боткин, позднее — С.А. Венгеров), отмечая необыкновенную изобразительность его «портретов, пейзажей <...> живых копий с нравов», называли его на этом основании «первоклассным жанристом» в духе малых фламандцев или русского живописца П.А. Федотова, автора «Свежего кавалера», «Сватовства майора» и подобных полотен. «За что же тут хвалить? — отвечал на это писатель. — Разве так трудно вообще для таланта, если он есть, нагромоздить в кучу лица провинциальных старух, учителей, женщин, девиц, дворовых людей и т.п.?»

Своей подлинной заслугой в русской и мировой литературе Гончаров считал не создание характеров и ситуаций, по его выражению, «местных» и «частных» (т.е. всего лишь социально-бытового уровня и сугубо российских) — это было только *начальной* частью его творческого процесса, — а последующее *углубление* их до смысла и значения общенациональных и всечеловеческих. Решение *этой* творческой задачи идет у Гончарова по нескольким направлениям.

Ей служит собственно гончаровская теория художественного обобщения — *типизации*. Писатель, считал Гончаров, не может и не должен типизировать действительность новую, только что народившуюся, так как, пребывая в процессе брожения, она исполнена элементов и тенденций случайных, переменчивых и внешних, заслоняющих собою ее основополагающие основы. Романисту следует выждать, когда эта молодая действительность (жизнь) должным образом отстоится-отольется в многократно повторяющиеся лица, страсти, коллизии уже устойчивых видов и свойств.

Процесс подобного «отстаивания» текущей и зыбкой, а потому трудноуловимой действительности Гончаров в своей художественной практике совершал, конечно, самостоятельно — силой творческого воображения. Однако и выявление в российской жизни прежде всего тех прообразов (прототипов), тенденций и конфликтов, которые «всегда будут волновать людей и никогда не устареют», и их художественное обобщение затягивали работу Гончарова над его романами на десятилетия (в случае с «Обломовым») и даже (в случае с «Обрывом») на двадцать лет. Зато в итоге «местные» и «частные» характеры (конфликты) преображались в те «коренные общечеловеческие», какими станут в «Обломове» его заглавный герой и Ольга Ильинская, а в «Обрыве» — *художник* («артистическая натура») Борис Райский, Татьяна Марковна Бережкова («Бабушка») и Вера.

Лишь в итоге долгих поисков давались Гончарову те *бытовые* детали, которые были способны вместить в себя уже *сверхбытовой* по его сути образ (характер, картину, сцену). Здесь требовался жесточайший отбор вариантов ради одного из тысячи. Один пример такого отбора — знаменитый *халат* (а также диван, широкие туфли или праздничный пирог в Обломовке, а затем в доме Агафьи Пшеницыной) Ильи Ильича Обломова, как бы сросшийся в представлении читателей с этим героем и фиксирующий главные фазисы его эмоциональной и нравственной эволюции.

Как средство литературной характеристики деталь эта вовсе не была открытием Гончарова. Вот она в поэме И. Тургенева «Помещик» (1843), названной Белинским «физиологическим очерком в стихах»:

За чайным столиком, весной,
Под липками, часу в десятом,
Сидел помещик столбовой,
Покрытый стеганым халатом.

Он кушал молча, не спеша;
Курил, поглядывал беспечно...
И наслаждалась бесконечно
Его дворянская душа.

Здесь халат — одна из стереотипных примет привольного усадебно-помещичьего быта, непосредственно-домашнего облачения провинциального русского барина. В более широкой характеристической функции халат использован в гоголевском портрете Ноздрева в сцене утренней встречи этого героя с Чичиковым. «Сам хозяин, не замедливши скоро войти, — говорит о Ноздреве повествователь «Мертвых душ», — ничего не имел у себя под халатом, кроме открытой груди, на которой росла какая-то борода. Держа в руке чубук и прихлебывая из чашки, он был очень хорош для живописца, не любящего страх господ прилизанных и завитых, подобно цирюльным вывескам, или выстриженных под гребенку». Тут халат, наброшенный Ноздревым прямо на голое тело и тем красноречиво говорящий о совершенном презрении этого «исторического» человека к каким бы то ни было приличиям, — деталь уже быта психологизированного, бросающая яркий свет на нравственную сущность ее обладателя.

А вот тот же халат в портрете Ильи Ильича Обломова: «Как шел домашний костюм Обломова к покойным чертам его и к изнеженному телу! На нем был халат из *персидской* материи, настоящий

восточный халат, без малейшего намека на Европу... Рукава, по неизменной *азиатской* моде, шли от пальцев к плечу все шире и шире. <...> Хотя халат этот и утратил свою первоначальную свежесть <...>, но все еще сохранял яркость *восточной* краски и прочность ткани». Из предмета утреннего облачения и психологизированного бытового атрибута обломовский халат преобразился в символ одного из коренных типов человеческого бытия — именно бытия не европейского, а азиатского, как оно понималось в середине XIX века в Европе, бытия, содержанием и целью которого явился бесконечный и неизменный *покой*.

Непреодолимое общечеловеческое начало входило в гончаровскую «трилогию» и с каким-то онтологическим *мотивом*, интегрирующим бытовые в их происхождении отдельные сцены и картины в «один образ», «одно понятие» уже бытийно-типологического смысла. Таковы мотив «тишины, неподвижности и сна», проходящий через описание всего «чудного» обломовского края и нравов обломовцев, или, напротив, мотив *машины* и *механического* существования в изображении и чиновничьего Петербурга («Обыкновенная история»), и специализированных англичан («Фрегат “Паллада”»), отчасти и образа жизни Агафьи Пшеницыной до ее любви к Обломову (вспомним сопровождающий эту женщину треск кофейной *мельницы* — тоже машинки).

Воплотить и акцентировать универсальную грань характеров и коллизий гончаровских романов в ее сочетании с гранью социально-бытовой помогает их *контекст* — архетипный (литературный и исторический), мифологический или все вместе. Вот несколько его примеров.

«Я гляжу на толпу, — говорит в разговоре с дядюшкой Петром Ивановичем Адуевым главный герой «Обыкновенной истории», — как могут глядеть только герой, поэт и возлюбленный». Имя автора этого заявления — Александр — подсказывает того *героя*, с кем готов сравнить себя Адуев-младший. Это — Александр Македонский (кстати, и прямо упомянутый в тексте данного романа) — знаменитый античный полководец, создавший величайшую монархию древности и уверовавший в свое божественное происхождение. Что, очевидно, созвучно Александру Адуеву, в свой черед долгое время почитающему себя человеком, вдохновленным свыше («Я думал, что в меня вложен свыше творческий дар»). Понятно, почему Македонский поставлен Адуевым-младшим и в один ряд с поэтом и влюбленным. Поэт, по романтиче-

ской концепции, разделяемой в это время героем «Обыкновенной истории», — «небес избранник» (А. Пушкин). Сродни ему и влюбленный, ибо любовь (и дружба), по той же концепции, — также не земное, а небесное чувство, лишь сошедшее в земную юдоль или, по выражению Александра Адуева, упавшее «в земную грязь».

Активный мифологический подтекст заключен в имени дядюшки Александра — Петре Адуеве. Петр по-гречески означает *камень*; Петром назвал рыбака Симона Иисус Христос, полагая, что он станет краеугольным камнем христианской церкви (веры). Своего рода камнем-держателем новой веры — именно нового «взгляда на жизнь» и жизнеповедения, свойственных не провинциальной России, а «новому порядку» Петербурга, — считает себя и Петр Иванович Адуев, желающий посвятить в эту веру и своего племянника. Апостол Петр известен и тем, что в ночь ареста Христа трижды отрекся от него. Мотив отречения звучит в изображении и Адуева-старшего. Живя в Петербурге семнадцать лет, Петр Иванович отрекся от того, что, по убеждению романиста, составляет главную ценность человеческой жизни: от *любви и дружбы* (их он заменил «привычкой») и от *творчества*.

Целый ряд сближений, аллюзий и ассоциаций с лицами фольклорными, литературными и мифологическими сопровождает образ Ильи Ильича Обломова. В числе прямо названных — Иванушка-дурачок, Галатея (из античной легенды о ваятеле Пигмалионе и созданной им скульптуре прекрасной женщины, затем богами оживленной), Илья Муромец и ветхозаветный пророк Илия, древнегреческий философ-идеалист Платон и библейские Иисус Навин, царь Балтазар (Валтазар), «старцы пустынные» (т.е. пустыnnики). Среди подразумеваемых — философ-киник Диоген Синопский (Диоген в бочке) и незадачливый гоголевский жених Подколесин («Женитьба»).

Общечеловеческий смысл Ольги Ильинской как положительной героини задан уже семантикой ее имени (в переводе с древнескандинавского Ольга — *святая*), затем упомянутой выше параллелью с Пигмалионом (в его роли Ольга выступает по отношению к апатичному Обломову), а также — с заглавной героиней оперы В. Беллини «Норма», знаменитая ария которой — *Casta diva* («целомудренная богиня»), исполненная Ольгой, впервые пробуждает у Ильи Ильича сердечное чувство к ней. С опорой на такие мотивы в действии названной оперы, как *ветка омелы* (ср. с «веткой сирени») и *священная роща* друидов (летняя роща войдет важным элементом и в «поэтический идеал жизни», который Обломов на-

рисует в начале второй части романа Андрею Штольцу), в «Обломове» будет выстроен и любовный сюжет Илья Ильич — Ольга Ильинская.

Фигура Андрея Штольца черпает обобщающий смысл в мифопоэтике имени героя, как в его прямом значении (Андрей по-древнегречески — *мужественный*), так и в намеке на апостола *Андрея Первозванного* — легендарного крестителя (преобразователя) и святого покровителя Руси. Возможность противоречивой оценки этого, казалось бы, безупречного человека заложена в семантике его фамилии: Штолец по-немецки означает «гордый».

К общенациональным и всечеловеческим (архетипным) характеристикам возводятся, благодаря разнообразному контексту, центральные персонажи романа «Обрыв». Таковы художник *от природы* Борис Райский, эстет-неоплатоник и вместе с тем новоявленный «энтузиаст» Чацкий (Гончаров), а также артистический вариант любвеобильного Дон Жуана; Марфенька и Вера, восходящие соответственно и к пушкинским Ольге и Татьяне Лариным, и к евангельским сестрам Лазаря — Марфе и Марии: первая накормила Иисуса Христа, став символом материальной стороны жизни, вторая — слушала его, символизируя духовную жажду. В ироническом контексте сначала с благородным разбойником Карлом Морором из «Разбойников» И.Ф. Шиллера, а затем уже в прямом сближении с античными киниками (циниками), индийскими париями (отверженными, неприкасаемыми), наконец, с евангельским разбойником Вараввой и даже с ветхозаветным змием-искусителем формируется образ Марка Волохова, носителя апостольского имени, но антихристианского дела.

Перечисленные и подобные им способы обобщения «частных» и «местных» в их первоначальном виде гончаровских героев и ситуаций приводили к тому, что *быт* в романах писателя оказывался буквально пропитан *бытием*, настоящее (временное) — непреходящим (вечным), внешнее — внутренним.

Этой же цели служил и контекст трех важнейших литературных архетипов, созданных западноевропейскими классиками XVI—XVIII веков. Говорим о шекспировском Гамлете, сервантесовском Дон Кихоте и гётевском Фаусте. В лекциях о творчестве Тургенева мы показывали преломление гамлетовского и донкихотского начал в героях повестей и романов автора «Дворянского гнезда». С юных лет любимым произведением Тургенева был и «Фауст» Гёте, с трагедийной любовной линией которого (Фауст — Маргарита) в известной мере перекликаются отношения главных

персонажей тургеневской повести «Фауст», опубликованной, кстати сказать, в том же десятом номере «Современника» за 1856 год, что и выполненный А.Н. Струговщиковым русский перевод знаменитого творения Гёте. Определенные аллюзии на указанные сверххарактеры и их судьбы показательны и для последующей классической прозы от Н. Лескова до Л. Толстого и Ф. Достоевского.

В романной «трилогии» Гончарова два первые из них наиболее важны для понимания образов Александра Адуева, Обломова и Бориса Райского; мотив фаустовский отразится в неожиданной «тоске» Ольги Ильинской, испытанной ею в ее счастливом супружестве со Штольцем, изображенном в «крымской» (часть 4, гл. VIII) главе «Обломова». Вот важное признание писателя о замысле трех героев его романов. «Скажу вам, — писал Гончаров в 1866 г. Софье Александровне Никитенко, — <...> чего никому не говорил: с той самой минуты, когда я начал писать для печати <...>, у меня был один артистический идеал: это изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие — от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры. <...> Но тема эта слишком обширна <...>, и при том отрицательное (т.е. критическое. — *В.Н.*) направление до того охватило все общество и литературу (начиная с Белинского и Гоголя), что я поддался этому направлению и вместо серьезной человеческой фигуры стал чертить частные типы, уловляя только уродливые и смешные стороны. Не только моего, но и никакого таланта не хватило бы на это. Один Шекспир создал Гамлета — да Сервантес — Дон Кихота — и эти два гиганта поглотили в себе почти все, что есть комического и трагического в человеческой природе».

«ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ»

Умение Гончарова-художника преобразовать «местные», «частные типы» в «коренные» национальные и всечеловеческие характеры, как «они связались с окружающей их жизнью и как последняя на них отразилась», в полной мере проявилось уже в первом «звене» его романной «трилогии».

Поясняя название произведения, Гончаров подчеркнул: под *обыкновенной* надо понимать не историю «несложную, запутан-

ную», а «так по большей части случающуюся, как написано», т.е. *универсальную*, возможную везде, всегда и со всяким человеком. В ее основе — извечное столкновение *идеализма* и *практицизма* как двух противоположных «взглядов на жизнь» и жизнеповедений. В романе оно «завязывается» со встречами в Петербурге приехавшего туда двадцатилетнего *провинциала* Александра Адуева, выпускника Московского университета и наследника деревенского поместья Грачи и его тридцатисемилетнего «дядюшки», *столично-го* чиновника и предпринимателя Петра Ивановича Адуева. Это вместе с тем конфликт и стоящих за героями целых исторических эпох — «старорусской» (Д. Писарев) и — на нынешний западноевропейский лад, а также различных возрастов человека: *молодости* и *зрелости*.

Гончаров не берет сторону ни одного из противостоящих жизнепониманий (эпох, возрастов), но поверяет каждое на соответствие гармонической «норме» человеческого бытия, призванной обеспечить личности целостность, цельность и творческую свободу. С этой целью позиции «племянника» и «дядюшки» сначала высвечиваются и оттеняются в романе одна другой, а затем обе поверяются реальной полнотой действительности. В результате без каких бы то ни было авторских нравоучений читатель убеждается в их полной равной *односторонности*.

Александр, в качестве идеалиста признающий только безусловные ценности человека, надеется обрести в Петербурге героическую дружбу в духе «баснословных» греков Ореста и Пилада, славу возвышенного (романтического) поэта и всего более «колоссальную», «вечную» любовь. Однако, испытанный отношениями с современными петербуржцами (бывшим студенческим другом, чиновниками-сослуживцами, журнальным редактором, светскими женщинами и в особенности «дядюшкой»), все более страдает от «стычек розовых его мечтаний с действительностью» и в конечном счете терпит сокрушительное поражение и на поприще писателя, и, что для него горше всего, — в страстных «романах» с юной Наденькой Любецкой и молодой вдовой Юлией Тафаевой. В первом из них Александр слепо обожал девушку, но не сумел занять ее ум, не нашел противоядия ее женскому честолюбию и был оставлен; во втором — он сам, наскучив довлеющей лишь самой себе и взаимно ревнивой симпатией, буквально бежал от возлюбленной.

Духовно опустошенный и подавленный, он предается байроническому разочарованию в людях и мире и переживает иные

негативные общечеловеческие состояния, зафиксированные отечественными и европейскими авторами: лермонтовско-печоринскую рефлексию, полную душевную апатию с бездумным убийством времени то в обществе случайного приятеля, то как гётевский Фауст в винном погребе Ауэрбаха, среди беспечных поклонников Бахуса, наконец, — почти «совершенную одервенелость», толкнувшую Александра на пошло-донжуанскую попытку соблазнить невинную девушку, за что он расплатится «слезами стыда, бешенства на самого себя, отчаяния». И после бесплодного для его «карьеры и фортуны» восьмилетнего пребывания в столице покидает Петербург, чтобы, как евангельский блудный сын, вернуться в отчий дом — родовую усадьбу Грачи.

Так герой «Обыкновенной истории» наказан за упорное нежелание скорректировать свой идеализм прозаично-практическими требованиями и обязанностями петербургской жизни (нынешнего «века»), к чему тшетно призывал его «дядюшка» Петр Иванович.

От истинного жизнепонимания, впрочем, далек и Адуев-старший, лишь в собственной характеристике во второй главе романа предстающий личностью с «поистине ренессансной широтой интересов» (Е. Краснощекова). В целом этот «холодный по натуре, неспособный к великодушным движениям», хотя и «в полном смысле порядочный человек» (В. Белинский) — не положительная альтернатива Александру, а его «совершенный антипод», т.е. полярная крайность. Адуев-младший жил сердцем и воображением; Петр Иванович во всем руководствуется рассудком и «беспощадным анализом». Александр верил в свою избранность «свыше», возвышал себя над «толпой», пренебрегая упорным трудом, полагался на интуицию и талант; старший Адуев стремится быть «как все» в Петербурге, а жизненный успех основывает на «разуме, причине, опыте, повседневности». Для Адуева-младшего «не было на земле ничего святее любви»; Петр Иванович, успешно служащий в одном из министерств и владеющий с компаньонами фарфоровым заводом, смысл человеческого существования сводит к деланию *дела* в значении «трудиться, отличаться, богатеть».

Безраздельно предавшись «практическому направлению века», Адуев-старший засушил свою душу и обессердечил сердце, от рождения не черствое: ведь в молодости он испытал, как затем Александр, и нежную любовь, и сопровождавшие ее «искренние излияния», добывал для возлюбленной, «с опасностью для жизни и здоровья», и желтые озерные цветы. Но, достигнув зрелых лет, отринул как якобы мешающие «делу» лучшие свойства молодости:

«идеализм души и бурную жизнь сердца» (Е. Краснощекова), совершив этим, по логике романа, ничуть не меньшую, чем чуждый общественно-практическим обязанностям Александр, ошибку.

В обстановке материально роскошной, но «бесцветной и пустой жизни» душевно зачахла красавица-жена Петра Ивановича Лизавета Александровна, созданная для взаимной любви, материнского и семейного счастья, но не узнавшая их и к тридцати годам превратившаяся в утратившую волю и собственные желания человеческий автомат. В эпилоге романа одолеваем хворями, подавлен и растерян сам, дотоле уверенный в правоте своей житейской философии Адуев-старший. Жалуясь, как ранее Александр, на «коварство судьбы», задаваясь, опять же вслед за «племянником», евангельским вопросом «Что делать?», он впервые сознает, что, живя «одной головой» и «делом», он жил не полнокровной, а «деревянной» жизнью.

«Я сам погубил свою жизнь», — *раскаивается* Александр Адуев, догадываясь в момент прозрения о причине своих петербургских неудач. Своего рода *покаяние* перед собой и женой совершает в эпилоге и Петр Адуев, планируя, пожертвовав своей службой (накануне производства в тайные советники!) и продав завод, приносящий ему «до сорока тысяч чистого барыша», уехать с Лизаветой Александровной в Италию, чтобы вдвоем пожить там душою и сердцем. Читателю, увы, ясно: этот план душевного *спасения-воскресения* давно свыкшихся, но не любящих друг друга супругов безнадежно устарел. Однако самая готовность такого «прагматика-рационалиста» (Е. Краснощекова), как Адуев-старший, к добровольному отказу от деловой «карьеры и фортуны» на ее высшем пике становится решающим доказательством жизненной несостоятельности.

В «Обыкновенной истории» обрисована и авторская *нормативная истина* взаимоотношения человека с современной (да и всякой иной) действительностью и индивида с людьми, хотя лишь контурно, так как положительного героя, воплотившего эту норму в своем жизнеповедении, в романе нет.

Она раскрывается в двух близких по мысли фрагментах произведения: сцене концерта немецкого музыканта, своей музыкой «рассказавшего» Александру Адуеву «всю жизнь его, горькую и обманутую», и особенно в письме героя из деревни к «тетушке» и «дядюшке», заключающее две основные части романа. В нем младший Адуев, по словам Лизаветы Александровны, наконец-то «растолковал себе жизнь», явился «прекрасен, благороден, умен».

Действительно, Александр намерен, вернувшись в Петербург, из прежнего «сумасброда <...>, мечтателя <...>, разочарованного <...>, провинциала» преобразиться в человека, «каких в Петербурге много», т.е. сделаться реалистом, не отрекаясь, однако, от лучших упований молодости: «они залог чистоты сердца, признак души благородной, расположенной к добру». Он жаждет деятельности, но не для одних чинов и материального преуспевания, а вдохновенной «свыше предназначенной целью» духовно-нравственного совершенствования и вовсе не исключающей волнений любви, борьбы и страданий, без которых жизнь «была бы не жизнь, а сон...». Такая деятельность не разделяла бы, а органично сочетала ум с сердцем, сущее с чаемым, долг гражданина с личным счастьем, житейскую прозу с жизненной поэзией, даруя личности полноту, цельность и творческую свободу.

Кажется, Александру осталось лишь осуществить этот «образ жизни», какого бы упорства, духовных и физических усилий это ему ни стоило. Но в эпилоге романа он, ссылаясь, как прежде «дядюшка», на практический «век» («Что делать <...> — век такой. Я иду наравне с веком...»), делает своекорыстную чиновничью карьеру, а взаимной любви предпочитает богатое приданое невесты.

Столь разительная метаморфоза бывшего идеалиста, по существу переродившегося в заурядного представителя так презираемой ранее Александром «толпы», критиками и исследователями Гончарова интерпретировалась различно. В ряду недавних суждений наиболее убедительным представляется мнение В.М. Отрадина. «Приехавший во второй раз в Петербург герой, — замечает ученый, — оказался в той стадии своего развития <...>, когда на смену энтузиазму и идеализму молодости должны были прийти энтузиазм творческой личности, энтузиазм новатора в жизни... Но в герое “Обыкновенной истории” такого энтузиазма оказалось недостаточно».

В заключение несколько слов о результатах гончаровского художественного **обобщения**, как оно проявилось в сюжете «Обыкновенной истории». Выше констатировалась простота и несложность событий, на которых строится действие в произведениях Гончарова. Факт этот подтверждает и первый роман писателя: его герой-провинциал приезжает из родового патриархального имения в Петербург, откуда после неоправдавшихся надежд на исключительную «карьеру и фортуна» возвращается в отчий дом, там, заменив «щегольский фрак» «широким халатом», пытается постигнуть воспетую Пушкиным «поэзию серенького неба, сло-

манного забора, калитки, грязного пруда и трепака», но, скоро наскучив ею, вновь едет в Петербург, где, отбросив все идеально-возвышенные упования молодости, добивается чинов и выгодной женитьбы.

В рамках этого видимого сюжета в «Обыкновенной истории», однако, выстраивается иной — не бросающийся в глаза, но столь же реальный. В самом деле: в своем движении от Грачей в Петербург и в жизненных фазах, пережитых им там, Александр Адуев в сжатом виде воспроизводит, по существу, *всю историю человечества* в ее основных типологических «возрастах» — древне-идиллическом (античном), средневеково-рыцарском, романтическом с его начальными надеждами и порываниями к небесному идеалу, а потом — «мировой скорбью», всеохватывающей иронией и конечной апатией и скукой, наконец, в возрасте настоящем — «прозаическом» (Гегель), предлагающем своему современнику примириться с жизнью на основе лишь материально-чувственного комфорта и благополучия.

Мало этого. Рассказанная Гончаровым «обыкновенная история» способна предстать и как нынешний вариант христианской жизненной парадигмы, где начальный *выход* человека из мира замкнутого (Галилея у Христа; Грачи — у Александра Адуева) в мир всечеловеческий (Иерусалим у Христа; «окно в Европу» Петербург — у Александра) ради утверждения своего *учения* (Благая весть Христа и — «взгляд на жизнь» Александра) сменяется кратковременной людской *любовью* , признанием и — отторжением, *гонением* со стороны господствующего порядка («века»), потом ситуацией *выбора* (в Гефсиманском саду для Христа; в «благодати» Грачей для Александра) и в конечном счете возможностью либо *воскресения* для новой жизни (у Христа), или измены подлинному человеческому назначению и нравственной *гибели* в условиях бездуховного существования (для Александра Адуева).

РОМАНЫ ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ» И «ОБРЫВ»

С выходом в 1859 году в свет роман «Обломов» был сразу же признан выдающимся художественным явлением и как «капитальнейшая вещь» *невременного* значения (так трактовали его Л. Толстой, И. Тургенев, В.П. Боткин), и в качестве «знаменения времени», т.е. произведения, чрезвычайно актуального для российского общества 1860-х годов, — в этом аспекте роман был истолкован в статье Н.А. Добролюбова «Что такое обломовщина?».

В центре романа — жизнь и печальная судьба заглавного героя, Ильи Ильича Обломова, образованного русского дворянина-помещика (у него 350 крестьянских «душ») по социальному положению и человека с «пылкой головой, гуманным сердцем», отзывчивого на «всеобщие человеческие скорби» и «высокие помыслы», «в основании натуры» которого «лежало чистое, светлое и доброе начало».

Что стало причиной любовной, а затем и жизненной драмы героя, умершего в возрасте, по нашим подсчетам, сорока двух—сорока трех лет?

Ранее мы уже отмечали крайнюю простоту внешних событий в жизни Обломова, прослеженной в 4-х частях романа от раннего детства до могилы. Особой «бедностью действия» (А. Дружинин) отмечена первая часть произведения. Действительно, Илья Ильич здесь, по существу, все время лежит, отвлекаясь от дремоты и сна лишь на вялые (исключая только его монолог о «других») препирательства с Захаром и недолгие диалоги со своими посетителями. Большую половину этой части к тому же занимает внесюжетный рассказ повествователя о предшествующей двенадцатилетней жизни героя в Петербурге и картина «благословенного уголка земли», «чудного края», где прошли его детские и отроческие годы (глава IX — «Сон Обломова»).

Собственно *действие* в романе образуется лишь в части второй, с появлением Андрея Штольца, знакомством Ильи Ильича с Ольгой Ильинской и признанием героя в любви к ней. И достигает

своей кульминации в ее конце, а развязки — в финале части третьей. Но с началом части четвертой, где Обломов, расставшийся с Ольгой, живет в доме Агафьи Матвеевны Пшеницыной, оно вновь замирает, уступая место круговороту в большинстве своем однообразных будней. И все же секрет огромного и, заметим, за минувшие полтора столетия нимало не ослабевшего читательского успеха «Обломова» заключен не только в любовной истории заглавного героя, хотя она и занимает половину романа. В конечном счете читателя увлекает и занимает тот внешне неброский, но далеко не простой *внутренний конфликт* произведения, который в его «любовных» частях наиболее заметен.

Очень важно верно понять его источник. В исследованиях советского времени его обычно отождествляли с противоречием между Обломовым-человеком и Обломовым-помещиком, как это следовало из Добролюбовской статьи «Что такое обломовщина?». Илья Ильич Обломов, говорил в ней критик-революционер, — «не тупая, апатичная натура, без стремлений и чувств, а человек <...> чего-то ищущий, о чем-то думающий». Но привитая его барским положением и воспитанием «привычка получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от других», жизнь за счет чужого (крепостного) труда «развила в нем апатическую неподвижность и повергла его в жалкое состояние нравственного рабства». В способности к «серьезной и самостоятельной деятельности» Добролюбов по причине того же помещичьего статуса отказал и другим героям русской литературы — от Тентетникова из второго тома «Мертвых душ», Онегина, Печорина, Владимира Бельтова до главных персонажей повестей («Дневник лишнего человека», «Гамлет Щигровского уезда») Тургенева и его романа «Рудин».

На это можно и должно возразить, что дворянами-помещиками были не только многие герои Пушкина, Лермонтова, Герцена, Тургенева, но и сами их создатели, ставшие тем не менее великими тружениками на благо всей России. В отличие от «мужицких демократов» Добролюбова и Чернышевского для Гончарова дворянско-помещичий статус человека *сам по себе* вовсе не обрекал его на личностную и общественную несостоятельность.

Главным источником конфликта в «Обломове» явилась сама *натура* его заглавного героя, характеризующаяся не одним, а *разными* нравственно-психологическими устремлениями. При этом одно из них было, как это нередко случается среди людей, дополнительно усилено в душе Ильи Ильича и «образом жизни», царив-

шим в «чудном краю» его детства и отрочества. Каковы же эти устремления?

Первое совпадает с *назначением* человека, определенным его Творцом. Это жизнь как постоянное *движение* в значении безустального духовно-нравственного развития и совершенствования, труда души и тела. Она исполнена *долга* перед собой, своей страной, всем человечеством и Божеством. Именно о такой жизни мечтал, как напоминает ему в начале второй части романа Андрей Штольц, *юный* Обломов, в ту пору (это видно из рукописи произведения) студент Московского университета, упоенный читатель «Руссо, Шиллера, Гёте, Байрона». Он собирался «служить, пока станет сил, потому что России нужны руки и головы для разрабатывания неистощимых <...> источников <...>; работать, чтоб слаще отдыхать, а отдыхать — значит жить другой, артистической, изящной стороной жизни, жизни художников, поэтов». Вместе со Штольцем Илья Ильич хотел «сначала изъездить вдоль и поперек Европу, исходить Швейцарию пешком, обжечь ноги на Везувии, спуститься в Гёркулан». Планировался тут и нежный сердечный союз с одной из знакомых Обломову девушек-сестер, которым он «нашептывал надежды на будущее, развивал <...> мысли... и чувства тоже...».

Образ жизни-движения, жизни-совершенствования предстанет в романе в метафорических вариантах *света* (огня, горения), весенне-летнего *парка-сада* с озером, *энергии* и *воли*, *долга* и *веры*, *любви* и ее трудной, но благотворной школы, *гор* и *неба*. Очарование и вместе с тем не исключаемый драматичный финал этой жизни будут предсказаны сложной символикой арии *Casta diva* из оперы В. Беллини «Норма» и знаменитой ветки *сирени*.

Второе устремление обломовской натуры выразилось в потребности остановить процесс совершенствования на каком-то комфортном для героя моменте, дабы наконец насладиться радостями отныне уже неизменно-покойного существования. «Да цель всей вашей беготни, страстей, войн, торговли и политики, — заявляет Илья Ильич во второй части романа Андрею Штольцу, — разве не выделка *покоя*, не стремление к этому идеалу утраченного рая». И с общефилософской точки зрения этот вопрос вполне резонен. Ведь и самое движение-развитие человека, если оно делается самоцелью, грозит, подобно бегу белки в колесе, обратиться в дурную бесконечность. Однако абсолютный жизненный покой чреват *погасанием* человеческой души, а с нею и отдавшегося ему человека. Это-то душевное оскудение-погасание и ощутил Обломов, когда

с началом самостоятельной жизни в Петербурге вместо осуществления своих юношеских планов предался рутинной жизни столичного чиновника. «Нет, — исповедуется он Штольцу, — жизнь моя началась с погасания. <...> Начал гаснуть я над писанием бумаг в канцелярии; гаснул потом, вычитывая в книгах истины, с которыми не знал, что делать в жизни, гаснул с приятелями, слушающая толки, сплетни, передразнивание, злую и холодную болтовню, пустоту, глядя на дружбу, поддерживаемую сходками без цели, без симпатии; гаснул и губил силы с Миной: платил ей больше половины своего дохода и воображал, что люблю ее; гаснул в унылом хождении по Невскому проспекту среди енотовых шуб и бобровых воротников <...>; гаснул и тратил по мелочи жизнь и ум <...>, определяя весну привозом устриц и омаров, осень и зиму — положенными днями, лето — гуляниями и всю жизнь — ленивой и *покойной* дремой, как другие...» (курсив мой. — В.Н.).

Образ жизни-покоя обретает в «Обломове» в свою очередь целый ряд синонимов в понятиях жизненной *тишины* и *неподвижности*, пространственной *замкнутости* и временной *цикличности*, привязанности к одному и тому же, при этом *плоскому* (а не гористому) месту, *обычая* и *обряда* (а не инициативы и новизны) и более всего в многовариантных мотивах *сна* (мрака, духовного утасания) и многозначной категории *обломовщины*. Символическими приметами этой жизни чаще всего выступают обломовские *халат* и *диван*, огромный *пирог* (в Обломовке и в доме Пшеницыной) и другая «тяжелая» пища, *водка*, *овощной огород* (а не сад-парк), женские «голые локти».

Если стремление Ильи Ильича к жизни, исполненной духовно-нравственного роста и деятельности, преобладало в нем в юности и отчасти возвратится под влиянием любви к Ольге Ильинской, то исконная же тяга героя к жизненному покою будет находить мощную поддержку во впечатлениях и воспоминаниях его детства и отрочества в Обломовке. «Мотив *погасания*, — пояснял Гончаров, — есть господствующий в романе, ключом или увертюрой которому служит глава *Сон*».

Итак, не противоречие натуры (природы) Обломова с его барским положением и воспитанием, как полагали Добролюбов и солидарные с ним исследователи, а противоречивая двойственность самой этой натуры определила конфликт центрального гончаровского романа, придав ему тем самым искомый автором непреходящий общенациональный и всечеловеческий смысл. Развитием названного конфликта определен и *сюжет* произведения, со своей

стороны реализуемый рядом мотивов. Далеко не чуждую в ряде ситуаций комизма, но в целом глубоко драматичную историю обломовского погасания Гончаров сумел мастерски передать уже через отношения Ильи Ильича к его *халату*, а также (во второй и третьей частях романа) символикой *сиреновой ветки* (сирень знаменует несчастную любовь) и смысловыми ассоциациями с арией *Casta diva*.

С грозным, как гамлетовское «Быть или не быть», предупреждением «Теперь или никогда» Штольц, пытаясь оживить неподвижного Илью Ильича, знакомит его с грациозной и одухотворенной девушкой Ольгой Ильинской, своим проникновенным пением возбуждающей у Обломова глубокое, разделенное героиней чувство и надежду на подлинное человеческое счастье. Сбросив вместе с халатом душевную апатию, герой в течение лета переживает с Ольгой «поэму изящной любви» (Гончаров), выявляя лучшие задатки своей личности: тонкий инстинкт красоты как гармонии, идеальность в восприятии любимой женщины и поклонение ей, честность, кротость и нежность.

С угасанием к началу осени летней природы и возвращением Обломова в Петербург он, однако, все более тяготится скольконибудь серьезными *деловыми* заботами, не чуждыми и самой любви в перспективе ее перехода в супружество. Волей случая оказавшись на Выборгской стороне Петербурга, как будто перенесшей его в сонно-идиллическую Обломовку, Илья Ильич чувствует все большее бессилие перед требовательной любовью Ольги и ее пониманием жизни как постоянного духовно-нравственного роста и исполнения *долга*. Невольно и вольно отдаляясь от все еще любимой героини, Обломов по существу ускоряет их конечный разрыв, тяжело перенесенный обоими (Ольга испытала нервное потрясение, у Ильи Ильича «была горячка»). Обаяние цветущего парка с затененными аллеями (этой парафразы *райского сада*), ветки сирени, пения Ольги, ее изящного, с «говорящей мыслью» облика и иных атрибутов любовной «поэмы» постепенно заслоняется для Ильи Ильича чувственной привлекательностью «голых» локтей и «крепкой, как подушка дивана» груди его квартирной хозяйки Агафьи Матвеевны Пшеницыной, ее вкусного кофе и огромного пирога (««Пирог не хуже наших обломовских, — заметил Захар, — с цыплятами и свежими грибами»»), водки «на смородином листу» и подобных, уже не духовно-поэтических, а физиологических символов существования, которое сам Обломов определил «как продолжение того же обломовского, только с другим колоритом местности и, отчасти, времени».

«И здесь, — характеризует Гончаров самый тип бытия его героя, — ему удавалось дешево отделаться от жизни, выторговать у ней и застраховать себе *невозмутимый покой*» (курсив мой. — В.Н.). В нем Илья Ильич оказался подобием того патриархального русского барина, искавшего вечного лета, сладкой еды да сладкой лени, каким он хотел сделаться в *первой* части романа, еще до знакомства с Ольгой. Увы, этот покой, начисто отделенный от «строгих требований долга» и человеческого «назначения», скоро стал для Обломова вечным покоем смерти.

Любовь Ильи Ильича к покою, впрочем, имела и дополнительную причину (указана Л. Гейро и М. Отрадиным). Герой «Обломова» недаром, помимо других параллелей, сравнивался романистом и с древнегреческим философом Платоном. Это отсылка читателя к диалогу «Теэтет», где Платон называет «истинного философа» «чистым теоретиком», находящим свою свободу и достоинство в намеренном отчуждении ото всего практического, делового, житейского как «рабского» и «унизительного» (Л. Гейро). Как законченный созерцатель и мечтатель, не столько не приготовленный к деятельной жизни, сколько упорно ее отвергающий, ведет себя и Обломов.

Намного больше, конечно, чем античный философ, повлиял на Илью Ильича в его жажде покоя «образ жизни» его предков — обитателей Обломовки, недаром названной романистом «чудным краем» и «благословенным уголком земли».

Перед нами, действительно, не одна из множества патриархальных деревень (или деревенок) России, а воплощение одного из всемирных укладов (типов, способов) человеческого бытия в его российском своеобразии — древняя в своих корнях патриархальная, семейная или родовая *идиллия*, ярко охарактеризованная в ее основных жизненных параметрах на примере как раз гончаровской Обломовки М. Бахтиным. Главное в ней — «тишина и невозмутимое спокойствие» нравов, быта, самой окружающей природы, привязанность людей к месту своего рождения и страх перед прочим огромным миром, их естественные физиологические потребности (забота о пище, продолжение рода, кормление и выхаживание детей и т.п.), «обаятельная власть» над ними *сна*, цикличность времени, обусловленная повтором главных вех жизненного круга «родин, свадеб, похорон», ориентация человека на предание, обычай, готовую норму при отсутствии инициативы и самостоятельности (см.: *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 372). Это бытие по преимуществу додуховное, доличностное, доисторическое.

Обломовцы не ведали духовных стремлений, личностных запросов, не задумывались над смыслом жизни, «как наказание» сносили труд. Зато, подобно античным грекам, были близки к одушевляемой ими природе (зима у них — «неприступная красавица», луна — «круглолицая деревенская красавица», дождь — «слезы внезапно обрадованного человека», звезды им «дружески мигают с небес»), незлобивы, бесхитростны и сердечны между собой.

В качестве человека лично и духовно развитого Илья Ильич значительно отличается от своих простодушных родителей, что, однако же, не мешает ему включить часть их жизненного уклада в собственный «поэтический идеал жизни», обрисованный им во второй части романа Штольцу. Обломов видит здесь себя в обществе обожаемой и любящей супруги и симпатичных приятелей; его дни заполнены дружескими беседами, обсуждением книжной новинки, выездом в березовую рощу, музыкой, а дом — «изящной мебелью», «нотами, книгами, роялью». Но не забыты и «просторный сюртук», «покойное кресло» в «покойно устроенном» деревенском доме, свидетельствующие о стремлении их хозяина также к неизменному *покою*, хотя и не лениво-барскому, как в первой части романа, а наподобие «вдохновенной лени», воспетой европейскими и русскими поэтами-сентименталистами.

Свой «идеал жизни» Обломов не без оснований противопоставляет тому ее реальному типу, который совокупно представлен его столичными посетителями из первой части романа: любителем светских визитов Волковым, чиновником-формалистом Судьбинским, модным очеркистом Пенкиным и неким совершенно безликим субъектом с незапоминающейся фамилией, условно названным Алексеевым. Сущность и авторская, совпадающая тут с обломовской оценка последнего «образа жизни» заключены в слове «машина»: это существование, где человек действует как механизм, по воле потребностей не подлинных, а навязанных ему господствующим обществом, и в итоге «раздробляется и рассыпается» на мнимые интересы и страстишки, будь то мелочное светское тщеславие, чиновничье своекорыстие или честолюбие литературного графомана. В более широком смысле это — жизнь-*суета*, восходящая в этом определении к ветхозаветному пророку Екклесиасту («Суета сует и томление духа»).

Может показаться, что поэтический жизненный идеал Обломова положительно противостоит существованию Волковых — Судьбинских — Пенкиных в глазах не только героя романа, но и самого Гончарова. Это и в самом деле было бы возможно, дополни

Илья Ильич чаемую им «вдохновенную лень» желанием того общепольного (в особенности — творческого) труда, без которого не мыслили себе жизненного покоя даровитые поэты-сентименталисты или жаждавший убежать в «обитель дальнюю трудов и чистых нег» А. Пушкин («Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит»). Однако в мечтательном идеале Ильи Ильича общественно-значимый труд не предусмотрен вообще. К тому же с годами, проведенными на Выборгской стороне, Обломов оставил желание воплотить свой жизненный идеал даже в его бездейственном виде. Вместо положительной альтернативы жизни суетных петербуржцев его неподвижное бездуховное бытие в доме Пшеницыной превратилось лишь в ее оборотную сторону.

Изображением двух, по мысли писателя, равно односторонних и поэтому ложных способов человеческой жизни, суетно-деляческого и покойно-инертного, роман «Обломов» не ограничен. Им противостоит положительный «образ жизни», воплощенный Андреем Штольцем в счастливом супружестве с Ольгой Ильинской. Критика 1860-х годов отнеслась к «штольцевщине» в большинстве случаев отрицательно; советские исследователи в основном разделяли мнение Добролюбова: «Штольц не дорос еще до идеала общественного русского деятеля».

Между тем верный друг Ильи Ильича задуман как *гармоническая* личность. В его натуре органично слились разные национальные и культурные элементы. От отца немца, управляющего в дворянском имении, он унаследовал навыки упорного труда, чувство долга, умение полагаться на собственные силы; мать, русская дворянка с поэтической душой, передала ему свою духовность. Благотворную роль сыграли яркие эстетические впечатления Андрея от портретной галереи в соседнем княжеском «замке», а также учеба в русском и немецком университетах. В итоге в личности Штольца была преодолена односторонность как немецкого бюргерства (человека западного), так и патриархального российского барства (человека восточного).

Обломов был «враг всякого движения». Штольц, не знающий разлада между умом и сердцем, сознанием и волей, «беспрестанно в движении», и это важнейший мотив его характера. Ведь только при неутомимом движении по пути своего совершенствования человек сможет противостоять соблазну (или обаянию) бездуховного покоя и одолеть сопротивление эгоистического прагматизма. А Штольц как раз и ищет в своей жизни «равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа». В эмоциональном

воздействию на читателя образ Штольца уступает образу Обломова, но причина этого не в его замысле, чуждом любой социальной и национальной ограниченности, а в известной умозрительности исполнения, при которой показ уступает место авторскому рассказу.

«Превосходно обрисованным характером» (А. Никитенко) современники называли Ольгу Ильинскую, констатируя единство в ней идеального ореола с психологической убедительностью. Духовно-нравственная сущность героини мотивирована внутренними обстоятельствами. Освобожденная в доме тетки от «деспотического управления ее волей и умом», Ольга благодаря своей «счастливой природе», которая ее «ничем не обидела», вглядываясь, вслушиваясь в жизнь, поначалу многое угадывает, понимает сама и окончательно складывается как личность под воздействием сердечных отношений с Обломовым, затем — Штольцем. Особенно чутка она к «норме» любви, в которой видит не один, как Илья Ильич, «светлый, безоблачный праздник» и не страсть, как бы сильна она ни была, а чувство-*долг* в значении нравственных обязательств любящих и друг перед другом, и перед окружающими людьми. Говоря о своей любви к Обломову, она поясняет: «мне как будто бог послал ее <...> и велел любить». Роль героини в ее «романе» с Ильей Ильичом уподобляется «путеводной звезде, лучу света», она сама — ангелу, приверженному своей миссии духовного воскресителя Обломова. «Он, — сказано в конце второй части романа, — побежал отыскивать Ольгу. Видит, вдали она, как ангел восходит на небеса, идет на гору... Он за ней, но она едва касается травы и в самом деле как будто улетает».

Прямой противоположностью Ольге выглядит квартирная хозяйка, а потом жена Ильи Ильича Агафья Матвеевна Пшеницына, едва не полностью растворившаяся в круговороте буднично-хозяйственных забот о кормлении, глаженье, стирке и т.п. Контрастен Ольгиному ее портрет с «простым» безбровым лицом, «серовато-простодушными» глазами и «белыми, но жесткими руками». Просто, не сознавая, по словам повествователя, «что с ней делается», полюбила она Обломова и «перешла под это сладостное иго безусловно, без сопротивлений и увлечений, без страсти, без смутных предчувствий, томлений, игры и музыки нерв».

Еще в 1860-м году критик Н.Д. Ахшарумов возразил романисту: Пшеницына-де любит Ильи Ильича «так сильно, как сорок тысяч Олг не в состоянии полюбить его». В ряде современных исследовательских работ это мнение получило развитие — чувство

Ольги упрекают в рассудочности, тщеславии, эгоизме, даже в «прагматическом расчете». Считаю это серьезным заблуждением. Возрождение Обломова к полноценной жизни требовало *взыскательной* любви, что отлично понимал и сам Илья Ильич, говоря Ольге: «Я сейчас умру, сойду с ума, если тебя не будет со мной! <...> Что ж ты удивляешься, что в те дни, когда не вижу тебя, я засыпаю и падаю?». Самозабвенное обожание Обломова Агафьей Матвеевной в качестве некоего высшего существа («Он барин, он сияет, блещет»), избавив его от «мучительных терзаний о том <...> празден он и не живет, а прозябает», не предотвратило ни духовного, ни физического угасания героя.

Поженившись, Штольц и Ольга после рождения у них ребенка поселились не в Петербурге и не в деревне, а в Крыму, в собственном доме («коттедже»), с галереи которого «видно было море, с другой стороны — дорога в город». Выбор этого местожительства далеко не случаен: как перекресток — синтез разных цивилизаций и культур Крым исключает всякую односторонность, а его равно удаленный от сурового Севера и от тропического Юга морской берег — сверх того гармоническая «норма» и самой природы. Обвитое плющом и виноградом жилище Штольцев, с его «океаном книг и нот», присутствием везде «недремлющей мысли» и «красоты человеческого дела», как бы объединяет природу в ее «вечной красоте» с лучшими достижениями цивилизации, а их быт противостоит крайностям и деревенско-обломовской неподвижности, и суетного городского деячества и на первый взгляд схож с «поэтическим идеалом жизни», обрисованным во второй части романа Ильей Ильичом. Однако не было в жизни Штольцев ни «сладкой», ни «вдохновенной» лени без постоянной общественно-полезной, душевной или «мыслительной работы», словом, творческого в его основе труда. Самая ее «гармония и тишина» («Шли годы, а они не уставали жить. Настала и тишина, улеглись и порывы <...>, а жизнь все не умолкала у них») не допускали духовный застой и «невозмутимый покой». И счастливую Ольгу посещают порой «тоска и равнодушие... почти ко всему» как следствие вопросов о тайне человеческой смерти и бессмертия. Но, устами Штольца объясняет Гончаров, ссылаясь на заглавных героев «Фауста» Гёте, «Манфреда» Байрона и на «расплату» людей за «Прометеев огонь», «тоска» Ольги естественна для человека, решившего материально-внешние проблемы своего существования, и обратившего свой взор за «житейские грани» — к мировому Абсолюту.

Что такое гончаровские «*обломовщина*» и «*штольцевщина*»?

«Обломовщина» — сквозной лейтмотив романа, оставшийся таковым и после существенного углубления его первоначального замысла, когда произведение еще и называлось не «Обломовым», а «Обломовщиной». Впервые это оригинальное художественное понятие (образный концепт) Гончарова произнесено в романе устами Андрея Штольца в ответ на представленный Ильей Ильичом «поэтический идеал жизни»: «Это не жизнь! — упрямо повторял Штолец. <...> Это... (Штолец задумался и искал, как назвать эту жизнь). Какая-то... обломовщина, — сказал он наконец». Вслед за своим другом его тут же повторяет сам заглавный герой произведения; потом оно «снилось ему ночью, написанное огнем на стенах, как Бальтазару на пиру», виделось в удивленном взгляде слуги, заставшим барина не как обычно в постели, а на ногах («Одно слово, — думал Ильич, — а какое ядовитое!...»); позднее, на загородной даче, Обломов попрекает им Захара, заведшего и там «пыль, паутину» («Ведь это гадость, это... обломовщина!»). Наконец, именно его Илья Ильич произносит при расставании с Ольгой Ильинской на вопрос девушки «Что стубило тебя? Нет имени этому злу...» («Есть, — сказал он чуть слышно. <... Обломовщина, — прошептал он...»). После последней встречи с Ильей Ильичом в доме Пшеницыной Штолец этим понятием отвечает Ольге на ее взволнованные вопросы «Что же там делается? <...> Да что такое там происходит?»: «Обломовщина! — мрачно ответил Штолец...». В эпилоге романа к нему же обратится Штолец, разъясняя своему приятелю-литератору, в облике которого узнается сам Гончаров, причину гибели его «товарища и друга»: «Причина... какая причина! Обломовщина! — сказал Штолец». После чего и «литератор», привлекая внимание к данному понятию читателей (ведь это он якобы со слов Штольца рассказал им в «Обломове» все, в нем написанное) «с недоумением» вопрошает: «Обломовщина! <...> Что это такое?».

Первым, кто отвечал именно на этот вопрос, был автор знаменитой статьи «Что такое обломовщина?» — критик-революционер Н. Добролюбов. Напечатанная сразу же после публикации «Обломова» (закончилась в апрельском номере «Отечественных записок» за 1859 год; статья Добролюбова появилась в *майском* номере «Современника» того же года), она отразила непримиримое отношение русских «мужицких демократов» к российскому *либеральному дворянству*, которое и подразумевал Добролюбов, говоря о таких «предшественниках» Обломова, как Евгений Онегин, Григорий Печорин, Владимир Бельтов, Дмитрий Рудин.

Будучи, подобно этим литературным героям, *помещиками*, привыкшими жить за счет труда крепостных крестьян, либеральные дворяне по этой причине, убеждал россиян Добролюбов, в равной мере отличаются разладом между словом и делом и неспособностью к решительному изменению общественного и политического строя России. Как и у Ильи Ильича Обломова, их барство оборачивается «нравственным рабством», первое и второе так «взаимно проникают друг друга <...>, что, кажется, нет ни малейшей возможности провести между ними какую-нибудь границу».

Как легко заметить, Добролюбов, воспользовавшийся романом Гончарова для обвинения своих социально-политических противников, намеренно сужал *художественное* понятие «обломовщины» до конкретного экономического явления *реальной* российской жизни, фактически отождествляя «обломовщину» с крепостным правом и его растлевающим воздействием на русских дворян-помещиков и все российское общество.

Между тем «обломовщина» *гончаровская* — образ ничуть не менее многомерный, чем основные персонажи «Обломова», его конфликт, сюжет и художественный смысл в целом. Как и в фигурах *владельца* Обломовки Ильи Ильича, его *крепостного* слуги Захара и *разночинца* Андрея Штольца, в нем есть грань, связанная с *социально-бытовым* укладом дореформенной России, однако она совершенно нераздельна здесь с гранями национально-ментальной и всечеловеческой. Последние смысловые уровни его были, хотя и с разными акцентами, уловлены уже в статьях А.В. Дружинина и Д.И. Писарева.

«Обломовщина, — отмечал первый, — захватывает огромное количество сторон русской жизни, но из того, что она развилась и живет у нас с необыкновенною силою, еще не следует думать, чтоб обломовщина принадлежала одной России. <...> По лицу всего света рассеяны многочисленные братья Ильи Ильича, то есть люди, не подготовленные к практической жизни, мирно укрывшиеся от столкновений с нею и не кидающие своей нравственной дремоты за мир волнений, к которой они не способны». Д. Писарев называет «обломовщину» «нравственным недугом», проявляющимся прежде всего в «умственной апатии, усыплении, овладевающим мало-помалу всеми силами души и сковывающим собою все лучшие, человеческие, разумные движения и чувства». И заключает: «Эта апатия составляет явление общечеловеческое, она выражается в самых разнообразных формах и порождается разнообразными причинами; но везде в ней играет главную роль страш-

ный вопрос: “Зачем жить? К чему трудиться?” — вопрос, на который человек часто не может найти себе удовлетворительного ответа».

В качестве недуга не одних россиян, но и универсального, свойственного не одной эпохе, но и вечного, гончаровская «обломовщина» равномасштабна таким литературным и историко-культурным понятиям, как гамлетизм, донкихотство, донжуанство, платонизм, руссоизм, байронизм («мировая скорбь»). В своем обобщающем художественном пафосе она сознательно ориентирована Гончаровым на названные концепты ровно настолько, насколько и Илья Ильич Обломов — на сверххарактеры Гамлета, Дон Кихота, Дон Жуана, Фауста.

По своей смысловой особенности она, подобно гамлетизму или донжуанству, — *нравственно-психологический* комплекс, развивающийся в людях особого психофизического склада и лишь усугубляемый способствующими ему общественно-историческими и социально-бытовыми условиями и обстоятельствами, в числе которых могут быть и политическая и гражданская несвобода, и подавление личностного начала, и непривычка к индивидуальной инициативе, самостоятельности, активности, и вечная надежда на «авось», «как-нибудь», смыкающаяся с восточным фатализмом и с индуистской идеей Нирваны.

Как всякий комплекс гончаровская «обломовщина» — совокупность многих, но близких друг другу поведенческих признаков. На первом месте здесь, конечно, жизнебоязнь, в особенности — боязнь жизни практической, затем — слабоволие, застарелый инфантилизм (во «Фрегате “Паллада”» Гончаров назовет его «застарелым младенчеством»), маловерие и склонность к унынию, а также «страх перед переменами, превалирование мечтательности над активностью, стремление не действовать, не поступать, не нести на себе ответственности» (Е. Краснощекова). И в итоге — неодолимое желание нерушимого душевно-духовного и физического покоя (или, по модному современному понятию, — вечной жизненной «стабильности»). Есть в гончаровской «обломовщине» и семантический обертон, восходящий к евангельской притче о зарытом в землю *таланте* — в прямом и переносном значении этого слова. «В “Обломове”, — говорит В. Дмитриев, — Гончаров показал образ жизни православного человека, больного “обломовщиной”, подавляющего в себе дар Божий — жизнь и талант, удаляющегося не только от “греха мира”, но и от Бога».

В отличие от «обломовщины» понятием «штольцевщина» сам Гончаров не пользуется ни в романе «Обломов», ни в своих автокритических статьях. Предложенное некоторыми исследователями, оно тем не менее в отношении к художественной концепции знаменитого романа вполне правомерно. По замыслу его автора, «штольцевщина» в той же мере положительное *протовоядие* «обломовщине», как сам Андрей Штольц — позитивная альтернатива (а не просто антипод) и суетным Волковым — Пенкиным, и сонно-бездеятельному Обломову.

«Штольцевщина» в свой черед подразумевает особый нравственно-психологический и поведенческий комплекс, отвечающий психофизическому складу их носителя. Это жизнь как постоянный душевный и умственный рост и общественно-полезная деятельность, одухотворенная самобытно-творческим началом и устремленная к гармонизации как самого ее носителя, так и бытия его страны, современных ему обществ и человеческого мира в целом. Вполне возможно, что сам Андрей Штольц в качестве представителя такого «образа жизни» не всегда удовлетворяет читателей «Обломова» (о причине этого говорилось ранее), но упрекать его на этом основании в некоем скрытом «эгоизме», «филистерстве» или буржуазно-деляческой ограниченности ошибочно. Надо помнить, что в образе Штольца воплотился — насколько художественно убедительно, это другое дело — идеал мирного преобразователя России на гармонических началах, как понимал его сам Гончаров, ничего общего в своем гуманизме с феодальной или буржуазной ограниченностью не имевший.

«ОБРЫВ»

Этот роман Гончаров называл любимым детищем своего сердца, которое он долго вынашивал «под ложечкой». Задуманный в 1849 году в родном писателю Симбирске («Тут толпой хлынули ко мне старые, знакомые лица, я увидел еще не отживший тогда патриархальный быт и вместе новые побеги, смесь молодого со старым. Сады, Волга, образы Поволжья, родной воздух, воспоминания детства, — все это залегло мне в голову...»), он сначала назывался «Художник» (или «Художник Райский»). Писателя занимал прежде всего «изменчивый, капризный, почти неуловимый» характер «артистической» личности «с преобладанием над всеми органическими силами человеческой природы силы

творческой фантазии». Своеобразное художественное исследование о «художественной натуре», «Обрыв» мыслился и как жанровое *самосознание* гончаровского романа. Отсюда его новаторская структура «романа в романе»: огромное количество портретов, пейзажей, бытовых зарисовок, психологических и литературно-эстетических наблюдений «принадлежит» в «Обрыве» его герою Борису Райскому, решившему писать роман. Однако из этих «материалов» к нему с добавлением *авторской* интерпретации самого «художника Райского» вышел роман не этого героя, а Гончарова.

Центральными лицами произведения были также Татьяна Марковна Бережкова («Бабушка») и Вера. Присутствовал в начальном замысле и Марк Волохов, сосланный в провинцию «за грубость, за неповиновение начальству, за то <...>, что споет какую-нибудь русскую марсельезу или проврет дерзко про власть», в следующей редакции романа — за более радикальные (в духе будущих «новых людей») религиозные и политические убеждения. В обоих случаях его фигура долго «оставалась на третьем плане» произведения и была нужна «как вводное лицо для полной обрисовки личности Веры». Рутинные нормы старой жизни тяготили и независимую по натуре, интеллектуально развитую Веру. Увлечшись «вопреки воле *Бабушки* и целого общества» Волоховым, она выходила за него замуж и уезжала с ним (или — за ним) в Сибирь, куда он был переведен.

Оригинальный в отечественной прозе и созвучный общественным настроениям предреформенной России первоначальный план «Обрыва» тем не менее осуществлен не был. Помешали не только чиновничья служба Гончарова, издание «Фрегата “Паллада”» и окончание «Обломова», но и творческий конфликт писателя с И. Тургеневым в 1858—1860-м годах (о нем см.: *Недзвецкий В.А.* Романы И.А. Гончарова. М., 2000. 2-е изд. Глава «Печальная летопись»).

В своей основе созревший лишь к 1861—1863 годам новый план «Обрыва» существенно изменял образ Райского (в нем появлялся комический и иронический элемент артистического *обломовца*), судьбу Веры и в особенности морально-нравственную позицию Марка Волохова, превратившегося в «резкую фигуру» идеолога атеизма и вульгарного материализма. Свидания героини с ним теперь перерастают в сшибку несовместимых воззрений, а страстное с каждой стороны стремление убедить другую в своей «правде» разрешается «падением» девушки, ее тяжелой нравственной драмой и осмыслено как трагическая ошибка — *обрыв* (отсюда

окончательно название романа) русской молодежи на пути к подлинной «норме» любви, семьи и общества.

Как и прежде, Гончарова в «Обрыве» волновали «общие, мировые, спорные вопросы» «о религии, о семейном союзе, о новом устройстве социальных начал», об эмансипации женщины и т.п.». Однако здесь все они в значительно большей степени, чем в «Обыкновенной истории» и «Обломове», преломлены через «отношения обоих полов между собою», вышедшие «на первый план произведения». Данное обстоятельство придает «Обрыву» смысл и своеобразного «эпоса любви», обязывая объяснить гончаровскую концепцию этого чувства.

В «трилогии» Гончарова оно не только образует особые сюжеты («поэмы», драмы, идиллии, комедии и даже пародии), но и само по себе обстоятельно исследуется в его разновидностях и саморазвитии. «Она, — замечал, например, об отношениях Ольги Ильинской с Обломовым критик Н.Д. Ахшарумов, — проходит с ним целую школу любви, по всем правилам и законам, со всеми малейшими фазами этого чувства: тревогами, недоумениями, признаниями, сомнениями, объяснениями, письмами, ссорами, примирениями, поцелуями и т.д. Давно никто не писал у нас об этом предмете так отчетливо и подробно...».

Любовь у Гончарова — важнейшее средство раскрытия героя и его характеристики. Александр Адуев показан как поэт и чиновник, родственник и сын. Но прав был Белинский: «полное изображение молодого Адуева надо искать не здесь, а в его любовных похождениях». Только пережитое Обломовым глубокое чувство к Ольге открыло читателю потенциал его души. С чувством к Илье Ильичу у простой женщины Агафьи Матвеевны пробудилась душа; «навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь уж она знала, зачем она жила и что жила не напрасно». Но и развитый, умный Штольц разобрался в своих возможностях не ранее того, как «разыгрались над ним все муки и пытки любви»: «С него немного спала спесивая уверенность в своих силах...».

Большое внимание Гончарова-художника к «процессу разнообразного проявления страсти, т.е. любви» определено уверенностью в ее главенствующем положении среди жизненных ценностей человека. Возражая в этом вопросе М. Салтыкову-Щедрину и Н. Чернышевскому, он писал: «Правду сказать, я не понимаю тенденции “новых людей” лишить роман и вообще всякое художественное произведение чувства любви и заменить его другими чувствами и страстями, когда и в самой жизни это чувство зани-

мает так много места, что служит то мотивом, то содержанием, то целью почти всякого стремления, всякой деятельности, всякого честолюбия, самолюбия и т.д!». В романе «Обломов» эта мысль вложена в уста Андрея Штольца: «он выработал себе убеждение, что любовь с силою Архимедова рычага движет миром; что в ней лежит столько всеобщей, неопровержимой истины и блага, сколько лжи и безобразия в ее непонимании и злоупотреблении».

Согласно христианству, *истина* воплощена в Богочеловеке и Его благовесте («Иисус сказал ему: Я есмь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня». Ин. 14, 6). В романной «трилогии» Гончарова залогом истины выступает прежде всего одухотворенная *каритативным* (от лат. *caritas* — участие, сострадание, жалость) началом любовь между мужчиной и женщиной. Она не исключает ни страстного физического влечения к возлюбленному (его испытывают и Ольга Ильинская в одиннадцатой главе второй части «Обломова», и Вера в «Обрыве»), ни обожения его, свойственного, например, Агафье Пшеницыной или чувству Леонтия Козлова к его неверной жене Ульяне.

В гончаровской концепции Эроса вообще синтезированы и чувственный пафос «Песни песней», и утверждение Платона о тоске человеке по своей идеально-небесной половине, и мысль Данте «Любовь — та сила, что движет солнце и другие светила» («Божественная комедия». Рай, XXXIII), и романтическая трактовка любви как «космической силы, объединяющей в одно целое человека и природу, земное и небесное, конечное и бесконечное, и раскрывающей истинное назначение человека» (Л. Фризман). Однако акцент на духовно-каритативном начале любви позволяет Гончарову обогатить ее и этическим началом *долга*. Так, близкая к «норме» этого чувства Ольга Ильинская видится Штольцу не «просто страстно любящей женой, не матерью-нянькой», а «матерью-созидательницей и участницей нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения». Если Тургенев тщетно пытался совместить любовь и долг, то Гончаров соединяет их в самой истине любви как *любви-долге*.

В «Обрыве» Гончаров, по его словам, «исчерпал <...> все образы страстей», как бы продолжив классификацию это чувства, предпринимавшуюся еще в древней Греции. Начинает ее изображение любви, искаженной условно-кастовыми понятиями петербургского высшего света. Выросшая в его среде красавица Софья Беловодова сравнивается с холодной мраморной статуей. Тщетно пытается Райский пробудить сердце Софьи; не больше успел в этом

и итальянец Милари: едва зародившийся интерес Софьи к нему угас под давлением аристократических предрассудков и требований «хорошего тона». Нежной, преданной, но безропотно-жертвенной была любовь к Борису Райскому простой белошвейки Наташи, «чистый, светлый образ» которой напоминал герою «Перуджиниевскую фигуру» (итальянский художник П. Перуджино — современник С. Боттичелли и Леонардо да Винчи). Разница в развитии и эмоциональных запросах любовников вскоре тем не менее обрекли «бедную Наташу», как по аналогии с «бедной Лизой» Н. Карамзина именует ее Райский, на потерю взаимности, а затем и смерть. Глубокой, пронесенной через всю жизнь и все же односторонней симпатией показана в «Обрыве» потаенная любовь Тита Никонича Ватутина и «женщины старого доброго времени» Татьяны Марковны Бережковой. Связанные словом, однажды данным сопернику Ватутина, они не создали достойного их любви семейного союза. Для Марфеньки любить — значит выйти замуж, при этом с одобрения и благословения Бабушки. Простая, «как сама природа, среди которой она развилась и выросла», Марфенька не знает «страстей, широких движений, какой-нибудь дальней и трудной цели».

Особый вид любви представлен увлечениями Бориса Райского. Человек по преимуществу эстетический, Райский тем не менее ищет в возлюбленной не одно внешнее совершенство, а «сочетание красоты форм с красотой духа» — «венец создания». Однако во всем «управляемый фантазией», он столь же легко увлекается, как и охладевает к очередному «предмету» своего поклонения. Как «злоупотребления чувства любви» изображены в «Обрыве» «бессознательная, почти слепая страсть» провинциального учителя Леонтия Козлова к его жене Ульяне и «дикая, животная, но упорная и сосредоточенная страсть» мужика Савелия к жене его Марине, «этой крепостной Мессалине».

Разнородные виды любви характеризуют в «Обрыве» не только современное общество, но и основные периоды европейской истории: древнейший языческий (символизирован вожделениями Марины-Мессалины); дохристианскую цивилизацию Греции и Рима (представлена и холодно-мраморной Софьей Беловодовой и, напротив, откровенно чувственной, не ведающей стыда Ульяной Козловой, в которой сквозил «какой-то блеск и колорит древности, античной формы»); рыцарское средневековье (оживает в платоническом поклонении «русского маркиза» Ватутина Прекрасной

даме — Татьяне Бережковой). «Роман» Марфеньки и чиновника Викентьева, названный в «Обрыве» «мещанским» (от польского *mieszczanin* — горожанин), олицетворяет бюргерский общественно-семейный уклад; любовь «бедной Наташи» — относительно недавнюю эпоху сентиментализма, а увлечения Райского — романтизма. Наконец, эротической позицией Марка Волохова заявлен и европейско-русский позитивизм 1860-х годов.

Сосредотачивая в себе, по мысли романиста, культурно-гуманитарное содержание исторической эволюции человечества, разновидности любви увенчиваются в «Обрыве» авторским идеалом («нормой») этого чувства. Она открывается в Вере (и в ее красоте), но не ранее того, как эта героиня ценою жестокой ошибки и нравственного страдания (своей Голгофы) очистится от искушения физической страсти к безбожнику и нехристу Волохову. Когда, говоря иначе, из Веры-«Ночи» преобразится в Веру-«Статую», однако не «холодную, непробужденную», как Софья Беловодова, а одухотворенную евангельскими заветами и ими *оживленную* и гармонизированную. В лице *этой* Веры предвосхищена, по логике романа, будущая фаза человеческой истории, в которой внешняя и неподвижная красота античности явится, обретя душу, цельной и совершенной.

Сюжет «Обрыва» драматизирован двумя коллизиями, навеянными общественной ситуацией России 1860-х годов, но, как всегда у Гончарова, универсализированными. В первом из них — конфликте отцов и детей — обаятельной представительнице патриархальной России Татьяне Марковне Бережковой противостоят ее внуки: Борис Райский и Вера, в отличие от Марфеньки наделенная от природы «инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности» («Она <...> многое в старой жизни находила отжившим, и ее смелый ум всюду допрашивался о том, что должно прийти на смену прежнему»). Виновными в нем Гончаров считает и Бабушку, т.е. старшие поколения страны, — за невнимание к нравственным исканиям молодежи и требование беспрекословного «послушания» (важный мотив в характеристике Бережковой), и представляющую мыслящую молодежь Веру — за *гордыню*, толкнувшую девушку на поиск жизненной истины в одиночку, без помощи любящей ее Бабушки. *Извечный* уровень этого конфликта усилен его восприятием художником-романистом Райским: «все происходящее подано как высокая Драма с символическими реминисценциями религиозного характера...»; «в центр выдвигается логика развития идей, обобщенных в лейтмотивах: Греха (Вины),

Раскаяния (Покаяния) и Искупления (Воскресения-Преображения)» (Е. Краснощекова).

В конфликте втором уже Вера в качестве приверженца «вечной правды» Христа противоборствует с Марком Волоховым как проповедником «правды» новой — атеистической и антихристианской. В отличие от первого неразрешимо-антагонистический, он отразил решительное неприятие Гончаровым материалистических, революционных и позитивистских идей Н. Чернышевского и Д. Писарева, с которыми романист обстоятельно познакомился в 1863—1865 годах как цензор журналов «Современник» и «Русское слово».

Несовместимые «правды» молодых героев «Обрыва» выступают в виде полярно противоположных трактовок любви. Для Волохова это — взаимное физическое влечение любящих до той поры, пока один не охладит к другому, привязанность «на срок», без каких бы то ни было нравственных «долгов», «правил» и «обязанностей». Для Веры любовь нераздельна с супружеством, а поэтому чувство бесконечное, исполненное долга «за отданные друг другу лучшие годы счастья платить взаимно остальную жизнь». Марк ссылается на зверей и птиц (из них-де «никто бессрочно не любит»), иронизирует над Райским, полагающим, «что женщины созданы для какой-то высшей цели...». Вера парирует: «Для семьи созданы они прежде всего. Не ангелы — пусть так — но не звери!»

Волохова не интересует нравственное состояние Веры после невольной для нее физической близости между ними и ее положение «падшей» в глазах общества. Правда, в последних письмах к героине он высказывает готовность «принести жертву» своим атеистическим убеждениям — обвечаться с Верой, однако не ради нее и таинства церковного брака, а в горячке своей физической страсти и для ее удовлетворения. У Веры самое чувство к Волохову зарождается с *участия*, желания «отвлечь его с ложного пути», вернуть заблудшую овцу в человеческое сообщество, т.е., как и симпатия Ольги Ильинской к Обломову, с каритативного импульса любви. Это объясняет стойкость героини перед воистину дьявольским предложением-искушением Волохова («Боже мой! <...>, — восклицает девушка. — Еще “удав” все тянется!..») быть счастливыми одной чувственной страстью и ее наслаждениями.

Преломление мировоззренческого поединка Веры с Волоховым через «отношения полов» не помешало ему стать в «Обрыве» новейшей вариацией вековой схватки между верой и неверием, последователями Христа и антихриста, велением нравственного долга и позицией аморалистической безответственности.

Невременный план второй коллизии романа определен не только мифосемантикой имени каждого из ее участников — верующей героини и тезки евангелиста *Марка*, но на деле рассадника неверия Волохова. Мифологизирована топография, в которой развиваются отношения между ними. Это окрестности дворянской усадьбы Малиновки, раскинувшейся с садом на *высоком* берегу Волги, крутым обрывом уходящим *вниз*. Если в усадебном нагорье царят свет, тишина и мир, то в роще под обрывом — мрак и нарастающее с очередным свиданием героев напряжение. Контрастны и символы этих мест: *часовня* со строгим ликом Спасителя, перед которым склоняется, ища духовной поддержки, Вера, и дряхлая, забытая людьми *беседка*, в которой трижды ждет Веру Волохов. Перед нами, таким образом, метафоры, с одной стороны, библейского рая, с другой — царства тьмы и искушителя рода человеческого.

На дне обрыва свершается и *грехопадение* Веры, восходящее по аналогии к первородному греху Евы и Адама, за который Творец изгнал их из рая. Отлучения от любви Бабушки-*России* страшится и мучающаяся за свою гордую самонадеянность Вера.

Одна из последних глав «Обрыва» завершается своеобразным гимном Райского в честь русских женщин. В несколько измененном виде писатель включил в него мысли из посвящения, которое поначалу намеревался от собственного имени предпослать роману. «Восхищаясь вашей красотой, — говорилось в нем, — вашей исполинской силою — *женской любовью* <...> я слабою рукою писал женщину; я надеялся, что вы увидите в ней отражение не одной красоты форм, но всей прелести ваших лучших сил». «Мы не равны: вы выше нас, вы сила, мы — ваше орудие...». «Мы — творцы в черной работе... Вы созидательницы, воспитательницы людей, вы — прямое, лучшее орудие бога...».

Гончаровская апология женщины, восходящая, как и трактовка любви, к многовековой традиции, от средневекового культа Богородицы, образа Беатриче в «Божественной комедии» Данте, поэзии трубадуров и миннезингеров, до рыцарского романа, гётевской идеи «Вечно Женственного» и творчества романтиков XIX века, с новой силой после образа Ольги Ильинской сказалась в фигурах Марфеньки, Бабушки и Веры. Ведь в женской половине человеческого рода, которую эти героини у Гончарова олицетворяли, сосредоточены, по убеждению выдающегося романиста, не только чистейшие устремления людей, но и основной залог их воплощения в действительности.

Последний роман Гончарова явился средоточием, по его признанию в письме 1868 года к М.М. Стасюлевичу, всех его «идей, понятий и чувств добра, чести, честности, нравственности, веры», словом, «всего, что <...> должно составлять нравственную природу человека». В другом послании к тому же адресату писатель так определил основу своих, одновременно жизненных и художнических ценностей: «апофеоз женщин, потом родины России, наконец, Божества и Любви».

В заключение некоторые итоги.

В сравнении с Тургеневым Гончарова-романиста мало занимали те быстрые идейные и психологические изменения, что «под давлением времени» происходили в русском человеке из культурного слоя. Не привлекали его и собственно социально-политические противоборства; творец «Обломова» находил их внешними, переменчивыми и преимущественно «головными», а поэтому и непоэтическими. В его романную «трилогию» современные социально-бытовые проблемы и конфликты российской жизни входили, как правило, «в их общем объеме», т.е. в их бытийном ракурсе и «коренном» для России и человечества значении.

Важнейшими среди них в «Обыкновенной истории» стали оппозиции жизни традиционной (*патриархальной*) и новой (на западноевропейский, индивидуалистический лад), пылкой *молодости* и рассудочной *зрелости*, *чувства* и *разума*, а также той или иной поведенческой *односторонности* и, напротив, чаемой художником человеческой *гармонии* («целости»). В «Обломове» — столкновение жизни как вечного *покоя* или — бесконечной же *суеты* и равно противостоящей обоим жизни как постоянного духовно-нравственного *совершенствования* и творческой общественно-полезной *деятельности*. В «Обрыве» — борьба любви-долга и любви-страсти, веры (морали) и неверия (аморализма), правды Христа и мнимой правды Антихриста.

В сюжетах гончаровских романов варьируются вечные мотивы евангельского блудного сына (в «Обыкновенной истории»), удалившихся от мирской суетности, но и от своего человеческого долга пустынных (в «Обломове») или ветхозаветная история райского грехопадения первого человека (в «Обрыве»).

Локально-временными («местными», «частными») чертами и свойствами не ограничены и центральные характеры Гончарова, довлеющие по меньшей мере общеевропейским архетипам *идеалиста* или *практициста*, людей *идиллических*, с началом соответствующей поэтичности, или — «раздробленных» и посему сугубо

прозаических, а также *одухотворенных* или только *чувственных*. И — либо пополняющих собою, в качестве их национально-русских разновидностей, сверххарактеры Вертера, Гамлета, Дон Кихота, Фауста, Дон Жуана, Санчо Пансы, Тартюфа (не таков ли статский генерал *Тычков* в «Обрыве», ханжа и лицемер?), евангельских сестер Лазаря Марфы и Марии, либо, как Обломов, художник Райский, Татьяна Бережкова (*Бабушка-Россия*) обогащающих их ряд сверххарактерами новыми, в художественном отношении конгениальными вышеназванным

Из русских писателей 1840—1860-х годов Гончарову *эстетически* наиболее родствен Тургенев. При указанном отличии в масштабе литературного обобщения романы этих писателей сближают апология любви как «главного в жизни» (Гончаров) и «священного пламени» (Тургенев), испытание героев любовью и испытание самой любви, т.е. ее судьбы в современном мире, центральное место в системе персонажей одухотворенного женского лица, известное сходство романной структуры, а также ориентация создаваемых характеров на классические прообразы.

Не обладая, как Тургенев, повествовательным лиризмом, Гончаров противопоставил ему своего рода повествовательный «симфонизм» и необыкновенную рельефность («живописность») изображения, а также широту и обстоятельность картин *русского быта*, в том числе и простонародного. Так, в числе его героев читатель найдет целую вереницу крепостных слуг. Это Евсей и Аграфена, Захар и Анисья, Василиса, Марина, Егорка-«зубоскал» и другие. Это — комические двойники центральных персонажей гончаровской «трилогии» и значительный ресурс романического юмора.

Обширная «бытопись» трех романов (и очерков) Гончарова, а, главное, умение писателя наполнить ее бытийным (в том числе — мифологическим) смыслом сделали Гончарова одним из прямых предшественников и учителей Льва Толстого. Можно, в частности, говорить о параллелизме между гончаровской типологией любви в «Обрыве» и толстовской типологией в «Анне Каренине» семей.

Исследователи различно определяли *жанр* гончаровского романа. В советское время его традиционно называли социально-психологическим; Ю. Лошиц квалифицировал его как мифологический; С. Телегин также отнес к роману мифологическому; Е. Краснощекова именовала «романом воспитания», В. Холкин — «романом существования», т.е. экзистенциальным.

Мы полагаем, что в романной «трилогии» Гончарова есть черты каждой из этих жанровых форм. Однако лишь постольку, поскольку та или иная из них «работает» на общенациональный и всемирный смысл гончаровских коллизий, сюжетов и образов. С учетом этого обстоятельства роман Гончарова правильнее всего назвать *социально-универсальным*.

Его хронологическое местоположение в русской литературе — между романом синкретическим («Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова и «Мертвые души» Гоголя) и универсально-синтетическим романом Достоевского и Л. Толстого. В литературе западноевропейской ему типологически близки, хотя содержательно далеко не равны, романы Жорж Санд, Ч. Диккенса, Г. Флобера.

В целом по вкладу в отечественную и мировую литературу Гончаров-художник соизмерим в русской литературе с Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Достоевским и Л. Толстым, а в мировой — с творцами «Дон Кихота», «Фауста» и «Божественной комедии».

ЛИТЕРАТУРНЫЕ «ОТЦЫ» И «ДЕТИ» В РОССИИ 1860-х ГОДОВ, или ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1860-х ГОДОВ

Острокризисная эпоха перевала отечественной истории — предреформенные и пореформенные годы — стала и временем принципиальных новаций в русском литературно-эстетическом сознании. Подобно «отцам» и «детям» в одноименном тургеневском романе, в русской литературе данной поры встретились и оказались в творческой оппозиции не просто писатели старшие и младшие, а представители разных культурно-исторических генераций: «люди сороковых годов» и «шестидесятники».

Первыми были уже признанные властители дум отечественных читателей — прозаики И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, С.Т. Аксаков, в известной мере и А.Ф. Писемский, и Д.В. Григорович, поэты А.А. Фет, Ф.И. Тютчев, Я.П. Полонский, А.Н. Майков, драматурги А.Н. Островский, А.К. Толстой, а также главные деятели «эстетической критики» — П.В. Анненков, А.В. Дружинин, В.П. Боткин. Наследники и последователи классической немецкой эстетики, согласно которой «...цель художества есть идеал, а не нравоучение» (А. Пушкин), а эстетический «идеал есть гармония», чувствуемая и творимая «одним искусством» (Л. Толстой), они продолжали создавать разножанровую литературу, которую А. Дружинин назовет «артистической» (от франц. *artistique* — художественная), а некоторые советские литературоведы (имея в виду творчество упомянутых прозаиков и драматургов) будут квалифицировать как «психологический» реализм.

Безраздельно господствующая в России десять лет (с 1847 по 1857 г.), она с конца пятидесятых годов все заметнее теснится в симпатиях русской публики, в особенности молодой, литературой иного творческого пафоса, основным деятелем которой выступает уже автор-«шестидесятник». Ее дебют означен 1856 годом, когда в Москве выходит в свет поэтический сборник «Стихотворения Н. Некрасова», вызвавший, по свидетельству Н.Г. Чернышевского, «восторг всеобщий», а «Русский вестник» М.Н. Каткова начинает публикацию имевших огромный общественный резонанс «Губернских очерков» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

В короткие сроки эта литература пополняется весьма объемной очерковой прозой о народе — крестьянстве и низовом городском люде (очерки и очерковые циклы Николая Успенского, Василия Слепцова, Николая Помяловского, Александра Левитова, Федора Решетникова, Глеба Успенского), повестийной диалогией Н. Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов» (1861), с молодыми разночинцами в качестве главных героев, наконец, и романами, а это и «Трудное время» (1865) В. Слепцова, и «Горнорабочие», «Глумовы», «Где лучше?» (публиковались в 1866—1868 гг.) Ф. Решетникова и прежде всего — «Что делать?» (1863) Н.Г. Чернышевского, породивший целый ряд в той или иной мере обязанных ему литературных подобию («Степан Рулев» Н. Бажина, «Шаг за шагом» И. Омулевского, «Старая и новая Россия» Д. Гирса, «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» И. Кушевского и др.). А также и последовавшими за знаменитым сборником стихотворениями и поэмами Н. Некрасова, поэтов его школы (Ивана Никитина, Михаила Михайлова, Василия Курочкина, Дмитрия Минаева, Леонида Трефолева, Василия Богданова, Николая Добролюбова).

Новое литературное течение сверх того обзаводится солидной теоретической базой — альтернативной к классической эстетике магистерской диссертацией Н. Чернышевского (написана в 1853, опубликована в 1855) и программными статьями М. Салтыкова-Щедрина «Стихотворения Кольцова» (1856), «Напрасные опасения» (1868) и пользуется безраздельной поддержкой «реальной» критики Н. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского, Д. Писарева (в статьях об «Очерках бursы» Н. Помяловского и романе Н. Чернышевского «Что делать?»).

Сами писатели-«шестидесятники» о типологическом определении создаваемой ими литературы не позаботились. Большей частью пристрастными и односторонними оказывались суждения о ней ее современников из лагеря «людей сороковых годов», — например И.А. Гончарова, обвинявшего творчество авторов-разночинцев в сугубой рационалистичности (они-де пишут «одним умом», без участия сердца) и подчинении утилитарным целям. Еще менее прав был А. Фет, изобразивший в стихотворении «Псевдопоэту» (опубл. в 1867) лирика некрасовской школы «продажным рабом», который, «Влача по прихоте народа / В грязи низкопоклонный стих, / <...> слова гордого свобода / Ни разу сердцем не постиг», т.е. якобы не познал присущей подлинному искусству творческой свободы. В целом упрощал творческий

смысл нового литературного течения и А.В. Дружинин, когда, согласно своему делению литературы на «артистическую», с одной стороны, и «дидактическую», т.е. подчиненную нравоучительным и пропагандистским целям, — с другой, отказывал ему в художественной ценности.

В советском литературоведении творчество русских писателей-«шестидесятников» трактовалось сначала как реализм «революционно-демократический» (А. Лаврецкий), потом — «демократический» (Б. Александров), позднее как часть обширной «народнической» литературы. И наконец, как реализм, в отличие от «психологического», «социологический». Последние определения в ряде историко-литературных трудов активно используются и по сей день. Между тем они, конечно, несколько не основательнее, чем пресловутый «социалистический» реализм, побуждающий подозревать аналогичные ему, но никогда не существовавшие реализм «капиталистический», «феодальный», «рабовладельческий» и т.п. Ведь во всех трех случаях собственно эстетические критерии неправомерно подменены иными, почерпнутыми из политической экономии, психологии или социологии.

На наш взгляд, творчество Тургенева, Гончарова, Достоевского, Л. Толстого, Фета, Тютчева и близких им художников, с одной стороны, и Салтыкова-Щедрина, Некрасова, очеркистов-«шестидесятников» — с другой, различаются и разнятся как литература *по преимуществу* онтологическая, занятая «самим человеком» (И. Гончаров), разумеется, в его национально-историческом своеобразии, и литература, вдохновленная *по преимуществу* актуальными общественными проблемами россиян, т.е. поэзия гражданского пафоса и «социальная беллетристика», если воспользоваться более ранней, но уместной и здесь дефиницией В.Г. Белинского.

Говорим «по преимуществу», потому что писатель-«онтолог» мог без ущерба для себя вступить на территорию «социальной беллетристики». Таковы, например, И. Тургенев в романах «Дым» и «Новь», где он в качестве убежденного западника и «постепеновца» ведет идеологический спор и со славянофилами, и с радикальным народничеством, и Ф. Тютчев, почти по-некрасовски заговоривший в стихотворениях «Слезы людские, о слезы людские...» и «Русской женщине» («Вдали от солнца и природы...»). В свой черед такие выдающиеся представители «социальной беллетристики», как Салтыков-Щедрин и В. Слепцов, были способны восхитить Гончарова или Тургенева, Л. Толстого: первый — общече-

ловеческим масштабом фигуры Порфирия (Иудушки) Головлева («Господа Головлевы»), второй — своим рассказом «Питомка» (1863), проникновенно воспроизведшим трагедию деревенской русской матери. «Панаевский» цикл лирики Н. Некрасова по крайней мере концептуально (современная любовь и в нем — «поединок роковой») конгениален «денисьевскому» любовному циклу Ф. Тютчева, а в дилогии Н. Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов» не только оспорены, но и творчески использованы поэтические мотивы тургеневских новелл «Ася» и «Фауст». И литература онтологическая и «социальная беллетристика», гражданственная поэзия имеют равновеликих художников слова: Н. Некрасов и М. Салтыков-Щедрин в этом качестве не менее уникальны, чем А. Фет, И. Тургенев или И. Гончаров.

Частные сближения представителей названных литературных течений в России 60-х годов, впрочем, скорее оттеняли, чем заслоняли, их решительное размежевание в вопросе об *отношении искусства (литературы) к действительности*. Обретший особую актуальность в России 60-х годов, он был опосредованно стимулирован общественно-исторической, философско-мировоззренческой и идеологической новизной этой эпохи по сравнению с годами тридцатыми и сороковыми.

В качестве общественной силы России в эту пору заявило о себе крестьянство. «Первым толчком, — писал в 1868 году Салтыков-Щедрин, — который вывел русского простолюдина на арену деятельности <...>, была реформа 19 февраля 1861 года. В виду ее со стороны литературы оказалось уже совершенно немислимым то бессознательное отношение к простолюдину, которым она пробавлялась до тех пор. Потребовалось взглянуть на него пристальнее и притом признать предварительно, что та внутренняя его сущность, которая подлежит изучению, не есть какая-нибудь особенная и курьезная, а сущность общечеловеческая, почерпающая свою оригинальность исключительно из внешней обстановки».

Не менее существенным обстоятельством стал массовый приход в культурную сферу русского общества и прежде всего в литературу разночинцев как людей социально, эмоционально-психологически и нравственно близких народу и в той же мере оппозиционных к дворянству и его ценностям. В 1874 году критик Николай Михайловский, задавшись вопросом, что такое случилось в русской культуре середины века, отвечал: «Что случилось? — Разночинец пришел. Больше ничего не случилось. Однако это

событие <...> есть событие высокой важности, составившее эпоху в русской литературе. <...> Пусть одни утверждают, что отсюда идет падение русской литературы, пусть другие говорят, что с этих именно пор она стала достойна своего имени, — одно верно: явилось нечто, значительно изменившее характер литературы...». И, добавим, — ее состав, ибо течение «социальной беллетристики» и гражданской поэзии создавалось, за исключением Салтыкова-Щедрина, Н. Некрасова, В. Слепцова, Д. Писарева, дворян по происхождению (однако не образу жизни), авторами из разночинцев.

Последних отличает и иная мировоззренческая ориентация. На место объективного идеализма (гегельянства) приходит материализм в его антропологической (Людвиг Фейербах) и естественнонаучной (К. Фогт, Л. Бюхнер, Я. Молешотт, К. Бернар) разновидностях. В итоге материалистически трактуется сама человеческая природа («натура»), восходящая не к Богу, Абсолютной Идее, Мировой Душе, а являющаяся частью природы естественной. Падению прежнего авторитета «гегелистов» (И. Тургенев) способствует и мощный натиск континанства (позитивизма) с его тотальным неприятием немецкой метафизики и приоритетом не абсолютной, а относительных истин, добытых человеком в итоге не отвлеченно-умозрительного, а научно-экспериментального познания. Культ гуманитарных знаний сменяется (вспомним тургеневского Евгения Базарова) пропагандой естественных наук; дело химика, физиолога, медика затмевает миссию художника.

Важнейший момент идеологической позиции «социальных беллетристов» — иное, чем у «людей сороковых годов», представление о роли в русском общественном прогрессе развитой личности и народной массы. Вот как трактовал эту проблему, например, И. Тургенев. «Главное наше несогласие с О. и Г. (Огаревым и Герценом. — В.Н.), а также с Бакуниным, — писал он в 1862 году В.Ф. Лугину, — состоит именно в том, что они, презирая и чуть не топча в грязь образованнейший класс в России, предполагают революционные и реформаторские начала в *народе*; на деле — это совсем наоборот. Революция в истинном и живом значении этого слова — я бы мог прибавить в самом широком значении этого слова — существует *только* в меньшинстве образованного класса...». Основным двигателем российского общества Тургенев считает развитую личность и образованное меньшинство страны, а не народную массу, в своем большинстве еще безличностную, политически косную и граждански неразвитую. «Меньшой братией»,

«этими другими детьми» именует в своих очерках и письмах русское крестьянство И. Гончаров. Показателен его ответ на сделанное ему в 1887 году Л. Толстым предложение писать для народа. Не возражая в принципе против полезности такой работы («Вы правы — это надо делать»), Гончаров в то же время искренно недоумевает, как народная тематика могла поглотить творца «Войны и мира». «Мне, однако, — обращается он к Толстому, — жаль, если Вы этому писанию пожертвуете и другим, то есть образованным кругом читателей. Ведь и Вы сами пожалели бы, если бы Микель-Анджело бросил строить храм и стал бы *только* строить крестьянские избы, которые могли бы строить и другие».

Напротив, по убеждению Салтыкова-Щедрина, российское «возрождение наше не может быть достигнуто иначе, как посредством Иванушки-дурака», т.е. на основе экономической, гражданской и политической самодеятельности народа. Сам образованный современник может сформироваться в полноценную личность только на народной основе (т.е. при содействии народному освобождению и счастью), потому что в народе «заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности». Вполне разделяемое также Н. Чернышевским и Н. Некрасовым, а в известной степени и другими авторами-«шестидесятниками», это убеждение помимо субъективных симпатий к народу подкреплялось антропологической трактовкой *труда*. Вернее, тем *демократическим* акцентом, который внесли в эту трактовку названные писатели. Ведь если «...труд представляется в антропологическом анализе коренною формою движения <...> А без движения нет жизни...» (Н. Чернышевский), то наиболее исполненной движения, а значит, и лучшей (духовно и нравственно *здоровой*) частью русской нации следовало признать именно народ, жизнь которого, в отличие от обеспеченных и *праздных* верхних сословий, неразрывна с постоянным и к тому же общепользным трудом. Так, парируя упреки в сословной пристрастности, «шестидесятники» придают своему *народолюбию* (а не народопоклонству) смысл *объективной истины*.

Все это отражается в собственно *эстетической* теории русских «социальных беллетристов», как она разработана в диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». По необходимости ограничиваясь лишь ее главными тезисами, сравним их с аналогичными положениями И.С. Тургенева.

«Искусство, — говорится в исповедальном тургеневском эссе «Довольно» (1865), — в данный момент, пожалуй, сильнее самой природы, потому что в ней нет ни симфонии Бетховена, ни картины Рюисдаля, ни поэмы Гёте...». Искусство сильнее природы в том смысле и потому, что только художник, согласно классической эстетике, вносит *совершенную* красоту (гармонию) в природную и человеческую жизнь. И поэтому античная «Венера Милосская, пожалуй, несомненное римского права или принципов 89-го года». Ибо ни заложившее основы правового сознания европейцев римское право, ни вдохновлявшие Великую французскую революцию идеалы свободы, равенства, братства не привели человечество к гармоническим отношениям. Между тем найденная в 1820 году на острове Мелос древнегреческая статуя Афродиты (Венеры) — есть зримый образец воплощенной гармонии. Уже этот факт, по логике Тургенева, позволяет признать создание произведений искусства делом более важным, чем любые практические попытки человека улучшить окружающую его социальную реальность. И вообще признать искусство как средоточие *прекрасного* выше жизни.

Для Н. Чернышевского «прекрасное есть жизнь», хотя отнюдь не вся наличная, а «какова должна быть она по нашим понятиям...», т.е. отвечающая ее социально определенным идеалам. Однако в любом случае «жизнь выше, полнее, правдивее всех творений ученых и поэтов» и «не только живет, но и совершеннее фантазии», являющейся основным средством художника. Из этого следовало, что создавать красоту можно и должно не только в искусстве, но и в материально-общественной практике. И больше того — изменять к лучшему и гармонизировать самую *реальную* жизнь несравненно важнее создания красоты в искусстве. Отношение последнего с действительностью, таким образом, радикально менялось. Переставая быть самоценностью, искусство не упразднялось, но функционально подчинялось общественной действительности (в лице ее «передовых» слоев и деятелей) как всего лишь одно из *средств* ее самосовершенствования.

Общетеоретическая оппозиция авторов-«шестидесятников» к их литературным «отцам» в творческой практике вместе с тем сужалась до противоположного решения, по существу, одного вопроса: совместимо ли подчинение писателя своего творчества интересам народа (крестьянства) со служением его искусству? Писатели-«онтологи» отвечали на него в целом отрицательно. Выше мы цитировали мнение на этот счет А. Фета, для которого

соответствующий пафос, например, некрасовской поэзии («Я лиру посвятил народу своему...») был равноценен гибели Некрасова как художника. С пагубной для последнего «тенденциозностью», исключавшей объективность творца и тем самым художественную правду, отождествлял народолюбие «социальных беллетристов» И. Гончаров; «могилой искусства» назвал *политический* элемент в нем В.П. Боткин; как попытку «порабощения искусства» чуждыми ему публицистическими целями квалифицировал диссертацию Чернышевского в своей одноименной статье 1858 года Н.Д. Ахшарумов.

Серьезную угрозу деэстетизации отечественной литературы усматривают в творчестве «шестидесятников» и А.Н. Майков, И. Тургенев, молодой Л. Толстой. «В последние два года, — говорит он 28 января 1859 года в Обществе любителей российской словесности, — *политическая* и, в особенности, изобличительная литература, заимствовав в своих целях средства искусства и найдя замечательно умных, честных и талантливых представителей, горячо и решительно отвечающих на каждый вопрос минуты, на каждую временную рану общества, казалось, поглотила все внимание публики и лишила художественную литературу всего ее значения. Большинство публики начало думать, что задача всей литературы состоит только в обличении зла, в обсуждении и исправлении его, одним словом, в развитии гражданского чувства в обществе» (курсив мой. — *В.Н.*).

Всецело отдавая собственные симпатии литературе «другой, отражающей в себе вечные, *общечеловеческие* интересы...» (курсив мой. — *В.Н.*), Л. Толстой по крайней мере не отказывает начинателям «политической литературы» в творческой даровитости. Но именно это без всяких оговорок делает в отношении автора «Губернских очерков» И. Тургенев. «А г. Щедрина, — пишет он в 1857 году П.В. Анненкому, — я решительно читать не могу. <...> Это грубое глумление, этот топорный юмор, этот вонючий канцелярской кислятиной язык... Нет! Лучше записаться в *отстальные* — если *это* должно царствовать». Спустя четыре года уже в связи с очерками Н. Успенского, Н. Помяловского, А. Левитова, В. Слепцова, Ф. Решетникова Тургенев обобщает: «Совершился какой-то наплыв бездарных и рьяных семинаров — и появилась новая, лающая и рыкающая литература». И даже признав позднее за названными авторами литературные «способности», автор «Аси» не найдет в их произведениях «вымысла, силы соображения, выдумки», считая, что «они ничего выдумать не могут — и, пожалуй, даже радуются этому: эдак, мы, полагают они, ближе к правде».

Со своей стороны далеко не в восторге от своих литературных «отцов» представители «социальной беллетристики». Имея в виду, по всей очевидности, повести и романы И. Тургенева, И. Гончарова, Н. Помяловский признается: «Надоело мне это *подчищенное* человечество. Я хочу знать жизнь во всех ее видах, хочу видеть наши общественные язвы, наш забитый, изможденный нуждою люд, на который никто и смотреть не хочет» (курсив мой. — В.Н.). А автор «Подлиповцев» и романов об уральских горнорабочих Ф. Решетников, требуя от писателя прежде всего «дела» и «дельного», а не «фантазии», подчеркивает: «Наша литература должна говорить правду». Как бы парируя защиту Л. Толстым литературы «вечных, общечеловеческих интересов», Салтыков-Щедрин пишет: «Это правда, что искусство <...> должно опираться на общечеловеческие основы. Но ведь эти общечеловеческие основы надо еще отыскать, а для того, чтобы их отыскать, нужно, между прочим, принять в счет и <...> мужиков <...>, потому что только тогда эта основа будет невыдуманная».

Русские авторы онтологического пафоса и «социальные беллетристы» были неудовлетворены современной им российской действительностью едва ли не в равной мере. Но если первые оценивают ее в свете чаемой полнокровной и цельной, свободной и творческой, словом, гармонической *личности*, то вторые — с позиции экономически, политически, граждански свободного и самодетельного *народа*, органичной связью с которым обуславливают становление и современника в качестве не того или иного сословного индивида или атомизированной особи, а собственно личности. У первых эстетический идеал (прекрасное) преломляет и вбирает в себя критерии этические и нравственные; у вторых самая эстетическая значимость явления (его красота) существенно зависит от присутствия в нем нравственно-этических начал добра и справедливости.

Сознательное «заземление» эстетического идеала отразилось в творческой практике «социальных беллетристов» и поэтов-некрасовцев во многом иной, чем у их литературных «отцов», методой типизации «местных» и «частных» (И. Гончаров) в их реальной российской подоплеке характеров. В то время как автор «Рудина» и создатель «Обломова» акцентируют с этой целью в своих героях прежде всего начала *архетипично-универсальные* (Гамлета, Дон Кихота, Фауста, Дон Жуана, короля Лира, пророка Илии, Манон Леско, а также Онегина, Татьяны и Ольги Лариных и т.д.), Салтыков-Щедрин стремится воспроизводить современ-

ника (в том числе и простолюдина) «со всеми его определениями» [10, т. 5, с. 197] — общесловными (национальными) и неповторимыми, психологическими и моральными, эстетическими и этнографическими, внутренними и внешними, в их совокупности и взаимосвязи. *Широкий* (всечеловеческий) угол зрения на портретируемое лицо сменяется *полнотой* его отдельных конкретных ракурсов, в своем литературно-художественном итоге являющих образ столь же семантически (психологически) неисчерпаемый, как и социально четкий. Именно таковы щедринский *помещик* Порфирий (Иудушка) Головлев и *крестьянские* типы Н. Некрасова — Дарья и Прокл («Мороз, Красный нос»), Матрена Тимофеевна и Савелий из поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

Национально-русская и тем самым общечеловеческая характерность названных героев, не уступающих в этом отношении гончаровским Обломову, Захару, Ольге Ильинской и Агафье Пшеницыной и тургеневским Рудину, Базарову, Санину, Марии Полозовой, потребовала от их создателей такой творческой силы, которой в большинстве своем «социальные беллетристы» и поэты-некрасовцы не обладали. Это обстоятельство, однако, не воспрепятствовало их совместным попыткам в свете собственных представлений о задачах литературного творчества *модифицировать* традиционные жанровые *формы* отечественной прозы. Начинается этот процесс с очерка, в рамках которого авторы-«шестидесятники» проявили себя в особенности активно, создав свою обширнейшую литературу о народе.

Вслед за «Губернскими очерками» Салтыкова-Щедрина с 1857 года в печати появляются отдельные народные рассказы Н.В. Успенского, спустя четыре года изданные отдельной книгой, вызвавшей обширную критику (в частности, статью Н.Г. Чернышевского «Не начало ли перемены?» и статью Ф.М. Достоевского «Рассказы Н.В. Успенского»). Почти одновременно в качестве очеркистов начинают свой литературный путь В.А. Слепцов, автор «Владимирки и Клязьмы», «Писем об Осташкове», циклов «На железной дороге», «Сцены в больнице» и др., А.И. Левитов, создатель «Ярмарочных сцен», очерков «Моя фамилия» (опубликован под названием «Лирические воспоминания Ивана Сизова...»), «Московские комнаты с небилью», «Беспечальный народ», цикла «Степные очерки», рассказа «Насупротив», Н.Г. Помяловский, автор «Очерков бурсы», Ф.М. Решетников, автор «Подлипцев» и очерковых циклов «Добрые люди», «Забытые люди». С 1868 года публикует свои очерки «Будка», «Нравы Растеряевой

улицы», затем «Разоренье» Г.И. Успенский, впоследствии автор знаменитых циклов «Крестьянин и крестьянский труд» (1880) и «Власть земли» (1882), идеи которых спустя 70—80 лет плодотворно отзовутся в русской «деревенской» прозе XX столетия.

В целом очерк «шестидесятников» необычайно расширил жизненный материал и тематические пределы русской литературы, включив в нее всех и всяких «участников жизни» (Помяловский), от разных слоев крестьянства до деклассированного городского люда — обитателей «комнат с небилью», ночлежек, странников, побирушек и тому подобных «беспечальных» людей. Это первая из его общих заслуг. Сверх того, он выступил разведчиком и провозвестником новых литературно-творческих приемов в сравнении как с очерком «натуральной школы», так и с «Записками охотника» И. Тургенева и «Очерками из крестьянского быта» (1852—1855) А.Ф. Писемского.

В очерке «шестидесятников» глубже, чем в физиологическом и нравоописательном очерках 40-х годов, осмыслена *среда* и взаимоотношения с ней персонажа. Это не просто сословно-кастовое, служебно-профессиональное или бытовое положение, чин и мундир, без остатка поглотившие изображаемое лицо, а весь господствующий строй вещей и понятий, как он преломился в сознании и поведении той или иной общественной группы. Среда мыслится и социально неоднородной: «шестидесятники» видят, например, не крестьянина вообще (или его географические «породы» — орловскую, калужскую, уральскую и т.д.), а мужика бедного и богатого, мужика-миroeда и его крестьянскую жертву. Наличие в среде внутренних противоречий позволяет ей противостоять. Рассказывая в частном письме о тяжелейших условиях его детства и отрочества, Н. Помяловский тем не менее предостерегает своего корреспондента: «Не думайте, что собираюсь доказывать, что меня *среда* заела, — это было бы очень пошло, — среде я никогда не позволял распоряжаться собой».

Это уже выпад против художников из «людей сороковых годов». Очеркисты-«шестидесятники», как правило, ориентированы на «разрушение эстетики» (Д. Писарев) «дворянской», как они полагали, литературы. Полемический пыл в отношении к тургеневским «Запискам...» и крестьянским очеркам Писемского, особенно сильный у Ф. Решетникова и А. Левитова, сказывается в очерках «шестидесятников» в нетрадиционной постановке их *рассказчика*, в *способе повествования*, в своеобразии *речи* персонажей, в функции *пейзажа*.

Рассказчик видит изображаемое не со стороны и не в качестве всезнающего автора. Он — среди своих героев, нередко один из них. В любом случае он не акцентирует в описываемом лично близкие и дорогие ему черты, а как бы просто фиксирует его. И, по видимости, не проявляет к нему какой-то заданной цели, кроме, разве, естественной для человека любознательности. Так, заинтересовавшись бытом работников подмосковных мануфактур, Василий Слепцов, миновав однажды Рогожскую заставу, где купил сайку и подвесил к поясу чайник, вышел на печально знаменитую Владимирку и пошел по ней, питаясь в дешевых харчевнях и ночуя в фабричных бараках. В результате услышанного и увиденного тем не менее появился блестящий очерк «Владимирка и Клязьма». Александр Левитов познавал свои «шоссейные типы» и «беспечальный народ» как их частица во время своих долгих пеших переходов из Вологды, куда он был сослан, в Лебедянь Тамбовской губернии, а из нее опять-таки пешком в Москву. Федор Решетников воспроизвел в «Подлиповцах» полудикий быт крестьян-пермяков, который узнал, проработав в качестве мелкого канцеляриста в Перми. Главная цель рассказчика в очерке «шестидесятников» не эстетизация (поэтизация) изображаемого, а наивозможная точность. Все внимание обращено к факту, событию, людям, среди которых находится очеркист.

Отсюда и новая манера повествования: очерк «шестидесятников» не столько рассказан, сколько сказывается, так как передает отнюдь не нормативный речевой строй своих персонажей. Авторская речь в нем заменена монологами, диалогами и полилогами самих героев. Стремление и умение передать целое разноголосье реплик, до самых яростных, буйных и нетрезвых, более других очеркистов отличает А. Левитова. Герой очерка, рассказывая о себе, обращается к тому же не к интеллектуально или культурно превосходящему его слушателю, а к своему же брату — мужику, простой женщине, малограмотному купцу и т.п. Это создает иллюзию воссоздания той или иной жизненной ситуации как бы ее собственными глазами. Жизнь, что называется, сама рассказывает себя.

И такой к ней подход вел к открытиям, так как обнажал начала, недоступные и самому участливому, но стороннему ей наблюдателю. Именно открытие — в данном случае свойственных российской власти и русскому народу отношений друг к другу — увидел в рассказе Н. Успенского «Поросенок» Ф.М. Достоевский. «Поросенок пропал», точнее, был украден у его хозяйки на рынке, где

она надеялась его продать и где с его кражей потеряла «несколько рублей, необходимых для ее пропитания». Ее рассказ об этом своей товарке и составляет очерк Успенского. Женщина пытается вернуть поросенка, и хотя, говорит Достоевский, «вполне знает, а если не знает, то предчувствует, *должна* предчувствовать (недаром же она жила сорок лет на свете), что через начальство трудно сыскать поросенка», она все же «идет к начальству. Все с нее берут; но это бы еще ничего, так водится, сразу не выскоблишь, но важно то, что берут с нее не за то, чтоб сыскать ее поросенка, а для того, что ее как бы самое считают виновною. <...> По всем приемам видно, что баба *сама наконец считает* себя в чем-то *виноватою*. <...> Ей наконец дают выговор: как она смеет беспокоить начальство, пишут, разумеется (ну как не перевести при эдаком случае двух-трех листов бумаги), и отпускают наконец, разумеется, без поросенка, но с солдатом, который все-таки с нее требует взятку... Простодушие, добродушие и вместе с тем извращение самых обыкновенных, самых естественных понятий; добродушнейшее признание таких фактов, которых и просто-то за факт нельзя признать, а, напротив, надо причислить к горячешному бреду, к болезни мозга, эта незлобивость рассказчицы, принимающей все это за необходимость и даже за закон природы, объясняется только одним: совершенной *отчужденностью духа народного от духа административного*. Если б административный порядок вышел из духа народного, из свойств народных <...>, то он был бы ему и понятен, сильнее бы волновал его в случае злоупотреблений, скорее бы он понимал его, все его извращения и недостатки. Но *секретность, таинственность, мистическая замкнутость администрации* до сих пор еще влияют на народ, стоя перед ним какой-то загадкой» (курсив мой. — В.Н.).

За исключением А. Левитова, создателя мастерских картин природы (например, в очерках «Степная дорога днем», «Степная дорога ночью»), которую он удивительно чутко понимал и чувствовал, очеркисты-«шестидесятники» почти не используют выразительные и характеристические возможности пейзажа, без чего невозможно представить себе ни «Записок охотника», ни тургеневской или гончаровской прозы в целом. Верные и в этой установке на воспроизведение реальности «без прикрас» (Н. Чернышевский), они обращаются к пейзажу постольку, поскольку он входит (вторгается) в обстановку события, сцены, зарисовки как ее частица.

Существенное обновление авторами-«шестидесятниками» содержательных приемов очерка в конечном счете обогатило его новыми жанровыми формами. Это очерк-*сценка* или очерк-зарисовка *с натуры* (таковы многие очерки Н. Успенского, А. Левитова, В. Слепцова); *очерк-отчет* об увиденном, как «Подлиповцы» Ф. Решетникова, о которых А. Скабичевский писал: «Вышло нечто в русской литературе небывалое; не повесть, не рассказ, к каким публика привыкла, а именно доклад, в полном смысле протокол». Это очерк-*репортаж*, как «Письма об Осташкове» В. Слепцова; порой синтез очерка и автобиографической повести, каковы «Очерки бурсы» Н. Помяловского; это всегда лирически одушевленные нравоописательные («Нравы Московских девственных улиц» и др.) и пейзажные («Степные очерки») очерки А. Левитова.

Ориентация на жизненный факт, стремление к «протокольной» правде с особой остротой поставило перед очеркистами 60-х годов проблему художественного обобщения. И надо сказать, что вопреки своему недоверию к «творящей фантазии» (В. Белинский) они в большинстве случаев разрешили ее плодотворно, расширив традиционные представления о ресурсах литературного вымысла. Выше цитировалось мнение И. Тургенева, отказывающее очеркистам-«шестидесятникам» в «силе, соображении, *выдумке*». Тургенев заблуждался. Отклоняя фантазию как силу «самодеятельную, творящую вне пространства и времени», «шестидесятники» сумели избежать натурализма (он не преодолен лишь в романах Ф. Решетникова) и были талантливыми мастерами литературного обобщения. Оно достигалось ими через незаметный для читателя, но весьма изобретательный *монтаж*, блестящим примером которого стали слепцовские «Письма об Осташкове»; через *циклизацию* отдельных сюжетов, как в «Очерках бурсы» Н. Помяловского, «Забытых людях» Ф. Решетникова или «Степных очерках» А. Левитова; благодаря умению передать своеобразную *полифонию* многоголосой народной сходимки, как это удавалось автору «Ярмарочных сцен», наконец, посредством того способа повествования, при котором, как это было в отдельных очерках Н. Успенского («Поросенок», «Старуха»), человек из народа как бы сам воспроизводил себя.

* * *

Вслед за очерком «социальные беллетристы» 60-х годов предпринимают усилия по созданию новаторской повести. Ф. Решетников публикует повести «Ставленник» (1864) и «Между людьми» (1864—1865), Н. Успенский — повесть «Федор Петрович» (1866),

А. Левитов еще в 1861 году начинает повесть «Накануне Христова дня». В их сюжетной основе не любовь, а карьера, борьба за выживание или социальные конфликты в деревне и крестьянской общине. По целостному художественному впечатлению ни одна из них не могла, однако, соперничать с «Тюфяком», «Браком по страсти», «Виновата ли она?» А. Писемского и тем более с «Дневником лишнего человека», «Фаустом» «Асей», «Первой любовью» И. Тургенева.

Крупнейшей творческой удачей в создании повести нового типа стала диалогия Н. Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов» (1861), первое в русской прозе произведение с недворянами в качестве главных героев. Это сын малограмотного слесаря Егор Иванович Молотов, с детства призренный университетским профессором и благодаря ему получивший основательное гуманитарное образование, и дочь потомственного петербургского чиновника Надежда Игнатьевна Дорогова, выпускница «закрытого института», куда была помещена отцовскими хлопотами, но девушка самобытная, духовно и интеллектуально переросшая свою сословную среду. «Усиленное чтение» зарубежных и особенно русских классиков («Она читала большей частью романы и повести... Лицо ее горело от свободных, поэтических страниц; все, что есть у нас лучшего, прочитала она в это время; Тургенев сделался ее любимым поэтом. Многие страницы, один раз прочитанные, с того времени остались в ее памяти навсегда...»), открыв воображению девушки мир высоких чувств и интересов, одновременно обнажило перед ней несовместимость с этим миром норм и ценностей окружающего ее патриархально-чиновничьего бытия и быта. «Согласитесь, — скажет она Молотову, — что там, в книгах, люди живут не по-нашему, там не те обычаи, не те убеждения; большей частью живут без труда, без заботы о насущном хлебе. Там всё помещики — и герой помещик, и поэт помещик. У них не те стремления, не те приличия, обстановка совсем не та. Страдают и веселятся, верят и не верят не по-нашему. У нас нет дуэлей, девицы не бывают на балах или в собраниях, мужчины не хотят преобразовывать мир и от неудач в этом деле не страдают. У нас и любви нет».

Убеждение героини — попросту «переложить» на чиновничьи нравы идеалы и коллизии героев иного жизненного уклада невозможно — очевидно и для самого автора диалогии, ясно сознающего необходимость в ней нетрадиционных структурных и стилевых начал. Тем не менее в обеих ее частях немало компонентов, восходящих к поэтике именно традиционной, более всего — тургеневских повестей 50-х годов, в частности «Аси» и «Фауста».

В «Мещанском счастье» это сюжетная линия Егор Молотов — Леночка Иллихова, созданная как бы с нарочитой оглядкой на отношения Аси с Н.Н. Здесь и увлекательное простодушную девушку красноречие героя, и письмо Леночки к нему с признанием в любви (ср. с Асиными записками к Н.Н., назначавшими ему свидания), и свидание у *мельницы*, а затем, уже с поцелуями, в усадебной *беседке* (ср. с местом объяснений героев в «Дневнике лишнего человека», «Фаусте»), наконец, итоговое рандеву Молотова и Леночки, внешне схожее с аналогичной встречей Аси и Н.Н. в доме вдовы бургомистра. Подобно Асе, Леночка ждет от Молотова ясного ответа и решительного поступка, предлагая ему улететь, как *птицы*, к какой-то иной, чем знакомая им, высшей и лучшей жизни. И подобно же герою «Аси», Молотов отвечает на предложение героини не радостью, а тоскливой рефлексией. Не нов и итог этого любовного сюжета: недолгое счастье и надежды Леночки разбиты, герои навсегда расстаются.

Героиня повести «Молотов» Надежда Дорогова в особенности захвачена тургеневской повестью «Фауст», вслед за которой вчитывается и в одноименную трагедию Гёте. Так мотивирован определенный сюжетно-конфликтный параллелизм с классическими произведениями, в свой черед присущий и второму звену диалогии Помяловского. В самом деле: Надежда Игнатьевна едва ли не повторяет своим восприятием Молотова, которого любит с юности, отношение наивной Маргариты к Фаусту и Веры Николаевны Ельцовой (Приимковой) к пробудившему ее душу Павлу Александровичу Б. «Он так, казалось ей, — говорит Помяловский о Молотове, — непохож на других. <...> Ей хотелось разгадать и добродушие его, и ласковую насмешливость над увлечением, и его многостороннее знание. Она думала, что в жизни он знает бесконечно много такого, о чем с ней никогда не говорил <...>, и как ей хотелось расспросить <...> обо всем на свете, чтобы догадаться, додуматься наконец, что же ей делать и как жить на свете». Как гётевская Маргарита, «она спрашивала себя: “Верует ли он?..”» [там же]. Без спроса родителей полюбившая и готовая выйти замуж вопреки их воле, Надежда Игнатьевна в свете традиционной *морали* считается не меньшей нравственной отступницей, чем «до обручения» отдавшаяся Фаусту Маргарита и предпочевшая любовь материнскому и супружескому *долгу* Вера Николаевна Ельцова. И в лице Надиного отца, убежденного в незыблемости его *патриархальных* прав, мораль эта готова покарать героиню Помяловского столь же беспощадно, как сама себя карает гётевская Маргарита и тургеневское *Неведомое* карает младшую Ельцову.

Было бы большой ошибкой на основании приведенных переключек и параллелей заподозрить автора «Мещанского счастья» и «Молотова» в творческой несамостоятельности. В действительности перед нами то осуществление литературно-художественной преемственности, при котором *наследование* непременно опосредуется творческой *полемикой* с наследуемым. Так происходит с «тургеневскими» компонентами даже в первой части диалогии, где они в особенности обильны. Но ведь и сам Егор Молотов здесь долгое время ошибочно ощущает себя героем тургеневского типа. Забыв за годы в доме профессора и в университете о своих мещанских предках («Плебейское происхождение пока не смущало Молотова»), он считал себя «счастливейшим homo novus», т.е. представителем вообще рода человеческого, и, подобно Рудину, «любил говорить о широких началах, общемировых идеях и замогильных вопросах; «жизнь, природа, человечество» — на этих предметах постоянно вертелись его мысли...». И только случайно подслушав, что думают о нем дворяне-помещики Обросимовы, у которых он временно работал, Молотов сознает оскорбительный для него факт своего сословно-иерархического неравенства другим людям. С этого момента начинается и *личностное* самоопределение разночинского героя Помяловского. «...Он, — сказано в повести, — почувствовал, что отделяется от общей массы людей, перестает быть какой-то неопределенной личностью, он находит свое место в обществе и занимает его. Люди, прежде близкие, стали ему чужды и далеки. <...> «Это не наши, — говорил он, — как же я не разглядел ваши рожи?» <...> «Где же наши? — спрашивал он. — Кому же я-то нужен».

«Тургеневские» сюжет и коллизия в «Мещанском счастье», таким образом, призваны вскрыть их неадекватность подлинной, а не воображаемой сущности героя-разночинца. Ведь причиной отъезда Молотова из имения Обросимовых, где он встретил Леночку Илличову, стало вовсе не «трагическое значение любви», разъединявшее персонажей «Аси», «Фауста», а «экономический национальный закон», на личном опыте узанный героем Помяловского. Суть его в социальной пропасти, разделившей потомственных дворян-собственников и служащих им из куска хлеба «умственных пролетариев». Она-то и предопределила нетрадиционный, именно социальный, смысл конфликта «Мещанского счастья».

Полемика Помяловского в первой части его диалогии с поэтикой тургеневской повести захватывает и такую важную сферу последней, как образы природной жизни. Горожанин Егор Молотов

не только часто поминал *природу* — она притягивает и впечатляет его, в самом деле сближая в этом с героями «Аси» или «Переписки». Живя в деревенской усадьбе Обросимовых, «он часто в свободное время отправлялся в поход, путешествовал по лесам и полям, ездил по реке...» и, не будучи художником, умел подметить, что один и тот же вид («та же лужайка и тот же ручей, та же группа дубов, осин и кустарника») «при другом освещении <...> принял иную физиономию». В одном из таких походов Молотов, совсем как рассказчик «Аси», «лег на траву и долго задумчиво смотрел на небо... Он следил за полетом золотистых облачков, которые тянулись по небу». Названная черта Егора Ивановича позволяет Помяловскому ввести в повесть ряд развернутых пейзажей, набросанных как будто самим героем и на первый взгляд подобных тургеневским. Однако их начальный музыкально-лирический строй и настрой вдруг взрываются резко диссонирующими с ними звуками и приметами повседневной российской реальности. Вот два примера.

Летний вечер в усадьбе Обросимовых. «Егор Иванович отправился на крыльцо. <...> Настали сумерки; горит заревом лишь то место, где закатилось солнце... Он сидит, ни о чем не думая... Ветры утихли, спать легли; дневные птицы молчат, а ночные не подали еще своих голосов; одни насекомые наполняют воздух жужжаньем, свистом и стрекотом, да кричат играющие ребятишки — где это: у реки или на задах?... *Промычала корова... раздается плач ребенка: "ой, бойно, бойно, мамака, бойно!"* — чего он плачет?...» (курсив мой. — В.Н.). Другой вечер — после свидания Молотова с Леночкой Илличовой в беседке: «Так, волнуясь, он (Егор Иванович. — В.Н.) дошел до дому, вошел в комнату. Он зажег свечу и сел к окну. Мрак ночной увеличивался от комнатного света. Он долго смотрел в открытое окно: темно, ничего не видать; лишь слышно, как шепчутся листья и скрипит калитка. <...> Трудно разглядеть предметы... Навесившиеся березы через забор кажутся гигантами, качают головой, наклоняются, приседают. Бездна мрачного воздуха... Из птиц только одна болотная птица *кряхтит* своим нехорошим голосом... В церкви ударило одиннадцать; дробью забили вдали караульные... Не видно, но слышно, как волна идет по пашне. Но что это за крик несется с улицы? То *мчится пьяный детина от кума; мчится он, стоя торчмя на телеге; намотал он толстую веревку на руку и дует со всего размаху по хребтам лошадиным*. Кони, одурев, несутся, а пьяный детина только ухает, стонет да свистит. «Эх, вы, *распрклятые!*... ну!» — и слышно, как

влепилась веревка в спину лошадиную...» [там же, с. 145] (курсив мой. — В.Н.). И плачущего ребенка (у Достоевского — «дитё»), и сцену издевательства над лошадкой отлично запомнит будущий автор «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», не без основания рассмотревший в этих образах «Мещанского счастья» далеко не тургеневское ощущение жизненного трагизма.

В духе своей неприязни к литературно «подчищенному человечеству» по крайней мере в одной сцене повести Помяловский иронически травестирует и общее для поэтических реалистов И. Гончарова, И. Тургенева понятие жизненной «поэзии». Вот Молотов и Леночка Илличова в исходе дня вышли на балкон дома Обросимовых: «Они смотрят на дорогу, на дороге поднялась пыль, слышны голоса животных, идет стадо с поля», с другой стороны шлепает огромное стадо гусей и уток — все это *повалило* мимо барского дома. Леночка имела полное право сказать:

— Какая поэзия... прелесть!..

Молотов молчал.

— Посмотрите же, Егор Иванович...

— Где поэзия? — спросил он.

— Да вот — стадо.

Молотов усмехнулся (курсив мой. — В.Н.).

Герои второй части дилогии — Егор Молотов, теперь чиновник тридцати трех лет, и двадцатидвухлетняя Надежда Игнатьевна Дорогова — встретились в условиях уже не чуждой им, а их собственной среды. Это олицетворенный родовым кланом Дороговых жизненный уклад той части петербургской бюрократии, что долголетним трудом, круговой порукой и, главное, неукоснительным соблюдением *патриархальных* семейных норм пробила в ее ряды из полунищих мещанских слоев российской столицы. Едва ли не важнейшая среди данных норм — «обязательные» любовь и брак детей, т.е. не согласно их сердечному влечению, а по расчетливому выбору родителей. Это обрекало и литературные любовные романы (конфликты) на материале этой среды на их пародии или, как говорит повествователь «Молотова», — романы «без движения, почти без завязки, с секретным, ото всех закрытым развитием, с обязательной любовью, и действующие лица не действуют...».

Именно таким и оказывается возникший было в «Молотове» традиционный любовный треугольник. Вот на пути взаимно любящих и объяснившихся друг с другом Егора Ивановича и Надежды Игнатьевны неожиданно появилось третье лицо — посватавшийся через своего секретаря к Надиному *отцу* статский генерал

Подтяжин. Крайне польщенный Игнат Васильевич, ждущий от брака дочери с сановным чиновником и карьерных выгод для своей родни, готов угрозой чуть ли не родительского проклятия сломить Надино сопротивление. Казалось, героям повести предстоит отказать от возможного счастья. Но ни драмы, ни трагедии не происходит. Достаточно было Егору Ивановичу, посетив генерала Подтяжина, сообщить ему, что его «невеста» любит другого, чтобы этот «форменный человек», не желающий жениться на женщине, «которая способна влюбляться», «равнодушно и без спору» отказался от Надежды Игнатьевны и не прочь, пожалуй, «превратиться в посаженного отца Молотова». Традиционная драматическая коллизия обернулась почти фарсом.

Иначе и не могло быть. Ведь истинный конфликт «Молотова» питался не теми или иными «отношениями обоих полов между собою», обстоятельно исследуемыми, например, в гончаровском «Обрыве». Своими корнями он уходил в общественно-историческое своеобразие России 60-х годов, переживающей «колоссальное потрясение» (Ф. Достоевский) векового *патриархального* уклада. Его главным гуманитарным результатом стал рост личного начала в человеке, все более осознанно протестующего против сковывающих его персональную «аутономию» (А. Герцен) и свободное развитие традиционных сословно-семейных уз и норм. О своей преданности «праву личности», за которое он «сражался до сих пор и будет сражаться до конца», пишет в 1856 году С.Т. Аксакову И.С. Тургенев. В «Молотове» то же право выразится в исполненном подлинного драматизма противостоянии Надежды Дороговой целой «чиновной коммуне, связанной родной кровью»: «Наде предстояла борьба уже не с одними членами своей семьи, но со всеми, кого она только знала... Все на нее!».

Действительно, в лице родственных героине петербургских бюрократов ей противостоит едва ли не самая консервативная среда российского общества. И все же девушка победит. «Семья, — вынужден признать отец Надежды, — разлагалась. Из недр ее вставали новые силы — нравственные, непобедимые. Он <...> глубоко заглянул в свою душу, слышал, как в ней шевелились проклятья, но он не смел дать им волю, потому что страшно стало душисть чужую молодую жизнь, запрещать свежим людям мыслить, и веровать, и радоваться по-своему». Сама же Надежда Игнатьевна уже всецело устремлена в иную, чем знакомая ей, «полную какого-то глубокого и широкого смысла жизнь...», дорогу в которую должен указать ей Егор Молотов, человек, полагает

она, «новый, свежий, мыслящий», страдавший и разрешивший «тайну жизни».

По всей видимости, героиню Помяловского увлекает открывшаяся ее взору с кризисом сословно-замкнутых общественных отношений возможность широких и непосредственных связей человека с народом, нацией, человечеством, природой, мирозданием и самим Богом. Ведь только при этом условии она могла бы из сословного или атомизированного индивида преобразиться в собственно личность.

Стремление «определить себя, отыскать себе дорогу, самостоятельно выбрать род жизни», которая бы позволила жить «всей душой, всеми порами тела», мечта «о деятельности общественной» в свою очередь поначалу одушевляли и Егора Молотова. Однако, перебрав с годами множество занятий и устав бороться с нуждой, он в конце концов вступил на чиновничью службу, которую не любит и исполняет формально, но которая, считает он, «вернее обеспечивает человека». Так ссылками на суровые житейские обстоятельства сам Молотов объясняет героине по существу традиционный итог своих жизненных исканий. Но автор повести указывает и *индивидуальный* нравственный мотив, со временем возобладавший в герое, — его «особенное <...> понятие о чести». Нынешний Молотов, по его признанию, совершенно безразличен к мнениям о нем других людей («Что ни думай они обо мне — мне все равно») и в сущности столь же равнодушен к ним. Перед нами, таким образом, всего лишь индивидуалист, апологет той эгоистической нравственной независимости, что обеспечивается не укоренением человека в какой-то народно-национальной или всечеловеческой общности (по А. Герцену, «общинности»), а материальной собственностью, приобретенной долголетним накопительством.

Ощущавший себя в молодости не связанным ни с каким сословием, кружком и т.д. «космополитом», теперешний Молотов пополнил собой именно круг мещан-обывателей, примирившихся с жизнью на основе материально комфортного существования. «Простое, мещанское счастье», или «честную чичиковщину», предлагает он и своей невесте. «Что же делать, не всем же быть героями, знаменитостями, спасителями отечества. Пусть какой-нибудь гений напишет поэму, нарисует картину, издаст закон, — а мы, люди толпы, придем и посмотрим на все это. <...> Иначе простым людям жить нельзя на свете... Правду ли я говорю, Надя?» — спрашивает он героиню повести. Но та «посмотрела

на него и ничего не отвечала...». И только повторенный вопрос Молотова «Ты согласна на это?» вынуждает девушку сказать: «Я... твоя ведь...». Иначе говоря, ты, оказывается, видишь во мне дополнение к твоей изящной мебели, уютной квартире, словом, к твоей собственности, которую ты так усидчиво копил «десять лет...»... Скрытая горечь Надиного «согласия» усилена заключающей диалогию авторской ремаркой, почти буквально воспроизведшей последние слова гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Тут и конец мещанскому счастью. *Эх, господа, что-то скучно...*» (курсив мой. — В.Н.).

Итак, намеренные переключки повестийной диалогии Помяловского с тургеневскими новеллами 50-х годов в последнем счете способствовали выработке в ней оригинальных конфликтов и сюжетов, обусловленных и новизной жизненного материала. Самая демонстративность полемики Помяловского с творческими решениями литературных предшественников подчеркивала ее естественность и необходимость для всех «социальных беллетристов». Тот же прием мы, действительно, встретим затем в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» в отношении, например, к частным сюжетам тургеневской «Переписки» (линия Алексея Петровича и заезжей итальянской танцовщицы) и повести А.Ф. Писемского «Виновата ли она?» (Лидия Ваньковская — ее мать).

И все же... Объяснить присутствие в «Мещанском счастье» и «Молотове» структурных компонентов тургеневской повести только стремлением показать их неадекватность иной жизненной сфере и социальным коллизиям нельзя, ибо опосредованно они исполняют в диалогии и позитивное назначение. Смысл его в умножении того *общечеловеческого* элемента в изображаемом, который, за редким исключением, исчезал у очеркистов 60-х годов, не давался, как с прискорбием отмечал М. Салтыков-Щедрин романисту Решетникову, но в качестве одного из залогов эстетической ценности его повестей, вне сомнения, входил в виды Помяловского.

Иронически травестировав любовный сюжет и его традиционные поэтические атрибуты (свидания в садовой беседке, обмен письмами и т.д.) уже в «Мещанском счастье» и вовсе заменив его в «Молотове» столкновением Нади Дороговой с ее патриархальным кланом, Помяловский тем самым предложил читателю *социально-конкретный* вариант вечной коллизии отцов и детей. Это была уже новая литературная поэтичность. Однако для двух объемных повестей ее явно не хватало. Положение не спасал и беглый рассказ Егора Молотова Надежде Игнатьевне о его десятилетней

борьбе с нуждой, в который преобразилась история формирования молодого *разночинца* в оригинальную и яркую личность, по-видимому, предполагавшаяся в начальном плане дилогии. А ведь аналогичному сюжету в немалой мере обязана своим непреходящим интересом опубликованная незадолго до повестей Помяловского трилогия Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» (1852—1857). Не исключено, что, задумывая свой рассказ о личностном становлении русского разночинца, Помяловский учитывал и толстовскую историю дворянского интеллигента Николая Иртеньева. Однако сомаштабной последнему фигурой ни в чело-веческом, ни в художественном смысле герой Помяловского стать не сумел.

Разработать поэтику не просто нетрадиционной, но и *высокохудожественной* повести в одиночку, без опоры на творческие достижения литературных «отцов» оказалось невозможным. И Помяловский добавляет к мотивам и приемам, найденным самостоятельно, несколько видоизмененные стили- и формообразующие элементы в единичных случаях Н. Гоголя, Н. Некрасова, Ф. Достоевского, но в основном — чем-то особо трогающего его душу И. Тургенева. По аналогии с «родословной» Федора Лаврецкого в «Дворянском гнезде» он обрисует предшествующие поколения семьи Дороговых; не меньшей, чем у тургеньевских Лизы Ожогойной («Дневник лишнего человека»), Марьи Павловны («Затишье»), Веры Николаевны («Фауст»), Аси, читательской впечатлительностью наделит Надежду Дорогову; наконец, в свой черед, поставит в центр второй части дилогии не современного мужчину, а одухотворенную молодую женщину.

В итоге возникло произведение, в оценке которого объективно примирились, поменявшись в этом случае критериями, столь полярные представители российских литературных «отцов» и «детей», как И.С. Тургенев и Н.Г. Чернышевский. Если первый, отметив в авторе «Молотова» приметы «несомненного дарования», прежде всего порадовался выявленным в этой повести «признакам самобытной мысли», «чего-то нового и свежего», то второй — *поэтичности* таланта Помяловского. «Я, — писал Чернышевский, — любил радоваться на сильнейшего из всех нынешних поэтов-прозаиков — на Н.Г. Помяловского. Это был человек гоголевской и лермонтовской силы. Его потеря — великая потеря для русской *поэзии*, страшная, громадная потеря».

Новаторское формотворчество, предпринятое в России 60-х годов «социальными беллетристами» и поэтами гражданского

пафоса, распространившись на *роман* и стихотворную *поэму*, породит в итоге такие литературные шедевры, как «Господа Головлевы», «История одного города» М. Салтыкова-Щедрина и «Русские женщины», «Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова, в определенной мере и «Кулак», «Тарас» И. Никитина.

Особое место в ряду прозаических достижений авторов-«шестидесятников» займет роман Н. Чернышевского «Что делать?» (1863). Впервые предложивший русской публике *оптимистический* ответ на основополагающие вопросы человеческого существования (отношения между свободой и необходимостью, интересами своими, эгоистическими, и чужими, альтруистическими, условия гармонии любовно-семейной, социальной и всемирной, способы возрождения и спасения «дурных» людей и т.д.), он читался русской радикальной молодежью, по свидетельству современника, «чуть ли не коленопреклоненно, с таким благочестием, какое не допускает ни малейшей улыбки на устах». И одновременно по причине *нормативно-рационалистической* трактовки человеческой природы и риторического понимания художественной формы встретил решительное неприятие со стороны И. Тургенева, И. Гончарова и всестороннюю критику Ф. Достоевского и Л. Толстого.

Два величайших отечественных прозаика, Ф. Достоевский и Л. Толстой, впрочем, не в меньшей степени, чем «социальным беллетристам», объективно, а нередко и субъективно противостоят и онтологической прозе И. Тургенева, И. Гончарова. Вернее сказать, в рамках созданного ими универсально-синтетического романа, органически соединившего в себе *энциклопедию текущей общественной жизни* жизни России с эсхатологической *книгой бытия*, они положительно преодолевают ту творческую оппозицию, которая определила в 60-е годы XIX века взаимоотношения российских литературных «отцов» и «детей».

РОМАН Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?». ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА

Крупнейшей вехой в творческой полемике «шестидесятников» с их литературными «отцами» становится роман Чернышевского (1828—1889) о «новых людях» (так они названы в его подзаголовке: «Из рассказов о новых людях»), породивший целый ряд родственных произведений («Степан Рулев» Н.Ф. Бажина, «Перед рассветом» Н.Ф. Благовещенского, «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» И.А. Куцевского и др.).

Написанный в Петропавловской крепости за четыре месяца 1862 года и опубликованный весной 1863 года, он поразил современников нетрадиционностью не только своих героев (в этом отношении его упреждали повестийная диалогия «Мещанское счастье» и «Молотов» Н. Помяловского, где действовали не дворяне, а разночинцы, и роман Тургенева «Отцы и дети» с позитивистом Базаровым в качестве главного лица), сколько новизной содержательных и литературно-беллетристических решений, вызвавших диаметрально противоположные отзывы в критике. В то время как радикальная молодежь 1860-х годов читала роман, по свидетельству критика А. Скабичевского, «чуть ли не коленопреклоненно, с таким благочестием, какое не допускает ни малейшей улыбки на устах», и видела в нем едва ли не новое Евангелие, тот же роман не менее единодушно был отвергнут всеми крупнейшими отечественными художниками слова.

И. Тургенев отказывает ему не только в «художестве и красоте», но и самой дельности. И. Гончаров именует произведением «бездарным», обнаружившим лишь «шаткость начал», на которых Чернышевский «строил и свои ученые теории и призрачное здание какого-то нового порядка в условиях и способах общественной жизни». Н.С. Лесков, называя роман «Что делать?» «явлением очень смелым, очень крупным и в известном отношении очень полезным», тем не менее заключает: «Роман г. Чернышевского со стороны искусства ниже всякой критики; он просто смешон». Лев Толстой пародирует и самого Чернышевского и его героев в комедии «Зараженное семейство» (1864), а Достоевский в «Записках

из подполья» (1864) подвергает сокрушительной критике пропагандируемое «новыми людьми» нормативно-рационалистическое понимание человеческой природы.

Для самого Чернышевского его роман был позитивным ответом на неутешительные жизненные итоги героев таких произведений русской литературы, как повесть А. Писемского «Виновата ли она?» (1855), повесть Н. Помяловского «Молотов» (1861), и в особенности на трагическое мирозерцание Тургенева, отразившееся и в судьбе тургеневского «плебея» Евгения Базарова.

Отсюда, в частности, нарочитые переключки романа «Что делать?» с романом «Отцы и дети» в *фамилиях* его центральных героев: Дмитрий Лопухов, очевидно, «выведен» из того «лопуха», который, по словам Базарова, из него, умершего, расти будет; Александр Кирсанов именуется так же, как хозяева имения Марьино; антропонимы «Базаров» и «Рахметов» сближаются своими тюрскими корнями. Переключки есть и в *биографиях* персонажей Чернышевского и Тургенева: Лопухов и Кирсанов, как и Базаров, учились в петербургской Медико-хирургической академии, являются приверженцами естественно-научных знаний, экспериментаторами и врачами.

Два важнейших новых момента прежде всего бросаются в глаза при сравнении романа Чернышевского с произведениями предшествующей ему русской литературы и романами Тургенева и Гончарова. Это, во-первых, принципиальный *оптимизм* произведения. Все конфликты, ранее неразрешимые или разрешаемые с итогами, читателей не удовлетворяющими, в «Что делать?» разрешаются вполне. Вообще, по верному наблюдению Ю.М. Прокурова, «новые люди» Чернышевского «запрограммированы как победители», «обречены на счастье».

С оптимизмом внутренне связана другая нетрадиционная черта романа. Имеем в виду необычно большое место, которое занял в нем *отвлеченно-умозрительный*, собственно теоретический компонент, беллетристическому произведению вообще-то противопоказанный. Дело не ограничивается прямыми и косвенными отсылками читателя к множеству ученых (Либиху, Ньютону, Клоду Бернару, Вирхову, Маколею, Гизо, Тьеру, Гервинусу и др.) или к сочинениям социальных утопистов (В. Консидерана, Ш. Фурье, Р. Оуэна) и философов (Канта, Фихте, Гегеля, Фейербаха, Огюста Конта). Чернышевский то объясняет читателю свою «теорию эгоизма», то воспроизводит «теоретический разговор» Кирсанова и Лопухова, а в главе «Гамлетовские испытания» — Лопухова и Веры

Павловны, то рассуждает о труде как «главном элементе реальности» или о «тайне всемирной истории», о физиологическом превосходстве женского организма над мужским и т.д. и т.п.

И во всех этих и аналогичных им случаях он оставляет изобразительные и выразительные средства беллетриста для абстрактного «языка философии» настолько, что однажды даже главная героиня романа — Вера Павловна Розальская, слушая толки своих друзей об «аналогах, тождествах и антропологизмах», потребовала: «Пожалуйста, господа, что-нибудь другое, чтоб и я могла участвовать в разговоре, или лучше давайте играть».

Очень важно верно понять причину столь обширного умозрительного компонента в романе Чернышевского. Было бы ошибкой вслед за Н. Лесковым считать, что Чернышевский и в «Что делать?» остается публицистом, только использующим форму романа, чтобы таким способом шире распространить «идеи своей школы». Нет, Чернышевский — и подтверждением тому служит второй его романа «Пролог» (написан на каторге в 1867—1871 годах, впервые опубликован в 1877 году в Лондоне), — вне сомнения, обладал определенными беллетристическими способностями, хотя и не был *по роду дарования и мировосприятия* художником. Свои «рассказы о новых людях» сам он считал не беллетризированной публицистикой, а романом и имел на это известные основания.

Теоретический (умозрительный) компонент в «Что делать?» диктовался самим стремлением Чернышевского впервые *положительно* ответить на те коренные вопросы российского и общечеловеческого бытия, которые были поставлены Герценом, Тургеневым, Гончаровым, отчасти и Помяловским, но решения которых для русской публики 1860-х годов, особенно для ее радикальной молодежной части, было неприемлемым. Даже при сочувствии с ее стороны героям герценовского романа «Кто виноват?» и романов Тургенева ее кумирами не стали бы ни плохо знающие Россию Владимир Бельтов и Дмитрий Рудин, ни проповедовавший служение общественному долгу ценою личного счастья Федор Лаврецкий, ни даже «самоломаный» и трагичный Евгений Базаров.

Не больше устроил бы ее и гончаровский Андрей Штольц, семейная гармония которого все-таки отдавала некоторой декларативностью и выглядела себедовлеющей, а потому и эгостической. Не отвечал устремлениям молодых «шестидесятников» герой повестийной дилогии Н. Помяловского Егор Молотов, ранее «новых людей» Чернышевского задумавшийся над вопросом *что делать* с тем, чтобы «не старую, отцами переданную жизнь продолжать,

а создать свою», однако в конечном счете примирившийся с существующей российской реальностью на основе «честной чичиковщины», т.е. индивидуалистического житейского комфорта и благополучия.

Вопрос о том, как должно действовать, чтобы устранить исконное противоречие между человеком и наличной социальной действительностью, а также человеком и мирозданием и каково то *дело*, которое, по словам Помяловского, позволит каждому жить «всей душой, всеми порами тела», т.е. стать полнокровной и цельной, свободной и творческой личностью, естественно сочетающей собственные интересы («счастье») с интересами «всех людей вместе» (Герцен), — оставался по-прежнему мучительно неясным.

И, очевидно, нуждался для своего решения в качественно иной, чем предшествующие ей, *целостной* концепции человека, его природы, поведенческих стимулов и самой земной судьбы.

Ее-то и предлагает Чернышевский в романе «Что делать?». Но в виде концепции («идеи») не собственно художественной, что нехудожнику Чернышевскому было не по силам, а как комплекс идей отвлеченно-умозрительных, соединивший в себе положения антропологического (Людвиг Фейербах) и естественно-научного (Л. Бюхнер, К. Фохт, Я. Мошотт, К. Бернар) *материализма*, английской *утилитаристской этики* (Иеремия Бентам, Дж. Стюарт Милль) и европейского *утопического социализма* (В. Консидеран, Роберт Оуэн, Ш. Фурье).

Обладателями названного идейного комплекса в романе «Что делать?» являются его положительные герои — Дмитрий Лопухов, Александр Кирсанов, Дмитрий Рахметов, Вера Павловна и их единомышленники. Истинное, по мысли Чернышевского, мировоззрение, которым они руководствуются, не только правильно ориентирует их в частных жизненных ситуациях, но гарантирует плодотворное разрешение и основополагающих проблем человеческого бытия.

Каких именно?

Вот первая и наиболее общая из них — отношение в жизни человека его *свободы* и внешней *необходимости* (зависимости).

Мы помним, как оно выглядит у Тургенева, например, в повести «Поездка в Полесье». Человек бессилен и беспомощен перед равнодушной к нему природой и таким же мирозданием, которым он как существо смертное, ничтожное во времени и пространстве, изначально несоразмерен. В конечном счете он не сколько-нибудь равноправный партнер, а только жертва неподвластных ему «глу-

хих и немых законов» Вселенной, именуемых писателем то Неведомым, то Судьбой. Они тем неизбежнее исполняют над человеком свой безжалостный приговор, чем скорее он дерзнет пожелать не заурядного, а «бессмертного счастья». «История обманула» говорит, итожа свою жизнь, автор-герой «Былого и дум» Герцена; «жизнь обманула» вторят ему лучшие из действующих лиц Тургенева, горько признавая этим возгласом неодолимое превосходство над ними внешней необходимости.

А вот как названная проблема осмысливается в той главке романа «Что делать?» («Гамлетовское испытание»), где недавно познакомившиеся юная Вера Павловна и студент Дмитрий Лопухов обсуждают книгу (по-видимому, «Социальную судьбу» Виктора Консидерана), которую доставил девушке Лопухов. Заметьте: разрешение ее этими героями Чернышевского предшествует даже их признанию во взаимной симпатии, предпринятому их скорое супружество.

«Ваша книга, — слышим мы голос Веры Павловны, — говорит: человек действует по необходимости. Но ведь есть случаи, когда кажется, что от моего *произвола* зависит поступать так или иначе. Например: я играю и перевертываю страницы нот; я перевертываю их иногда левою рукою, иногда правою. Положим, теперь я перевернула правою: разве я не могла перевернуть левою? Не зависит ли это от моего произвола?» (курсив мой. — В.Н.). «Нет, Вера Павловна, — отвечает Лопухов, — если вы перевертываете, не думая ничего о том, какою рукою перевернуть, вы перевертываете тою рукою, которою удобнее, произвола нет; если вы подумали: «дай переверну правою рукою», — вы перевернете под влиянием этой мысли, но эта мысль явилась не от вашего произвола; она *необходимо* родилась от других...» (курсив мой. — В.Н.).

В статье «Антропологический принцип в философии» (1861) Чернышевский, спрашивая, от чего зависит, с какой ноги человек утром встает с постели, утверждал, что и тут дело решает не его свободное желание, а совокупность объективных причин.

Итак, в человеческой жизни господствует зависимость и необходимость, а не свобода. В качестве атеиста Чернышевский заменяет религиозно-христианскую *свободу воли* человека материалистическим *детерминизмом*, ставшим одним из постулатов и позитивизма. Согласно ему, поведение человека, самая жизненная участь — следствие прежде всего объективных условий и обстоятельств, биологических, исторических, социально-бытовых, его рождения и существования.

Однако, всецело признавая силу необходимости, герои «Что делать?» в своих поступках руководствуются только *собственными* желаниями и побуждениями, не признавая никакого стороннего принуждения и насилия. Пафосом полнейшей свободы поведения проникнуто, например, следующее заявление Веры Павловны в ее беседе с француженкой Жюли: «Вы называете меня фантазеркой, спрашиваете, чего же я хочу от жизни? <...> Я хочу *быть независима* и жить *по-своему*; что нужно мне самой, на то я готова; чего мне не нужно, того не хочу и не хочу». <...> «... Я знаю только то, что не хочу никому поддаваться, хочу быть *свободна*...» (курсив мой. — В.Н.).

Из раз навсегда принятого «правила: против воли человека не следует делать ничего для него; свобода выше всего, даже жизни» исходит, спасая от тяжелейшей депрессии Катю Полозову, и Александр Кирсанов. Только его собственным свободным желанием продиктованы решения Дмитрия Лопухова, когда он оставляет учебу в Медико-хирургической академии, чтобы освободить Веру Павловну из родительской неволи, или когда, имитировав самоубийство, покидает Россию. Ни в чем и никогда не принуждает себя профессиональный революционер Рахметов.

Как видим, признание власти необходимости ничуть не влечет за собой у героев Чернышевского отказа от их свободы. Между необходимостью и свободой в их поведении и жизни никакого неразрешимого противоречия нет. Почему же?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо обратиться к общефилософским основам концепции человека и мира у Чернышевского. В отличие от идеалистов Тургенева и Гончарова Чернышевский в своих мировоззренческих предпосылках — активный последователь, как уже говорилось, антропологического материализма, частично разделяемого рядом французских просветителей XVIII века, утопическими социалистами века XIX, но поднятого на большую идейную высоту Людвигом Фейербахом (1804—1872) в его работах «Сущность христианства» (1841), «Сущность религии» (1853).

В трактовке человека (по-гречески человек — *antrópos*, отсюда — антропологический) суть его такова. Человек — творение не Бога (Мирового Духа, Абсолютной Идеи), а земной природы, частью которой является и природа («организация») его собственная. Сформировавшаяся в доисторический период человеческого существования, она состоит из следующих основных начал или «элементов»: от природы каждый человек, во-первых, *разумен* (*homo sapiens*), во-вторых, существо *деятельное*, трудящееся (*homo*

faber), в-третьих, существо *общественное* (коллективное), а не индивидуалистическое (*social animal est homo* или, по Аристотелю, — «*zoon politicon*» — «животное политическое»), в-четвертых, он — *эгоист*, т.е. стремится к счастью, что вполне естественно.

Все эти начала родовой человеческой природы прямо или косвенно названы в романе «Что делать?» той песенкой «*ça ira*» («это пойдет»), которую в начале романа распевает «молодая дама» в своей даче на Каменном острове.

Различия между отдельными людьми определены неравным развитием в них этих общеродовых элементов человеческой природы: кто-то более умен, чем деятелен, другой — деятелен и неглуп, но сугубый индивидуалист, и т.д. Своего «идеала» (или природной нормы) человек достигает при наличии в нем всех названных элементов в их равно высоком развитии и взаимосвязи-взаимодополнении каждого всеми другими, как и наоборот. В этом случае складывается человек **нормальный**, или **натуральный**, по Чернышевскому, — и гениальный, ибо гений, согласно антропологическому «принципу», отличается от обычных людей лишь тем, что человеческая природа в нем ни в чем и никак не искажена.

Но родовая человеческая природа не защищена от воздействия на нее господствующего в данный исторический момент общественного устройства. И если общество устроено не согласно человеческой природе, а вопреки ей или, по терминологии Чернышевского, «искусственно», «фантастически», — оно искажает, уродует человека, прививая ему ненатуральные — *своекорыстные* («злые»), *индивидуалистические* и *паразитические* — свойства и побуждения. Как это произошло, например, с матерью Веры Павловны Марьей Алексеевной, женщиной честной и доброй в молодости, но под влиянием царящих в ее окружении обстоятельств и понятий ставшей злой и нечестной.

Антропологический материализм Чернышевского логично вел его к революционному выводу: чтобы сохранить человеческую природу в ее чистоте и естественном устремлении к людскому *благу*, необходимо устранить противоестественный человеку общественный порядок (и тех людей, сословные группы, которыми он поддерживается). «Устраните, — говорит писатель в статье «Антропологический принцип в философии, — пагубные обстоятельства, и быстро просветлеет ум человека и облагородится его характер».

Антропологический материализм дополнен в миропонимании Чернышевского материализмом естественно-научным, основанным

на выводах естествоиспытателей XIX века, в свою очередь обретавших у автора «Что делать?» глубокое оптимистическое толкование.

Чернышевский заблуждался, когда вслед за так называемым «материалистическим триумvirатом» немецких врачей и физиологов Людвиг Бюхнера, Якоба Молешотта и Карла Фохта отрицал принципиальную качественную границу между простыми и сложными формами жизни, человеком и растительно-животным миром природы на том основании, что все они состоят из общих химических элементов и исполнены сходных химических процессов. И — когда ограничивал отличия между ними лишь несходной комбинацией химических элементов и разной интенсивностью химических процессов, присущих человеку и животнo-растительному миру природы.

Однако сама мысль, что человек и природа (мироздание), а также духовная и телесно-физическая стороны человека в основе своей едины и подчиняются одним и тем же законам, поддерживала оптимистическое миропонимание автора и героев «Что делать?». Ведь благодаря ей между конечным человеком и вечной природой (а заодно и между духовными и телесными устремлениями и возможностями личности) исчезала та неодолимая пропасть, которая усиливала трагическое мировосприятие И. Тургенева, непосредственно отразившееся в повестях «Поездка в Полесье» и «Довольно».

Вернемся к трактовке Чернышевским отношения свободы и необходимости и ее отражению в романе «Что делать?».

Если сущность человека определена его родовой природой, то для ее сохранения ему достаточно верно понять основные компоненты этой природы и точно исполнить все их веления: быть не просто эгоистом, но сочетать свой эгоизм с соображениями разума и трудом (деятельностью), а труд с его общественно-коллективной направленностью. Иначе говоря, человеку следует *подчиниться* (войти в зависимость), однако не сторонним к нему силам (Судьбе, Богу, искусственно устроенному государству), а своим *собственным*.

Но что такое зависимость от самого себя, если не та же свобода? Так извечное противоречие между свободой и необходимостью у Чернышевского преобразуется в их фактическое *тождество*. Ведь, как замечает Дмитрий Лопухов, «это легко, когда обязанность — влечение собственной натуры».

«Новые люди» романа «Что делать?» прежде всего тем и отличаются от людей «старых» (они представлены отцом и матерью Веры Павловны, Михаилом Сторешниковым, Жаном Соловцо-

вым, аристократом Сержем, француженкой Жюли, купцом Полозовым), что, умея противостоять дурному влиянию господствующего общества, отлично понимают начала и требования своей родовой природы и именно ими руководствуются в своем поведении. В этом им помогают: 1) сам природный инстинкт — голос естества (от рождения сильный, к примеру, у Веры Павловны, весьма скоро ощутившей, что ее забота о собственной независимости и счастье нераздельна для нее с заботой о свободе и счастье других женщин, людей в целом); 2) знания, почерпнутые у современных мыслителей (в первую очередь — Людвига Фейербаха), объяснивших современникам их подлинные интересы.

Вслед за отношением свободы и необходимости центральные герои «Что делать?» положительно же разрешают и противоречие интересов *личных* (своих) и *общих* (чужих), или, согласно категориям Тургенева, «счастья» и «долга». Вспомним, чем кончались попытки совместить первое со вторым в прозе Тургенева и в романной «трилогии» Гончарова.

Надо отречься от жажды личного счастья, пожертвовать им, надев на себя «железные цепи долга», — в противном случае погоня за счастьем приведет лишь к самообману (как в случае с героем «Переписки», принявшим за подлинную любовь свою страсть к чувственной итальянской танцовщице) или к драме (как в случае с героями «Аси») — таков вывод Тургенева. Отсюда сквозной мотив *креста* в тургеневских повестях и в романе «Отцы и дети». Гончаров, рисуя счастливую крымскую жизнь Штольцев, говорит о ее «гармонии», т.е. достигнутом единстве в ней личного с общим. Но и оно, как счастье этих героев, не лишено декларативности.

У Чернышевского никто из его «новых людей» не отрекается от личного счастья. «Человек, — писал сам автор «Что делать?» в статье «Антропологический принцип в философии», — любит прежде всего сам себя»; в основе людских поступков, даже представляющихся бескорыстными, «лежит мысль о собственной, личной пользе». Так думают и положительные герои его романа. «Я никого, кроме себя, не люблю, — без всяких оговорок заявляет Александр Кирсанов.

Все «новые люди» против жертвенности. Все, что они делают, делается ими для себя, из соображений личной пользы, личной выгоды. Вот, скажем, Дмитрий Лопухов спасает из «подвала», т.е. семейной тюрьмы, Веру Павловну, откуда ей открыт единственный путь быть проданной под видом замужества. Для успеха этого дела он должен был отказаться от своей карьеры ученого, т.е. по-

жертвовать ею. Но он утверждает: «И не думал жертвовать. Не был до сих пор так глуп, чтобы приносить жертвы <...>. Да их и не бывает, никто не приносит; это фальшивое понятие: жертва — сапоги всмятку. *Как приятнее, так и поступаешь*» (курсив мой. — В.Н.). Вот Кирсанов, в течение трех лет таивший свою любовь к жене Лопухова, объясняет, что он действовал таким образом ради самого себя. Вот и Вера Павловна, устраивая без личной корысти для себя швейную мастерскую, разъясняет молодым работницам, что отвечает этим только личному пристрастию: «...Вы знаете, что у разных людей разные пристрастия <...>, у иных пристрастия к балам, у других — к нарядам и картам, и все такие люди готовы даже разориться для своего пристрастия, и многие разоряются, и никто этому не дивится, что их пристрастия им дороже денег. А меня пристрастие вот к тому, чем заняться я с вами попробую, и я <...> рада им заниматься и без дохода для себя».

Ни один из положительных героев Чернышевского, в отличие от тургеневских или гончаровских, не считает себя что-то кому-то должным. Традиционную религиозно-этическую категорию «долга» они отвергают так же, как и христианское понятие «жертвы».

Но вот какая странность: все, что делают «новые люди» из личной выгоды-пользы, из *эгоизма*, оказывается в первую очередь полезно, выгодно окружающим их людям. Эгоизм, их любовь к себе не противостоят долгу, а предполагают его и естественно оборачиваются *альтруизмом*. Почему?

Все дело тут в *новой этике* героев Чернышевского. Они не просто эгоисты, а *разумные* эгоисты.

Понятие «разумного эгоизма» было взято Чернышевским из английской утилитаристской этики Иеремии Бентамы (упомянут Пушкиным в «Евгении Онегине» в связи с замечанием об «иной» светской даме, что «читает Сея и Бентама») и Джона Стюарта Милля. Оба мыслителя адресовали этот этический принцип господствующим классам Британии, рекомендуя им — в интересах собственного материального благополучия — делиться в форме добровольной филантропии частью своих богатств с неимущими, дабы те не пожелали устроить их насильственное (революционное) перераспределение. Разумнее отдать толику своего богатства, чем, дождавшись восстания низов, потерять его целиком. «Разумный эгоизм» был, таким образом, принципом *общественной* этики, регулирующей отношения внутри целого национального социума.

Чернышевский видоизменяет его, превращая в этическую норму отдельной личности и ее индивидуального поведения, и сверж

того наделяет разумным эгоизмом представителей не верхов русского общества, а его разночинско-демократическую часть, к которой, за исключением Рахметова, принадлежат и «новые люди» из романа «Что делать?».

Все они — разумные эгоисты в том смысле, что их эгоизм органично сопряжен с разумом и им просветлен. Ведь это, считает Чернышевский, вполне естественно (*натурально*), так как и сама человеческая природа эгоизмом вовсе не исчерпывается.

Разум подсказывает человеку: ты обретишь больше пользы, счастья для себя, если исполнишь не одно из велений своей родовой природы, а одновременные требования всех ее начал в их единстве. Тогда-то и окажется, что между желанием пользы и счастья для себя и — для других людей в сущности никакого неодолимого противоречия нет или же оно порождено «искусственно» устроенным обществом. Человек, разумно понявший свои эгоистические побуждения, т.е. научившийся удовлетворять их в процессе своего общепользного труда, будет истинно счастлив, в меру того как осчастливит других людей.

В статье «Антропологический принцип в философии», ставшей своего рода теоретическим введением в роман «Что делать?», Чернышевский ссылался, обосновывая свою этику разумного эгоизма, на поведение матери, ради своих детей отказывающей себе во всем, а порой и идущей за них на смерть. Но, говорил он, она делает это для себя, ибо такова ее природа. И она счастлива своим альтруистическим поступком. «Я смушал ваше спокойствие. Я схожу со сцены. Не жалейте; я так люблю вас обоих, что очень *счастлив* своей решимостью», — напишет Вере Павловне и Александру Кирсанову Дмитрий Лопухов, добровольно дающий свободу своей супруге, убедившись, что она полюбила его друга и любима им.

Разумному эгоизму «новых людей» в романе «Что делать?» противостоит эгоизм, не искушенный и не контролируемый разумом, понимаемый как личная выгода (счастье) за счет других людей. Такой эгоизм прививается людям «искусственным» общественно-государственным устройством. Ему следуют верхние сословия (классы) России, дворяне-помещики и чиновники-бюрократы, живущие за счет чужого труда, т.е. паразитически. И что же, показывает на примере Михаила Сторешникова и Жана Соловцова Чернышевский, раньше или позже, но они непременно нравственно и физически *деградируют*, вырождаются. С точки зрения человеческой природы быть своекорыстным эгоистом, таким об-

разом, не только не умно, но и *невыгодно*. В статье об «антропологическом принципе» Чернышевский пояснял этот вывод ссылкой на участь вандалов и других варварских народов, искавших собственное процветание через уничтожение и ограбление других народов. Где они ныне, спрашивал он. И отвечал указанием на судьбу пиявок: насосавшись чужой крови, они лопаются.

Известное расхождение между их личной выгодой (счастьем) и выгодой (счастьем) других людей способно, впрочем, возникнуть и у положительных героев романа «Что делать?» В этой ситуации оказалась однажды Вера Павловна, когда, уехав после самоубийства Лопухова (на деле мнимого, о чем героиня узнает, однако, позже) из Петербурга, оставила на произвол судьбы полсотни работниц своей швейной мастерской, за что получит «внушение» от Рахметова.

По мысли романиста, подобные ситуации возможны, если кто-то из «новых людей» неверно рассчитал свою выгоду, совершил собственно интеллектуальную ошибку. Надо, говорит писатель своим героям и читателям, не забывать о том, что больше, — *целое* или *его часть*, веление всей натуры человека или только одного из ее компонентов. Исходите из требования всей натуры — природы человека, и вы всегда сможете отказаться ради большего человеческого удовлетворения от меньшего, пренебречь своим капризом во имя верности себе в целом.

Разум указывает и на необходимость в целях сохранения человеком своей природы постоянного *труда*. Ведь труд — следующий после разума ее основной компонент. Как сказано во втором сне Веры Павловны, труд «представляется в антропологическом анализе коренною формою движения, дающего основание всем другим формам: развлечению, отдыху, забаве, веселью; они без предшествующего труда не имеют реальности. А без движения нет жизни...».

Вера в нравственно возрождающую и в целом гуманизирующую силу труда сопутствовала не только Чернышевскому, но и всем писателям-народолюбцам. «Воля и труд человека / Дивные дивы творят», — говорит Н. Некрасов в поэме «Дедушка», в другом месте завещая своему современнику

Необузданную, дикую
К угнетателям вражду
И доверенность великую
К бескорыстному труду
(«Песня Еремушке»).

Если человек трудится, его природа здорова или по крайней мере может противостоять искажающему воздействию противостественного общественного порядка. В современном русском обществе таков народ (крестьянство), жизнь которого проходит в постоянном и к тому же общепольном труде. По той же причине народ — та часть русской нации, в которой ее человеческая природа сохраняется в наибольшей чистоте и полноте. Убеждение это становится главным основанием не просто сочувствия и жалости к народу (ибо, по пронизательному замечанию Достоевского, сама по себе жалость не исключает и презрения), а глубокого почитания народа и *любви* к нему со стороны Чернышевского и его «новых людей».

Возможность определенного возрождения не закрыта и для таких людей, как мать Веры Павловны Марья Алексеевна, так как и в ее жизни был труд, хотя и не искушенный разумом и в целом своекорыстный. Отсюда появление на страницах «Что делать?» «Похвального слова Марии Алексеевны» со стороны автора. Общественная *среда* (в романе она по цензурным соображениям именуется «грязью»), представленная матерью Веры Павловны, также имеет шансы на оздоровление и поэтому именуется романистом «реальной». Сама же Марья Алексеевна — человек, по сравнению с людьми *натуральными* (*нормальными*) «дурной», но не «дрянный». Ведь в русском языке определение *дурной* может означать не только «плохой», но, происходя от «дурня», и — «неразумный».

Напротив, названные ранее представители господствующих сословий России — аристократ Серж, офицер Сторешников, ищущий богатого приданого Жан Соловцов — люди, согласно автору романа, безоговорочно *дрянные*, ибо, выросшие и существующие в среде вечной праздности (Чернышевский именуется ее «фантастической грязью»), они в своих природных началах безнадежно деградировали. Среду эту, дает понять романист, сколь бы то ни было возродить невозможно, от национального организма ее надо отсечь мечом революционного насилия.

Так в романе обосновывается правомерность народно-крестьянской революции в России в качестве средства спасения живых частей общества, нации и всей страны. «Новые люди» ждут и готовят ее, ведя, как Александр Кирсанов в частности, пропаганду и среди «мастеровых». Есть здесь и профессиональный революционер — Рахметов — «особенный человек», он же новый, однако атеистический мессия.

Дело в том, что Рахметов — потомок многих поколений родовитых и богатых бояр и дворян, словом, людей, по Чернышевскому, живших за счет не собственного, а чужого труда. Из этого следует, что Рахметов получил в наследство от них весьма нездоровую природу. Но сумел, открыв для себя современное учение о человеческой природе (он начал с работ Л. Фейербаха) и превратив свою жизнь в постоянный общепользительный (в том числе, как у народа, физический) труд, не просто оздоровить, а преобразить унаследованную природу настолько, что фактически отождествил свои интересы (благо и счастье) с общенародными, заслужив этим огромное уважение от других положительных героев романа. Отвергая как материалист религию, он в своей преданности миссии нового просветителя и освободителя родины и всего человечества сопоставим у Чернышевского христианским апостолам и самому Христу.

Наряду с крестьянской революцией автор «Что делать?» пропагандирует и *мирный* способ оздоровления («натурализации») той части *городского* русского общества, которая живет собственным трудом. Это организация *разумного труда*, т.е. труда в его единстве с другими компонентами человеческой природы: коллективизмом и разумным эгоизмом.

Таков коллективный труд на основе общей собственности на средства производства, материальной справедливости и рациональной организации, а также единства работы и быта работников. Его пример в романе — швейные мастерские Веры Павловны и Кати Полозовой, организованные по примеру трудовых ассоциаций французского социалиста Виктора Консидерана (1808—1893). В. Консидеран не ограничился только теорией справедливого труда. В 1850-е годы он основал в Америке в штате Техас социалистическую колонию «Réunion» («Объединение»), прекратившую свое существование из-за разрушений во время гражданской войны Севера и Юга.

Мастерские Веры Павловны заслужили похвалу другого утопического социалиста, основателя знаменитой прядельной фабрики-коммуны в Нью-Ланарке (Шотландия) — Роберта Оуэна (1771—1858).

Подробно, с детальными бухгалтерскими выкладками изображая деятельность новаторской швейной мастерской, Чернышевский особое внимание уделяет показу того, как в процессе коллективного и справедливо оплачиваемого труда нравственно выпрямляются и духовно растут его участники. Непосредственно тема спасительного воздействия такого труда на человека развита

в обстоятельной истории бывшей проститутки *Наст* Крюковой. Это вариация на новый лад евангельской легенды о Христе и грешнице.

Швейные мастерские с коммунальной формой проживания их работников в романе «Что делать?» — это и прообраз, в глазах Чернышевского, социалистического общества. Ведь социализм мыслился им как общежитие, устроенное в точном соответствии с «антропологической» трактовкой человеческой природы и по модели последней. И представлялся поэтому, в отличие от существующего «фантастического» российского порядка, самой естественной («натуральной») общественной системой. Мастерские это — островки очеловеченной среды в жизненном мире России. Умножая и расширяя их, можно постепенно преобразовать всю страну.

Другим образцом *будущего* гармонического общества стал в романе «Что делать?» знаменитый «громаднейший дом» из четвертого *сна* Веры Павловны — с огромными зеркалами и «металлической мебелью», а также техническими чудесами вроде большого транспортера в столовой зале. Или — «Хрустальный дворец» («*Pales cristale*»), как по аналогии с огромным дворцом этого названия, воздвигнутом в Лондоне к Всемирной выставке 1851 года, будет иронически именовать его Достоевский в своих «Записках из подполья» (1864). Более ранним прототипом «громаднейшего дома», однако, вне сомнения, послужил высотный дом-фаланстер из утопической системы Шарля Фурье, хотя Чернышевский модернизировал его с учетом завоеваний технического прогресса последних десятилетий.

В доме-фаланстере Чернышевского царствуют коллективный труд на базе общественной собственности и с применением выполняющих тяжелую работу машин, рационализация быта, определенная гармония с окружающей природой. Принципиально новой особенностью этого социума является отсутствие у его членов *страдания*, имеющего онтологический статус в христианской концепции человеческого бытия. По Чернышевскому (ранее — Л. Фейербаху), страдания нет в природе человека, следовательно, не должно быть и в обществе, устроенной по ее модели (страданием, как и злом, человека, по Чернышевскому, наделял «искусственный» социальный порядок).

И еще одна показательная примета отличает нарисованное в «Что делать?» общество будущего. Уже Герцен не без восхищения дерзостью автора отметил, что нарисованное в этом романе иде-

альное общежитие удивительно смахивает на бордель. Ту же мысль позднее высказал в своем романе «Дар» и Владимир Набоков. «“Хрустальный дворец” Чернышевского, — пишет современный деятель нашей церкви М. Дунаев, — не что иное, как романтизированный публичный дом».

Дело в том, что, начисто исключив в жизни будущих людей страдание, автор «Что делать?» счел ее основой, смыслом и целью счастье не в виде гармоничной семьи (дети обитателей «громადнейшего дома» воспитываются не родителями, а, как в древней Спарте, обществом), а взаимного физического наслаждения женщин и мужчин друг другом.

Мы остановились на четырех проблемных аспектах романа Чернышевского: 1) философском — это антропологический и естественно-научный материализм; 2) этическом — это «разумный эгоизм»; 3) социально-политическом — это проповедь народно-крестьянской революции и труда на коллективно-рациональных началах; 4) футурологическом — это изображение общества будущего. Но в «Что делать?» есть и пятый аспект, обусловивший его главную сюжетную линию. Это — изображение любви и семьи «новых людей» и, в частности, «женский вопрос».

В качестве главной сюжетно-композиционной скрепы романа его любовный сюжет сплетает собою все прочие проблемы произведения воедино, придавая им необходимую в беллетристике конкретность и жизненную теплоту. Что нового в нем?

Любовь, поэзия сердца были вовсе не чужды Чернышевскому, замечательному семьянину, страстно и преданно любившему свою жену Ольгу Сократовну Васильеву (в девичестве). Но в романе «Что делать?» Чернышевский — рационалист в понимании человека — лишает любовь ее тургеневской стихийности (вспомним: к героям Тургенева любовь является «как гроза», «холера или лихорадка», словом, — сила стихийная). Она перестает быть неподвластной человеку стихией и лишается неизбежного трагизма.

В романе «Что делать?» есть эпизод, скорее всего сознательно сопоставленный Чернышевским с ситуацией, в которой оказался герой тургеневской «Переписки», влюбившийся в итальянскую танцовщицу. То же самое однажды произошло и с Дмитрием Лопуховым. Но если герой Тургенева так и не смог побороть своего влечения к женщине, которую по-настоящему не уважал, то страсть Лопухова к увлекшей его заезжей танцовщице спустя некоторое время без всякой драмы разрешилась ко взаимному удовольствию эротических партнеров.

Любовь, по Чернышевскому, может и должна контролировать-ся разумом, идти рядом с ним. Таково, например, с самого его начала чувство Дмитрия Лопухова к Вере Павловне Розальской: оно искушено наблюдением героя за поступками девушки, их анализом. Тут нет никакой слепоты. Больше того, любовная драма и неразрешимая эротическая коллизия только тогда, считает автор «Кто виноват?», и возникают, когда разум любящих неразвит или оплошал, заснул.

Что нужно, чтобы любовь, как ее понимают «новые люди», была счастлива? Прежде всего, необходимо верно «рассчитать» свои любовные потребности («выгоды»). Для положительных героев Чернышевского цель их любви, как и высшее удовлетворение в ней, — счастье любимого человека. Вот о нем-то и следует всегда заботиться.

А для этого, во-первых, надо всегда признавать право любимого человека на *свободу* его ответного чувства, не допускать никакого насилия над ним, доверять ему и уважать его. Так и строят свои отношения Вера Павловна и Дмитрий Лопухов; Вера Павловна и Александр Кирсанов; Лопухов («Чарльз Бьюмонт») и Катя Полозова. Во-вторых, надо подкрепить свободу своих чувств к любимым и супругам *материальным* равноправием (независимостью) с ними, для чего необходим труд не одного мужчины, но и женщины. Положительные героини «Что делать?» добровольно следуют и этому этическому принципу: Вера Павловна сначала устраивает и руководит швейной мастерской, затем учится на врача.

Таков оптимистический ответ автора «Что делать?» на один из коренных общечеловеческих вопросов, которые встают перед каждым человеком. И ему нельзя отказать в немалой плодотворности как для современников писателя, так и людей последующих эпох.

Вместе с тем нельзя не видеть и *рационалистической ограниченности* в его решении.

Роман Чернышевского — вершина русского литературного рационализма. В этом залог его особой, почти математической, внутренней логичности и привлекательности для людей рационалистического склада, в особенности молодых. Но в том же причина и ошутимого схематизма, абстрактности (или, наоборот, эмпирической натуралистичности) его персонажей по сравнению с полнокровными героями Тургенева, Гончарова, Л. Толстого или Достоевского.

Вслед за своими учителями — западноевропейскими теоретиками (Л. Фейербахом, И. Бентамом, Дж. Ст. Миллем, В. Консидераном) Чернышевский априорно декларировал состав человеческой природы и «нормальные» (точнее — нормативные) ее потребности («выгоды»), безосновательно отбросив религиозно-христианскую концепцию человека, согласно которой в человеке живут начала и божеское и дьявольское, и светлое и темное, и доброе и злое, и исход борьбы между ними еще далеко не предрешен. «Человек — тайна», — скажет восемнадцатилетний Ф. Достоевский и будет прав.

Как рационалист по своему психологическому складу и мировосприятию Чернышевский неправоммерно абсолютизировал роль разума, человеческого сознания (и знания) во взаимоотношениях людей и деле совершенствования личности и общества, сделав разум гарантом нравственности и самой совести. Подобно гончаровскому Петру Ивановичу Адуеву («Обыкновенная история»), он не подозревает о несостоятельности разума перед сложностью реального человека и общественной действительности. Так в первую очередь на разумно-рациональных началах строится его общество будущего. Между тем, как предсказывал Достоевский и показала практика созданного по отвлеченной теории советского общества, «одни разум, наука и реализм (т.е. позитивизм. — В.Н.) могут создать только муравейник, а не социальную гармонию, в которой можно было бы ужитья человеку». «Ясно и понятно, — скажет Достоевский в другом месте, — что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из 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...*».

В романе «Что делать?» молодой студент Лопухов легко переигрывает житейски многоопытную Марию Алексеевну, а Александр Кирсанов берет верх над умудренным практической жизнью, волевым отцом Кати Полозовой. Однако в «Войне и мире» Л. Толстого глупый, но хитрый управляющий киевскими имениями Пьера Безухова то и дело водит за нос своего умного, но наивного и доверчивого барина.

В живой жизни все во стократ сложнее того, что и как происходит в романе Чернышевского. На это укажет в своем «Обрыве»,

где есть скрытая и прямая полемика с «Что делать?», Гончаров, в романе «Некуда» (1864) — Н. Лесков, в «Зараженном семействе» Л. Толстой и в особенности Достоевский — в «Записках из подполья», а затем в пяти последующих романах.

Вместе с тем в глазах оппозиционной к господствующему российскому обществу и его философским, этическим, эстетическим основам молодежи 1860-х годов роман Чернышевского стал, как говорилось в начале настоящей лекции, подлинной Благой вестью. Казалось, все противоречия были разрешены, все загадки разгаданы. Казалось, впервые в тупиках русской жизни мелькнул свет, открылся выход из ее трагизма или пошлости. Казалось, явилась возможность подлинной гуманизации («перестройки») и социальных обстоятельств и самой действительности.

Для этого современникам Чернышевского следовало: 1) обрести подлинное знание («истину») о своей человеческой природе и стать разумными эгоистами; 2) разумно организовать труд; 3) хирургическим мечом революции отсечь «дрянных» людей, мешающих очеловечить общество; 4) на основе взаимной эмоционально-эротической свободы, доверия и материальной независимости друг от друга построить отношения полов.

В совокупности это и стало бы тем спасительным для России *делом*, которое предлагал россиянам Чернышевский и мотив которого проходит через весь его роман. Отсюда и феноменальный успех его, засвидетельствованный многими современниками. «О романе Чернышевского, — писал Н. Лесков, — толковали не шепотом, не тишком, а во всю глотку в залах, на подъездах, за столом госпожи Мильберт и в подвальной пивнице Штенбокова пасажа». «Для русской молодежи, — вспоминал князь П.А. Кропоткин, — повесть была своего рода откровением и превратилась в программу... Ни одна из повестей Тургенева, никакое произведение Толстого или какого-нибудь другого писателя не имели такого широкого и глубокого влияния на русскую молодежь, как эта повесть Чернышевского». А вот что говорит яростный противник романа Чернышевского профессор П. Цитович: «За 16 лет пребывания в университете мне не удавалось встретить студента, который бы не прочел знаменитого романа еще в гимназии... В этом отношении сочинения, например, Тургенева или Гончарова, не говоря уже о Гоголе и Пушкине, — далеко уступают роману “Что делать?”».

ТВОРЧЕСТВО
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
(1840-е годы)

Сначала небольшое введение.

Обозревая в предшествующих лекциях творчество, с одной стороны Тургенева и Гончарова, а с другой — очеркистов 1860-х годов, Н. Помяловского и Н. Чернышевского, мы рассматривали их в рамках основных типологических течений в русской литературе второй трети XIX века: 1) литературы о «самом человеке» (онтологического пафоса) и 2) «социальной беллетристики» (или драмы) и поэзии гражданского пафоса.

Литература первого типа (к ней мы относили также произведения А. Островского, Тютчева, Фета, Я. Полонского, А. Майкова, Л. Мея) осмысливала текущую российскую действительность в свете прежде всего коренных и вечных устремлений, интересов и проблем личности; литература типа второго (включая творчество М. Салтыкова-Щедрина, Н. Некрасова и поэтов его школы) воспринимала и оценивала ту же действительность через призму прежде всего интересов народа (крестьянства), в связь с которыми ставила и свое понимание полноценной личности.

Что же касается двух крупнейших отечественных прозаиков второй половины XIX века, Ф. Достоевского и Л. Толстого, то и наследование ими некоторых эстетических принципов И. Тургенева, А. Гончарова или Ф. Тютчева и А. Фета отнюдь не исключает их значительной творческой оппозиции к ним в целом. Ни Ф. Достоевского, ни Л. Толстого невозможно исчерпать понятием не только «социального беллетриста», но и художника-«онтолога».

Качественную новизну художественного мира и Ф. Достоевского, и Л. Толстого в сравнении с творчеством русских писателей из числа как «шестидесятников», так и «людей сороковых годов» зафиксировали уже современники. Так, автор книги «Русский роман» («Le roman russe»), изданной в 1886 году в Париже, дипломат и литератор Мелькиор де Вогюэ называет великими художниками и И. Тургенева, и Л. Толстого. Но тут же подчеркивает: между ними лежит бездна. «Один, — пишет Вогюэ, — еще держался пре-

даний прошлого и европейской школы, другой разорвал с прошедшим и с чужеземным рабством; это новая Россия, устремившаяся во мрак на поиски своих путей... Не требуйте от нее, чтобы она ограничила себя — к этому она менее всего способна...». Глубокое отличие романов Достоевского и Л. Толстого от романов Тургенева, Гончарова замечали и такие их западноевропейские читатели, как испанская писательница Эмилия Пардо Басан, автор эссе «Революция и роман в России» (1887), и датский критик Георг Брандес, автор «Русских впечатлений» (1888).

Это различие вполне сознавали и сами художники, о которых идет речь. Гончаров, по его признанию, прочитал из Достоевского только роман «Бедные люди» и «Записки из подполья». В 1870-е годы он вступит в полемику с автором «Преступления и наказания» по проблеме художественного обобщения, оспаривая возможность типизации молодой, «только народившейся» действительности. Со своей стороны, Достоевский, высоко оценивая образ тургеневского Базарова («Отцы и дети»), в романе «Бесы» (1871—1872) создаст в лице писателя Кармазинова почти карикатурный портрет самого Тургенева, человека и художника.

В 1868 году Достоевский, сообщая поэту Аполлону Майкову о замысле «огромного» итогового романа «Атеизм» («написать этот последний роман, да хоть бы умереть — весь выскажусь»), превратившегося спустя время в роман «Братья Карамазовы», попутно признается: «Совершенно *другие* я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Пересказать толково то, что мы, все русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает. Ну не ничтожен ли Любим Торцов в сущности (т.е. главный герой пьесы А. Островского «Бедность не порок», разорившийся и опустившийся московский купец, но человек, верный заветам христианской нравственности. — *В.Н.*), — а ведь это все, что только идеального позволил себе их реализм. <...> Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось».

И. Тургенев был одним из первых читателей Л. Толстого, кто сразу же признал в авторе «Детства», «Севастопольских рассказов» выдающийся художественный талант. Но тот же Тургенев

долгое время отрицательно относился к толстовскому психологическому анализу — «диалектике души», неразрывной с толстовским новаторством в понимании литературного характера. В свою очередь и Л. Толстой, отличая себя от писателей поколения 1840-х годов, говорит: «Тургенев — литератор, Гончаров еще больше литератор. Я и Лермонтов не литераторы». Л. Толстой — «не литератор» в том смысле, что не довольствуется, как Тургенев и Гончаров, созданием в лице своих произведений только *эстетических ценностей*, а стремится своим художественным творчеством *пересоздать* человека и существующую антигуманную действительность.

«Мне кажется, — писал в 1884 году знаменитый русский философ Вл. Соловьев, — что на Достоевского нельзя смотреть как на обыкновенного романиста, как на талантливого и умного литератора. В нем было нечто большее, и это большее составляет его отличительную особенность и объясняет его действие на других». Речь также идет о способности Достоевского-художника не просто удовлетворять эстетическим потребностям его читателей, а нравственно *перерождать* их в процессе чтения-переживания ими созданных в его романах сложнейших моральных коллизий. В этом свете показательны и самоопределения писателя, данные его реализму: это — реализм «фантастический» или «реализм в высшей степени».

И Достоевский, и Л. Толстой обогатили литературно-художественное творчество не просто новыми жизненными сферами и ракурсами их изображения, как и оригинальными художественными средствами и формами. Заслуги данного рода разделяют все крупные художники слова. Оценивая вклад названных русских писателей в русскую и мировую литературу, можно и должно говорить о свершенном ими поистине эпохальном литературно-эстетическом *открытии*, соразмерном в астрономии открытию Коперника по отношению к Птолемею, а в физике — А. Эйнштейна к Ньютону. Случайно ли, в самом деле, то признанное автором «теории относительности» обстоятельство, что для ее создания ему больше, чем «король математиков» XIX века К.Ф. Гаусс, «дал Ф. Достоевский»?

Основой этого открытия стали конгениальные друг другу, но в равной мере принципиально новые художественные *антропологии* и Достоевского, и Л. Толстого, а также их концепции «современного человека» в подлинной сложности (противоречивости, разноустремленности) его природы и в драматических отношениях как с самим собой, так и с человечеством и Богом.

В особенности нетрадиционен на фоне предшествующей ему русской и европейской литературы и эстетики художественный мир Достоевского, художника, прозревшего в современнике четвертое измерение с его безднами духа и плоти (в частности, сладострастия), иррациональным индивидуалистическим подпольем и мучительными метаниями между верой (моралью) и неверием (аморализмом) и идеалами Богочеловека и Человекобога.

Все, что многим писателям из предшественников Достоевского представлялось если не простым, то все же доступным определению, в художественном мире автора «Двойника», «Преступления и наказания», по верному наблюдению М.М. Бахтина, «стало сложным и многосоставным». Каждое явление, характер, чувство обнаружило свою «двузначность и многосмысленность»: «любовь живет на самой границе с ненавистью, а ненависть на границе с любовью. Вера живет на самой границе с атеизмом и наоборот. Высота и благородство живут на границе с падением и низостью»; «чувство самосохранения, любовь к жизни соседствуют с желанием самоуничтожения. Чистота и целомудренность понимают порок и сладострастие».

Самая красота у Достоевского преобразилась. Вот что говорит о ней, например, главный герой гончаровского романа «Обрыв» Борис Райский: «Красота, исполненная ума, — необычайная сила, она движет миром, она делает историю, строит судьбы; она явно или тайно присутствует в каждом событии... Красота, про которую я говорю, не материя: она не палит только зноем страстных желаний: она прежде всего будит в человеке человека, шевелит мысль, поднимает дух, оплодотворяет творческую силу гения...». Борис Райский, в данном случае второе я Гончарова, именно определяет по крайней мере высокую, искушенную разумом и нравственным чувством красоту. Напротив, Дмитрий Карамазов («Братья Карамазовы») без всяких оговорок заявляет: красота — «страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. <...> Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. <...> Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и ужасная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей».

Да и не эстетическое преобразование (*поэтизация*) воспроизводимой русской действительности, отличавшее творчество и Гончарова и Тургенева, явилось главной задачей Достоевского-художника, хотя он устами героя своего романа «Идиот» и скажет, что

«красота спасет мир», имея в виду красоту, оплодотворенную нравственными заветами Христа. Главная его цель — «восстановление погибшего человека», т.е. прямое содействие своим творчеством духовно-нравственному преображению и воскрешению его.

А основным способом постижения его сложной противоречивой природы (или — «тайны», ибо, согласно автору «Бедных людей», «человек есть тайна») станет у Достоевского испытание его героев (и читателей) не любовью (как у Тургенева и Гончарова), не разумом (как у Чернышевского), не общепользным трудом (как у Салтыкова-Щедрина), а испытание их *бунтом* против христовой морали и тем самым против самого Богочеловека.

Герои Достоевского бросят осознанный вызов Ему или своим убийством «по совести» (как Родион Раскольников), или таким же *самоубийством* (как инженер Кириллов в «Бесах»), или даже *отцеубийством* (как Смердяков и Иван Карамазов в «Братьях Карамазовых»). Все эти вызовы-*переступания* божеских заповедей в конечном счете завершатся для названных героев Достоевского их личной Голгофой — судом их проснувшегося нравственного существа.

Через своего рода нравственную Голгофу (и «крестный путь» в целом) должен был пройти и читатель Достоевского, с необычайным психологическим мастерством увлекаемый автором «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых» в нравственные ситуации его героев до такой степени, что начинал ощущать себя их двойником. Превращая постижение-переживание читателями своих основных романов в их собственный «крестный путь», Достоевский тем самым преображал и самое свое романное «пятакнижие» в род древней *мистерии*, мучительное «прохождение» через которую должно было, однако, принести современнику духовное очищение и конечное перерождение.

При этом писатель хорошо понимал: такое «прохождение» по силам не каждому. «Вы думаете, — отвечал он одной из своих читательниц, — я из таких людей, которые спасают сердца, разрешают души, отгоняют скорбь? Иногда мне это пишут — но я знаю, что способен скорее вселить разочарование и *отвращение*. Я убаюкивать не мастер, хотя иногда брался за это» (курсив мой. — В.Н.). Процитированное признание объясняет, почему Достоевского, как еще в 1887 году свидетельствовала Эмилия Пардо Басан, «не читают люди с чувствительными душами, слабой организацией, противники сцен ужасов, поклонники классицизма, с его спокойствием, гармонией, светом».

В отличие от Гончарова Достоевский-романист никогда не дистанцировался от «текущей действительности» и не был по отношению к ней сколько-нибудь избирателен. Его «Бесы», а также «Подросток» написаны и по следам недавних политических событий — суда над анархистом, основателем «Народной расправы» Сергеем Нечаевым, деятельности народовольцев-долгушинцев. Вместе с тем каждое из этих и подобных ему событий, «текущая действительность» в целом всегда увиденны им под онтологическим углом зрения и высвечены эсхатологическим светом и такими же коллизиями человечества.

Бесстрашно опрокидывая нормы традиционного литературно-эстетического сознания и крайним неблагообразием своих персонажей (например, героя-рассказчика «Записок из подполья»), и резким нарушением чувства меры (например, в сценах скандала, разразившегося на поминках чиновника Мармеладова), и бесчисленными трупами (возмущавшими, в частности, А. Чехова), Достоевский одновременно создает в своем романном «пятикнижии», а также в «Записках из Мертвого дома» глубоко новаторские жанровые образования, базирующиеся на *формах внутренних*, своими коллизиями и сюжетами восходящих к контрверзам и ситуациям Священного писания в единстве его Ветхого и Нового заветов и прежде всего — к противоборству Бога и дьявола, Христа и Антихриста, личности живой и — мертвой.

И если, согласно верному наблюдению Л. Толстого, все крупнейшие русские романисты — Пушкин, Гоголь, С. Аксаков, Тургенев, Гончаров, сам автор «Войны и мира» — «не умели» писать романы в том виде, как понимают этот род сочинений в Западной Европе, то Достоевский не продолжал в своих «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Бесах», «Подростке» и «Братьях Карамазовых» и жанровые формы романов А. Писемского, Д. Григоровича, С. Аксакова, Тургенева или Гончарова. Однако истоки и источники Достоевского как «крупнейшего новатора романной формы» (Х. Ортега-и-Гассет) до сих пор должным образом не выявлены. Отсюда и множественность существующих определений его романа: «роман идеологический» (В. Кирпотин), «роман полифонический» (М. Бахтин), «роман-трагедия» (Вяч. Иванов), «роман-прозрение» (Арпад Ковач), «роман-тайна» и «роман-миф» (Миливое Йованович).

На наш взгляд, роман Достоевского наиболее точно отвечает определению роман *мистериальный*, или — *романизованная* литературная мистерия. Аргументированное обоснование этих

дефиниций желающие могут найти в нашей статье «Ф.М. Достоевский как художник-мессия» (Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2006. № 1, 2).

Переходим к анализу творчества Достоевского 1840-годов.

* * *

Имеется в виду период с года 1846-го по 1849-й, в котором писатель был арестован как участник «пятниц» у русского фурьериста М.В. Буташевича-Петрашевского, приговорен к расстрелу, после его инсценировки на Семеновском плацу в Петербурге «помилован» и отправлен на четыре года в Омскую каторжную тюрьму («острог»), после которой еще шесть лет прослужил солдатом и унтер-офицером в Семипалатинске.

Напомним основные произведения писателя, созданные в это время: роман «Бедные люди» (1846), повести «Двойник» (1846), «Хозяйка» (1847), «Слабое сердце» (1848), «Белые ночи» (1848), незаконченный роман «Неточка Незванова» (1849) и написанный в Петропавловской крепости рассказ «Маленький герой» (1849). Из них мы обстоятельно рассмотрим как наиболее показательные для литературной позиции молодого Достоевского лишь роман «Бедные люди» и повести «Хозяйка», «Слабое сердце».

Уже дебютные произведения Достоевского в русской литературе представляют его читателям как художника, власть имеющего. Уже в них нашла свое воплощение иная по сравнению с авторами «натуральной школы» концепция человека и важнейших мотивов — стимулов его жизненного поведения. Это ясно сознавал и сам писатель, заявивший, например, в письме 1846 года к брату Михаилу: «Я завел процесс со всею нашей литературой, журналистами и критиками». Через три года он объяснит и свою «размолвку» с В. Белинским как идейным вождем «натуральной школы» их расхождением в понимании задач литературы и ее «направления». К этому времени знаменитый критик, восторженно приветствовавший роман «Бедные люди», не принял повестей Достоевского «Двойник» и «Хозяйка».

Критический элемент в отношении к литературной продукции «физиологов» и бытописателей 1840-х годов, впрочем, существует и в «Бедных людях», но здесь он менее обнажен, чем в небольшой повести 1848 года «Слабое сердце». С нее мы по этой причине и начнем наш разговор о творчестве Достоевского указанного периода.

Как это нередко будет у ее автора и позднее, творческий спор с неприемлемыми для него концепциями он ведет как бы на территории своего противника. Достоевский вообще один из тех страстных авторов-полемистов, которые обращаются в своих произведениях к сюжетам и трактовкам своих предшественников, с тем чтобы в итоге показать их несостоятельность в сравнении с подлинной глубиной избранной темы.

Полемична и повесть «Слабое сердце». Своим сюжетом она осознанно ориентирована на ситуации многих повестей и рассказов «натуральной школы», посвященных судьбе «маленького человека» (бедного чиновника), литературными предтечами которого были герои гоголевской «Шинели» и пушкинского «Станционного смотрителя». Скорее других напрашивается параллель «Слабого сердца» с рассказом Я. Буткова «Сто рублей», вошедшим в его сборник «Петербургские вершины» (1846). Вот его сюжет.

Молодой чиновник-бедняк, единственный кормилец старушки матери и барышни сестры, день за днем обивает пороги петербургских департаментов в надежде получить какое-нибудь служебное «место». Но всюду слышит одно и то же: «Нет вакансий!» Но вот череда неудач сменяется успехом: герой сумел проникнуть (сторож отлучился из прихожей) к хозяину купеческой конторы, и тот взял его к себе на службу. Бедняк обретает хотя и ничтожный, но все же источник существования. Все идет для него благополучно, пока один из конторщиков, взявший нашего героя под свое покровительство, не подарил ему билет на лотерею, среди призов которой разыгрывается и *сто рублей* — огромная в глазах бедняка сумма. После долгих колебаний герой Буткова все же решается испытать судьбу. Его билет оказывается счастливым, герою сообщают о выигрыше. Но слабые душевные силы бедняка не выносят этого неожиданного счастья. Он сходит с ума.

Перед читателем возникал вопрос «кто виноват?», и он получал ясный и недвусмысленный ответ: виновны дурные, «злые» условия жизни — бедность и порожденная ею человеческая приниженность героя в его собственных глазах. Они приучили его сносить обычные для него невзгоды, но сделали безоружным перед неожиданной удачей. Поведение и самая судьба героя трактовались как следствие внешних обстоятельств его существования.

Обратимся теперь к повести «Слабое сердце». В ней та же ситуация: несчастье от счастья. И тот же итог — сумасшествие героя с тем же итоговым вопросом «кто виноват?» Однако весь смысл повести Достоевского в том, чтобы оспорить и опровергнуть объяснение драмы «маленького человека», данное Бутковым.

Где истоки трагедии Васи Шумкова (так зовут героя Достоевского): вне его индивидуальности, в каких-то внутренних ее началах? Или вопрос надо вообще ставить иначе?

Напомним сюжет повести. В Петербурге, «под одной кровлей, в одной квартире» живут два сослуживца и друга — Аркадий Иванович Нефедевич и Вася Шумков. Однажды вечером Вася, некрасивый, но скромный, деликатный и добрый молодой человек, сообщает своему товарищу о выпавшем ему счастье: он любит, он любим и он женится. И ничто не мешает возможному счастью: согласна мать невесты, друг предлагает Васе свою помощь и сам «его превосходительство» *Юлиан* Мастакович (ср. Кай *Юлий* Цезарь!), глава департамента, где служит Вася Шумков, оказывает ему покровительство.

Иначе говоря, Достоевский намеренно устраняет с пути своего героя все враждебные ему внешние обстоятельства, т.е. главный у писателей «натуральной школы» мотив неблагоприятной среды. Но вот парадокс: чем меньше помех для счастья со стороны, тем слабее верит в него сам Вася Шумков, все больше преследуемый ощущением, что счастье его не состоится. Это гнетущее чувство не рассеивают ни слова друга, ни доводы разума. Наконец, совершенно утратив душевное равновесие, Вася сходит с ума.

Убиты горем друг, невеста, ее мать. И никто не может понять, что же сгубило героя повести. Не спешит раскрыть причины трагедии и Достоевский. Больше того, поначалу он умышленно дает два традиционных для русской литературы этого времени объяснения. Первое: Вася помешался от чувства вины и страха перед своим начальником. Проводя много времени в доме невесты, он запустил «исполнение дела» — переписку большого количества служебных бумаг.

Достоевский сознательно сближается с Бутковым. Однако это объяснение лишь для простаков. Его отвергнул и сам герой, сказав другу: «Ах, Аркаша! <...> Нет, я сгублю свое счастье! У меня есть предчувствие! да нет, не через это, — перебил Вася затем, что Аркадий покосился на стопудовое спешное дело, лежавшее на столе, — это бумага писанная... вздор!». Он знал: переписку можно было и отсрочить, что потом удостоверял и Юлиан Мастакович (дело было «вовсе не спешное»).

Объяснение второе почерпнуто Достоевским из популярной среди авторов «натуральной школы» *антропологической* концепции человеческой природы. Согласно ей, человек по своей родовой природе существо не только разумное и деятельное, но и общественное (коллективистское), а не индивидуалистическое, в силу

чего он не может быть счастливым среди несчастных, счастливым в одиночку.

Вот как, ссылаясь на самого себя, подтверждал правоту этой идеи, например, В. Белинский: «Что мне в том, что для избранных есть блаженство, когда большая часть и не подозревает его возможности? Прочь же от меня, блаженство, если оно достояние мне одному из тысяч! Не хочу я его, если оно у меня не общее с меньшими братьями моими! <...> Горе, тяжелое горе овладевает мною при виде и босоногих мальчишек, играющих на улице в бабки, и оборванных нищих, и пьяного извозчика, и идущего с развода солдата».

В произошедшем с Васей Шумковым можно усмотреть ту же причину: сострадая всем несчастным людям, он не позволил и себе быть счастливым. Так объясняет герою повести его состояние Аркадий Нефедевич: «Видишь, я понимаю тебя: я знаю, что в тебе происходит. <...> Ты добрый, нежный такой... <...> Но уж ты меня не оспоришь и не откажешь мне думать, что ты бы желал, чтоб не было даже и несчастных на земле, когда ты женишься... Да, брат, ты уж согласишься, что тебе бы хотелось, чтоб у меня <...>, твоего лучшего друга, стало вдруг сто тысяч капитала; чтоб все враги, какие ни на есть на свете, вдруг бы, ни с того ни с сего, помирились, чтоб все они обнялись среди улицы от радости и потом сюда к тебе на квартиру, пожалуй, в гости пришли. <...> Потому что ты счастлив, ты хочешь, чтоб все, решительно все сделались разом счастливыми. Тебе больно одному быть счастливым!».

В этом диагнозе беды Шумкова сделан шаг от объяснения его поведения внешними обстоятельствами к причинам внутреннего свойства, обусловленным человеческой природой. Однако развитие повести отклоняет и разъяснение драмы, предложенное Аркадием Нефедевичем, скорее всего потому, что отсылка к *общеродовым* качествам Васи Шумкова заслоняет, а не открывает читателю его индивидуальную *неповторимость*, в первую очередь интересующую писателя Достоевского.

Быть может, причина сумасшествия героя «Слабого сердца» заключена в самом названии повести? Не относится ли Вася Шумков к людям, страдающим комплексом *самоуменьшения*, проявляющимся в неверии в свое право на счастье и в боязни его?

Таким комплексом была наделена героиня предшествующей повести Достоевского «Хозяйка», впервые же у Достоевского названная на ее страницах «слабым сердцем». Это — красавица Катерина, страдающая под мрачной властью своего прошлого, олицетворенного фигурой убийцы ее родителей, «колдуна» и раз-

бойника Мурина, и сама нравственно зависимая от него. От этой зависимости ее пытается освободить главный герой повести, влюбленный в Катерину молодой петербургский мечтатель и самобытный ученый Ордынцов. И хотя Катерина некоторое время отвечает на чувство Ордынова, он проигрывает борьбу за нее старому колдуну-разбойнику по причине как необыкновенной способности того овладевать душами людей, так и в силу выбора самой Катерины, в конечном счете предпочевшей возможному счастью с Ордыновым служение своему нравственному господину Муринову.

Причиной драматической судьбы героини «Хозяйки», таким образом, становится парадоксальный склад ее *характера* как нравственной рабыни и добровольной жертвы. Между тем характер Васи Шумкова остается для читателя «Слабого сердца» загадкой не меньшей, чем его помешательство: ведь Достоевский и начинает повесть с сообщения об отказе его объяснять, так же как «описывать и чин, и лета, и звание, и должность <...> действующих лиц».

Но в таком случае как же он сам понимает причину произошедшего с Васей Шумковым? Каков его ответ на естественный вопрос читателя о том, что сгубило ни в чем не повинного героя «Слабого сердца»?

Ответ заключается в мысли о невозможности исчерпывающего и окончательного объяснения изображенной драмы. И со стороны Достоевского он не был ни парадоксом, ни признанием в некоей художественной слабости, а был решением творчески плодотворным, так как вел к несравненно более глубокой, чем в «натуральной школе», постановке проблемы человека. Потому что этим ответом утверждалась не только необычайная сложность, но и загадочность и самой на поверхностный взгляд скромной личности.

Человек у Достоевского, в том числе и социально «маленький», оказывался существом неисчерпаемым, непредсказуемым и свободным в выборе, пусть эта свобода и проявлялась в его предпочтении несчастья счастью.

Согласно христианской антропологии, «каждый человек <...> — это особый, замкнутый мир («персона»), непроницаемый для других людей и открытый только Богу» (В. Белопольский). Разделяя этот взгляд на человека как в 1860—1870-е годы, так и в 1840-е, Достоевский еще в вышеупомянутом письме 1839 года к брату Михаилу выразил его лаконично: «Человек есть тайна...».

Лишь в свете этого убеждения можно верно понять и драму героя «Слабого сердца». Лишнее доказательство тому — финал повести, содержащий не то или иное решение возникающего у читателя вопроса, не некую авторскую сентенцию, а иррацио-

нально-фантастическую картину ночного Петербурга, намеренно вызывающую в памяти аналогичные фрагменты «Невского проспекта» Гоголя и «Петербургских шарманщиков» Григоровича, но совершенно нетрадиционную по существу. Вот эта картина: «Были уже полные сумерки, когда Аркадий (т.е. друг Васи Шумкова, отвезший его в сумасшедший дом. — *В.Н.*) возвращался домой. <...> Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглистого инея. <...> Казалось <...>, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон...».

«Фантастическая, волшебная греза», которой уподоблен в финале «Слабого сердца» и петербургский и, конечно, всеобщий человеческий мир, — это метафора и той таинственности человеческой природы, одним из проявлений которой стала алогичная трагедия Васи Шумкова. Ведь только в свете этого иррационального видения приоткрылась (не раскрываясь, однако же, до конца!) для Аркадия Нефедевича тайна жизненной драмы его скромного товарища: «Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася».

Итак, у Буткова бедный человек полностью обусловлен (детерминирован) внешними условиями его жизни (материальным состоянием, чином, мундиром и т.д.), определяющими и самые его характер, психологию, судьбу. Он, по выражению М. Бахтина, «овнешнен», окончательно завершен и несвободен. Как показывает повесть «Слабое сердце», для Достоевского такое понимание «маленького человека» совершенно неприемлемо. Вступив с его традиционной трактовкой в прямой творческий спор, писатель открывает в аналогичном герое индивидуальную тайну — залог его человеческой неисчерпаемости и внутренней свободы. И тем самым персональной суверенности.

«БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

Новаторский подход к изображению «маленького человека» характерен и для романа Достоевского «Бедные люди», которым он блестяще дебютировал в русской литературе.

Уже в нем писатель не столько последователь очеркистов и нравописателей «натуральной школы», сколько их оппонент.

Новое в «Бедных людях» возникает на уровне самого жизненного материала, традиционного лишь на первый взгляд. Обильно черпая у авторов физиологических очерков там, где дело касалось бытовых условий его героев и внешней обстановки романских событий, Достоевский вместе с тем вносит в эти реалии существенно значимые акценты. Например, в это описание очередного жилища Макара Алексеевича Девушкина: «Ну, в какую же я трущобу попал, Варвара Алексеевна! Ну, уж квартира! <...> Вообразите, примерно, длинный коридор, совершенно темный и нечистый. По правую его руку будет глухая стена, а по левую все двери да двери, точно нумера... Ну, вот и нанимают эти нумера, а в них по одной комнатке в каждом; живут в одной и по двое, и по трое. Порядку не спрашивайте — *Ноев ковчег!*».

Петербургская трущоба, так хорошо, казалось бы, знакомая читателям 1840-х годов по «Петербургским углам» Н. Некрасова и «Петербургским шарманщикам» Д. Григоровича (оба очерка вошли в «Физиологию Петербурга», 1845), а также по рассказам Я. Буткова из его «Петербургских вершин» (1846), преобразается у Достоевского в метонимию общепетербургского и даже всечеловеческого общежития. Заметьте: в этом «Ноевом ковчеге» представлены люди разных национальностей и специальностей северной российской столицы — окна в Европу: «*Чинovníк* один есть (он где-то по литературной части), человек начитанный: и о Гомере, и о Брамбеусе, и о разных у них там сочинениях говорит, обо всем говорит, — умный человек. Два *офицера* живут и все в карты играют. Мичман живет, *англичанин*-учитель живет. <...> Хозяйка наша, — очень маленькая и нечистая старушонка, — целый день в туфлях да шлафроке ходит и целый день все кричит на *Терезу*» (курсив мой. — В.Н.).

Уже Белинский, говоря о «Бедных людях», проницательно заметил, что их автор «первым же произведением своим резко отделился от всей толпы наших писателей, более или менее обязанных Гоголю направлением и характером своего таланта». Чем же?

Самим пониманием бедного человека. «Многие могут подумать, — писал Белинский, — что в лице Девушкина автор хотел изобразить человека, у которого ум и способности придавлены, приплюснуты жизнью. Была бы большая ошибка так думать».

Действительно, в качестве человека, погруженного и растворенного в материально-внешних проблемах своего существования,

словом, тождественного своему социально-бытовому «состоянию» (среде), бедняк выступал (порой с авторским сочувствием, но чаще комически) и в «Петербургском дворнике», и «Денщике» В. Даля, и в «Петербургской стороне» Е. Пребенки, и в «Петербургском фельетонисте» И. Панаева. И оказывался не столько индивидуально-неповторимым *лицом*, сколько *олицетворением* окружающих и сопровождающих его обстоятельств.

Между тем для Достоевского это видение маленького человека уже предмет язвительной иронии. Автор «Бедных людей» вводит в число их действующих лиц и писателя-очеркиста (это его Макар Алексеевич именует «чиновником по литературной части») со значащей фамилией *Ратазьев*, т.е. литератор-ротозей, понимающий вещи грубо и примитивно.

В пределах романа Достоевского Ратазьев как бы создает свою версию (свой «роман») отношений Девушкина и Варвары Алексеевны Доброселовой, превращая Макара Алексеевича в мелкочинного Ловеласа, а чувства этих людей в некий стереотип бедняцкой любви. Но вспомним, какое негодование, даже ярость вызывает у кроткого Макара Девушкина слух о том, что Ратазьев (или подобные ему писаки) собирается «в литературу свою поместить» «всю частную <...> жизнь» главных персонажей «Бедных людей».

Называя этих писак «пачкунами» и «пасквилянтами» (т.е. клеветниками), Девушкин отлично улавливает основной порок «физиологов» и нравописателей «натуральной школы» — «овнешнение» (М. Бахтин) и тем самым обезличивание изображаемого ими «маленького человека». «...У бедного человека, по ихнему, — возмущается он, — все наизнанку должно быть; что уж у него ничего не должно быть заветного, там амбиции какой-нибудь ни-ни-ни!». А ведь Девушкин еще в своем первом письме к Вареньке, говоря «я себе от всех *особняком*, помаленьку живу», сразу же выделил себя из безликой бедняцкой массы.

Понятия «особняк» («сам по себе») и «обособление» в дальнейшем творчестве Достоевского обретут сложный смысл, вбирая в себя и значение поведения асоциального или даже антисоциального, грозящего обществу распадом на отдельные человеческие атомы. Но в устах героя «Бедных людей» это и синоним, и защита неповторимости его человеческой индивидуальности.

Сам Достоевский вносит в понятие «бедные люди» принципиальный семантический акцент, смещая основное читательское внимание с социального «разряда» своих персонажей (не богатые,

не состоятельные, а «бедные») на их принадлежность к «людям», т.е. всему роду человеческому и тому Ноеву ковчегу, которым человечество однажды спаслось. Читатель романа должен был проникнуться к его героям не просто состраданием и жалостью, но разглядеть в них персональную характерность и тем самым человеческое равенство себе.

Равными другим людям хотят видеть себя и Девушкин с Доброселовой. Но в каком смысле? Может быть, герои Достоевского желают равенства социального и не мирятся со своей сословно-иерархической малостью? Ведь нечто подобное протесту такого рода прорывается у Девушкина, когда он размышляет о горестном положении любимой им Вареньки Доброселовой, — скажем, в этом обращении к ней, навеянном зрелищем блеска и роскоши обитателей Невского проспекта: «Отчего Вы, Варенька, такая несчастная? Ангельчик мой! <...> Вы у меня добрая, прекрасная, ученая; отчего же вам такая злая судьба выпадает на долю? Отчего это все так случается, что вот хороший-то человек в запустении находится, а к другому кому счастье само напрашивается? Знаю, знаю, маточка, что нехорошо это думать, что это вольнодумство; но по искренности, по правде-истине, зачем одному еще в чреве матери прокаркнула счастье ворона-судьба, а другой из воспитательного дома на свет божий выходит? <...> Грешно, маточка, грешно этак думать, да тут поневоле как-то грех в душе лезет». «По какому праву все это делается?» — восклицает Девушкин, когда в конце романа из Петербурга увозят дорогую ему Вареньку.

Но все это лишь частные раздумья героя, а не отражение недовольства своим общественным положением. На деле Девушкин не только не социальный протестант, но искренний сторонник сословно-иерархического порядка, устроенного, как он полагает, «всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником; такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться. Это уже по способности человека рассчитано <...>, а способности устроены самим богом». Автохарактеристику он составляет в точном соответствии с критериями и самим стилем официального аттестата на примерного «гражданина» (т.е. верно-подданного) и чиновника. Он гордится тем, что, состоя почти тридцать лет на службе, «служит безукоризненно, поведения трезвого, в беспорядках никогда не замечен». И продолжает: «Как гражданин считаю себя, собственным сознанием своим, как имеющего свои недостатки, но вместе с тем и добродетели. Уважаем

начальством, и сами его превосходительство мною довольны... Всякий грешен... Но в больших поступках и продерзостях никогда не замечен, чтобы этак против постановлений что-нибудь или в нарушение общественного спокойствия, в этом я никогда не замечен...».

Что же значит для Девушкина быть равным другим людям? Что, другими словами, всего дороже герою Достоевского, о чем он неусыпно, почти болезненно заботится и что более всего страшится утратить?

Более всего хлопочет Девушкин о том, чтобы поддержать и утвердить то, что он называет своей *амбицией*. Согласно Толковому словарю В. Даля, в переводе с французского слово «амбиция» означает прежде всего «чувство чести, благородства» и лишь потом — «самолюбие, спесь, чванство; требование внешних знаков уважения». В таком же порядке значений данного слова понимает его и герой «Бедных людей». И если чувство чести, т.е. своего *человеческого достоинства*, у Макара Девушкина почти до конца романа и не свободно от мнительно-самолюбивой реакции на то, как его воспринимают окружающие (под ее влиянием он порой и чай пьет не из собственного удовольствия, а «для людей», демонстрируя этим свою материальную состоятельность), то жив герой Достоевского все же в первую очередь именно им. Это позволяет нам квалифицировать амбицию Девушкина как его претензию на *личность*, сознание *права* на нее.

Два взаимоисключающих понятия проходят через сознание Макара Алексеевича на протяжении романа: понятие «ветошки» («щепки», «подошвы») и понятие «амбиции». Нет для героя «Бедных людей» ничего мучительней ощущения, что в нем видят не именно Макара Алексеевича Девушкина, а олицетворение титулярных советников, некую эмблему бедности и мелкого чиновничества. Это и значит для него превратиться в бездушно-безликую ветошку (вещь), другим людям неинтересную. Не от бедности самой по себе страдает Девушкин, а оттого, что нищему не дано поддерживать свое человеческое достоинство и заявлять свою претензию на индивидуальную неповторимость.

Вот, пребывая в «крайне бедственном положении» (совершенно износились сапоги, оборвались пуговицы на древнем вицмундире), Девушкин решает просить «рублей тридцать» займы у сослуживца Петра Петровича, дающего ссуды «на проценты». Он трижды обращается к нему, но так и не получает желаемого. Однако больше, чем отказ в ссуде, его мучает пренебрежение им

со стороны коллеги-чиновника, который сначала на его просьбу «засмеялся», а затем, говорит Девушкин, «стал перо чинить, а меня как будто не замечает». Таким же неуважением к нему глубоко уязвлен герой и в описанной им сцене со сторожем его департамента: «Хотел было пообчиститься от грязи, да Снегирев, сторож, сказал, что щетку испортишь, а щетка, говорит, барин, казенная. Вот они как теперь, маточка, так что я и у этих господ чуть ли не хуже ветошки...». «Не деньги меня убивают, — специально поясняет Девушкин, — а все эти тревоги, все эти шепоты, улыбочки, шуточки» (т.е. насмешки над ним).

Очередную нравственную пытку переживает герой «Бедных людей», когда сослуживцы, по его словам, из него «половицу <...> сделали, — до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры» его «добрались: все не по ним, все переделать нужно!». Другими словами, когда его из Макара Алексеевича Девушкина преображают в пословичного *бедного Макара*, на которого все шишки валятся, т.е. в анонимно-собираательный «персонаж», подходящий — по причине своей безликости — ко всем и всяким беднякам. Но герой Достоевского никоим образом не согласен быть Макаром-анонимом.

Итак, амбиция в значении индивидуального человеческого достоинства — вот главная ценность, а также и главная пружина, определяющая поведение бедняка Девушкина. Амбиция — один из лейтмотивов романа. «Конечно, я себя уронил, — говорит Девушкин, сообщая Доброселовой об унижительном окончании его попытки наказать офицера, сделавшего Вареньке «недостойное предложение» (в ответ на «благородное негодование» героя его «с лестницы сбросили»), — я себя уронил и амбиция моя пострадала». «...Спешу объявить вам, Варвара Алексеевна, — заявляет Макар Алексеевич в другом месте, — что амбиция моя мне дороже всего».

Отстаивая свою индивидуальную неповторимость перед чиновниками-сослуживцами, Девушкин опирается и на соображение о своей ценности в качестве пусть скромного, но необходимого винтика государственно-бюрократической машины. «Я, ведь, — мысленно обращается он к своим гонителям, — и сам знаю, что я немного делаю, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. <...> Ну, слогу нет, ведь я это сам знаю, что нет его, проклятого... Я это все знаю; да, однако же, если бы все сочинять стали, так кто же стал бы переписывать?». Когда же человеческое достоинство Макара Алексеевича унижено напря-

мую, указанная опора явно теряет для него всякий смысл, и он страдает особенно сильно.

Такова ситуация, возникшая с потерей героем одного из его черновых писем к Вареньке и так прокомментированная им Доброселовой: «Пропал я, пропали мы оба, оба вместе, безнадежно пропали. Моя репутация, амбиция — все потеряно!» Как вскоре стало известно Девушкину, письмо было найдено Ратазиевым, и вечером кто-то из его приятелей прочитал его вслух. «Матушка моя, — обращается герой романа к Вареньке, — какую они насмешку подняли! Величали нас, *хохотали, хохотали*, предатели!» (курсив мой. — В.Н.). Но отчего же такой ужас у Девушкина?

Вспомним, какое негодование охватило А. Пушкина, узнавшего, что его письма к жене Наталье Николаевне вскрываются и читаются Бенкендорфом и самим Николаем I. Оно более чем понятно: у каждого человека есть сокровенные, только ему принадлежащие тайны (по современной терминологии — право на неприкосновенность личной жизни); вторжение в них без его воли равнозначно грубейшему оскорблению. Была подобная тайна и у Девушкина — его скрываемая даже от самого себя любовь к вдвое младшей его Варваре Алексеевне. И вот эту тайну пустили по рукам и сделали посмешищем. Ужас и возмущение Девушкина передают немалый потенциал его *личностного* начала, попрание которого для героя «Бедных людей» смерти подобно.

Такое состояние личностной смерти переживает Девушкин в кульминационной для его человеческого становления сцене с «его превосходительством», о которой Макар Алексеевич сообщает Варваре Доброселовой так: «Тут уж я чувствую, что и последние силы меня оставляют, что уж все, все потеряно! Вся репутация потеряна, *весь человек* пропал!» (курсив мой. — В.Н.). Обратим внимание: Девушкин говорит не об утрате им своего чина титулярного советника или «жалованья», а о гибели его как человека.

Что же произошло в этой сцене? Девушкин был вызван пред очи «его превосходительства» в связи с нужной «к спеху», но испорченной им служебной бумагой. Находясь в расстроенных чувствах, он при переписке пропустил целую строку, и вышла бессмыслица.

Герой входит в большой кабинет «его превосходительства» и видит себя целиком в стоящем справа от него большом зеркале: «так просто было отчего с ума сойти, что я там увидел», скажет он. А увидел он как бы со стороны человека не просто малорослого

и внешне непрезентабельного, в изношенном и лоснящемся вицмундире, а — искаженного страхом («Оторопел так, что и губы трясутся и ноги трясутся») и совершенно потерявшегося. Он узрел воистину жалкое существо, которое не столько генералу, сколько ему самому не внушало почтения, а, наоборот, внушало ощущение, что его, такого убогого, без малейших признаков личностного достоинства, и в самом деле нельзя уважать. Девушкин ведь не забыл, как его недоброжелатели называли «даже и фигуру» его «неприличной» и гнушались им; сейчас же он сам себе кажется таким.

А тут еще злополучная вицмундирная пуговица, давно болтавшаяся на гнилой нитке, как нарочно, обрывается, катится по полу, а Макар Алексеевич бросается ее ловить. Эта пуговица стала последним ударом по надеждам героя поддержать свое униженное в его собственных глазах достоинство, свое лицо. «Тут уж, — сообщает он, — я чувствую, что и последние силы меня оставляют, что уж все, все потеряно!»

Нет, не гнев генерала (в отличие от «значительного лица» в гоголевской «Шинели», «распекшего» Акакия Акакиевича Башмачкина и тем его совершенно потрясшего, «его превосходительство» у Достоевского, лицезрея Девушкина, расчувствовался и даже вручил ему 100 рублей), а возникшее у самого Макара Алексеевича сомнение в своем праве на уважение к нему других людей — вот что означают слова героя «Бедных людей»: тут я чувствую, что «весь человек пропал!».

И только последовавший со стороны генерала жест признания Девушкина как человеческой «ровни себе» воскрешает его буквально из мертвых. Всего не сто рублей (мотив одноименного рассказа Я. Буткова), подаренные Макару Алексеевичу «его превосходительством», а *рукопожатие* генерала свершает у Достоевского чудо спасения-воскрешения героя «Бедных людей». «Этим, — заявляет Девушкин, — они меня самому себе возвратили. Этим поступком они мой дух воскресили...».

Итак, в чем же равенство Девушкина всем и каждому из людей? В своем самосознании он равен им не оттого, что беден вместе со многими из них, и не оттого, что по своей родовой природе одинок с ними, а потому, что также неповторим, как в принципе каждый из них. Вот почему герой «Бедных людей» по-своему бунтует против любой попытки раз навсегда определить и завершить, тем самым и нивелировать его индивидуальность, откуда бы эта попытка ни исходила — из очерково-«физиологической» или

антропологической концепции человека, из сословного общества (чиновников-сослуживцев Макара Алексеевича) или из литературы.

В романе есть сцена, в которой этот бунт Девушкина заявлен, пожалуй, самым очевидным образом. Имеем в виду реакцию Макара Алексеевича на гоголевскую «Шинель». Эпизод этот прекрасно прокомментировал в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» (1-е изд. в 1929; 4-е — в 1979) М. Бахтин. «...Макар Девушкин, — говорит исследователь, — прочитал гоголевскую «Шинель» и был ею глубоко оскорблен лично. Он узнал себя в Акакии Акакиевиче и был возмущен тем, что подсмотрели <...>, разобрали и описали всю его жизнь, определили его всего раз и навсегда, не оставили ему никаких перспектив. <...> Девушкин увидел себя в образе героя «Шинели», так сказать, сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным: вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего. Он почувствовал себя безнадежно предрешенным и законченным <...> и одновременно почувствовал и неправду такого подхода».

По Достоевскому, индивидуально-личностный пафос, упущенный из вида беллетристами «натуральной школы», есть доминирующий в поведении «современного человека», насколько бы социально малым он ни был. В самом деле: амбиция дороже всего и такому двойнику Девушкина, как бывший чиновник Горшков.

Неправедно обвиненный и отданный под суд, буквально голодающий со своим семейством, Горшков невыносимо страдает, однако, не столько от материальных тягот, сколько от урона, нанесенного его *чести*. И посмотрите, как на глазах меняется этот человек, как только его человеческое достоинство было восстановлено. Он был маленький, с капелькой под носом и слезинкой в глазах, робко входил даже к Девушкину и робко садился на краешек стула. Но вот его оправдали. «Мне даже показалось, — сообщает Девушкин, — что он и вырос-то и выпрямился и что у него и слезинки-то нет уже в глазах. В волнении был таким, бедный! Двух минут на месте не мог постоять <...>, садился, вставал, опять садился, говорил бог знает что такое — говорит: “Честь моя, честь, доброе имя, дети мои”, — и как говорил-то! Даже заплакал. <...> Ратазиев, видно, хотел его ободрить и сказал: “Что, батюшка, честь, когда нечего есть; деньги, батюшка, деньги главное, вот за что бога благодарите!” — и тут же его по плечу потрепал. Мне показалось, что Горшков обиделся, то есть не то чтобы прямо неудовольствие выказал, а только посмотрел как-то странно на Ратазиева да руку его с плеча своего снял».

Вернемся к главному герою романа и его нравственной эволюции в нем. С развитием произведения чувство, по слову Девушкина, его «собственного своего достоинства» все менее зависит от мерок иерархического общества и руководствующихся ими людей. «Жизнь Девушкина, — констатирует Г. Пономарева, — не укладывается в чиновничье существование... Ему дано подняться до высокого сознания, что “сердцем и мыслями я человек”». Запечатленное в последних словах героя сознание принадлежит уже не бедному чиновнику и не человеку как той или иной социальной (государственно-бюрократической) функции. Это сознание лица, внутренне освобождающегося от всевластия над ним и его поведением (волей) любых внешних обстоятельств и внешней реальности в целом, так как оно открывает ему ту *онтологическую* реальность, в которой он, как и каждый человек, «независим и синовен» (Г. Пономарева) в качестве создания Божия.

По мере «воскрешения духа» героя «Бедных людей» (помните: «Этим поступком они мой дух воскресили...») в Девушкине из словесного индивида («титularного советника», согласно Табели о рангах, — «чиновника девятого класса») или атомизированной особи (т.е. человека «маленького», в значении крайне обособленного, без общественных связей) по крайней мере в перспективе формируется — на основе высшей из человеческих связей — связи с Творцом — собственно личность. Вот одно свидетельство тому: к концу романа Макар Алексеевич замечает, что у него (т.е. в его письмах к Вареньке) выработался собственный *стиль*. А ведь стиль, сказал Ж. Бюффон, — это неповторимый человек.

Подытожим. Уже в дебютном произведении Достоевского — романе «Бедные люди» — была воплощена принципиально новая по отношению к очерково-нравописательной литературе «натуральной школы» концепция «современного человека». Суть ее не в открытии Достоевским новой человеческой сферы или отдельных человеческих качеств. Дело в открытии, по формулировке Бахтина, «нового целостного аспекта человека» — человека как явления сложного и неисчерпаемого, социально не ограниченного и нравственно свободного, в конечном счете суверенного.

В 1876 году Достоевский опубликует в «Дневнике писателя» проникновенный некролог на смерть знаменитой французской романистки Жорж Санд, где в числе прочих ее достоинств отметит, с его точки зрения, главные: во-первых, что она была «всех больше христианкой своих сверстников — французских писателей», и, во-вторых, что она «верила в личность человеческую безусловно

(даже до бессмертия), возвышала и раздвигала представление о ней всю жизнь свою — в каждом своем произведении и тем самым совпадала и мыслью, и чувством своим с одной из самых основных идей христианства, то есть с признанием человеческой личности и свободы ее...».

Оценка эта, вне сомнения, автохарактеристична. Достоевский потому так высоко ставит безусловную веру Жорж Санд в человеческую личность, что и сам — как в *равной мере* художник-христианин и художник-гуманист — с самого начала своего творчества исповедует ту же веру. Она-то и предопределила новый угол зрения Достоевского на традиционного для русской литературы «маленького человека».

По глубокому замечанию Бахтина, Достоевский уже в первый период своего творчества «изображает не бедного человека» — это делал Гоголь и будут делать его подражатели. Он изображает «самосознание бедного человека» и, добавим мы, — его личностный потенциал. Действительно, в «Бедных людях» читатель видит изображение, говоря строго, не столько самих поступков Девушкина, сколько их результата для чувства его человеческого достоинства.

Отсюда и форма «Бедных людей» — романа в письмах, где герой сам рассказывает о себе, и последнее слово в его оценке остается за ним. Однако традиционно-литературное ее начало у Достоевского неразрывно сплелось с началом формы *внутренней* — именно евангельским мотивом **восстановления-воскресения** человека из мертвых. В последующих произведениях писателя, от «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых», данный мотив станет в той же мере структурообразующим, как и мотив бунта «русского скитальца» против мироздания и самого Творца.

ТВОРЧЕСТВО Л.Н. ТОЛСТОГО 1852—1863 годов

Речь пойдет о первом десятилетии в литературном творчестве Л. Толстого, начало которого обозначено публикацией повести «Детство» (1852), а окончание — выходом в свет повести «Казачи» (1863).

За эти годы Толстой создал целый ряд произведений в жанре психологической повести и рассказа. Важнейшие из них следующие: трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность» (1852—1857); «Севастопольские рассказы» (1854—1857); «Два гусара» (1856), «Утро помещика» (1856); «Три смерти» (1857); «Семейное счастье» (1859); «Поликушка» (1863) и «Казачи» (1863).

Первое из них — повесть «Детство» — свидетельствовала о том, что дебютировавший ею писатель, как и шестью годами упреждавший его автор «Бедных людей», заявлял себя художником не просто литературно даровитым, а обладающим оригинальной художественной антропологией. Уже в «Детстве» Толстой формулирует и творчески воплощает свое положение о «текучести» человека, предопределившее особенность его психологического анализа и характерологии в целом.

Но сначала — о таком следствии названного положения, как толстовский *способ испытания* литературных героев. Мы помним, что для Гончарова важнейшим критерием в этом случае становилось то или иное понимание его персонажами любви. Автор «Обрыва» как бы говорит своим действующим лицам: «Скажите мне, что значит для вас любовь, и я скажу, кто вы». Обладание любовной истиной мыслилось главным условием и личного счастья, и общественной ценности гончаровского героя; непонимание или искажение ее вело его, как Александра Адуева или Марка Волохова, к жизненному *обрыву*. Основные «координаты» персонажей Тургенева обозначаются по мере того, как писатель проверит каждого из них восприятием природы, искусства (эстетической потребностью вообще) и опять же разумением любви. Чернышевский испытывает современного ему россиянина степенью его интеллектуального развития, а также отношением к труду.

Взглянем теперь с этой стороны на толстовское «Детство». Охватывающая в основном два дня из жизни десятилетнего Николеньки Иртеньева (один проходит в подмосковной деревне, другой — в Москве) повесть до ее финала лишена сколько-нибудь драматических ситуаций, способных в резком свете представить читателю изображаемых в ней лиц. Подчеркнуто буднично и то происшествие, которым она начинается: Карл Иванович, гувернер-немец, разбудил Николеньку Иртеньева, ударив над изголовьем его кровати хлопущей по мухе. «Он сделал это так неловко, что <...> убитая муха упала мне прямо на голову», — сообщает сам маленький герой.

Совершенно иной значимости событие увенчивает, однако, окончание повести. Все ее герои — и дети, Николенька, его старший брат Володя, дальние родственники Катенька и Любонька, и старшие члены семьи, отец, бабушка, Мими, наконец, слуги и дворовые люди, поставлены автором пред лицом *смерти*. Протицируем этот большой, но очень важный фрагмент произведения: «В десять часов нас позвали к панихиде, которую служили перед выносом. <...> Во время службы я прилично плакал, крестился и кланялся в землю, но не молился в душе и был довольно хладнокровен; заботился о том, что новый полуфрачек, который на меня надели, очень жал мне под мышками, думал о том, как бы не запачкать слишком панталон на коленях, и *украдкой делал наблюдения* над всеми присутствовавшими. Отец стоял у изголовья гроба, был бледен, как платок, и с заметным трудом удерживал слезы. Его высокая фигура в черном фраке, бледное выразительное лицо и, как всегда, грациозные и уверенные движения, когда он крестился, кланялся, доставая рукою землю, брал свечу из рук священника или подходил ко гробу, были чрезвычайно эффектны; но, не знаю почему, мне не нравилось в нем именно то, что он мог *казаться эффектным* в эту минуту. Мими стояла, прислонившись к стене, и, казалось, едва держалась на ногах; платье на ней было измято и в пуху, чепец сбит на сторону; опухшие глаза были красны, голова ее тряслась; она не переставала рыдать раздирающим душу голосом и беспрестанно закрывала лицо платком и руками. Мне казалось, что она это делала для того, чтобы, закрыв лицо от зрителей, на минуту отдохнуть от *притворных* рыданий. Я вспомнил, как накануне она говорила отцу, что смерть татан для нее такой ужасный удар, которого она никак не надеется перенести, что она лишила ее всего, что этот ангел (так она называла татан) перед самою смертью не забыл ее и изъявил желание обеспечить

навсегда будущность ее и Катеньки. Она проливала горькие слезы, рассказывая это, и, может быть, чувство горести ее было истинно, но оно *не было чисто* и исключительно. Любочка, в черном платьице, обшитом плерезами, вся мокрая от слез, опустила голову, изредка взглядывала на гроб, и лицо ее выражало при этом только детский страх. Катенька стояла подле матери и, несмотря на ее вытянутое личико, была такая же розовенькая, как всегда. Откровенная натура Володи была *откровенная и в горести*: он то стоял задумавшись, уставив неподвижные взоры на какой-нибудь предмет, то рот его вдруг начинал кривиться, и он поспешно крестился и кланялся» (курсив мой. — В.Н.).

Конечно, и до этой сцены читатель повести уже различал, кто из ее действующих лиц действительно искренен, добр и участлив к окружающим, а кто только условно учтив, но внутренне холоден и безразличен. Однако сцена эта не случайно предсказана уже на второй странице повести, где Николенька объясняет Карлу Ивановичу свои неожиданные слезы тем, что он «видел дурной сон»: «тамап умерла и ее несут хоронить». На самом деле сон этот героем *выдуман*, однако Толстому-художнику он был необходим. Ведь им предсказывается событие, в свете которого герои повести откроются читателю уже до конца, в их подлинных побуждениях и сокровенных свойствах. Событие это — смерть.

Явление в человеческой жизни не только итоговое, но и итожащее смерть становится у Толстого основным и последним ключом к духовно-нравственной сущности человека, позволяя раскрыть ее так глубоко и правдиво, как до него удавалось лишь величайшим писателям древней и новой Европы, в свою очередь, как Гомер, Данте или Шекспир, прибегавшим для этого к испытанию своих героев смертью. Ибо, как подмечено уже в древности (и относительно недавно повторено М.М. Бахтиным), при жизни человека его *до конца* определить нельзя — это возможно после его ухода в мир иной.

Обратим внимание на настойчивую повторяемость «смертной» ситуации в последующих произведениях Толстого. Так, лицом к лицу с постоянной опасностью для их жизни находятся герои его рассказов 1850-х годов из кавказской военной жизни: «Набег», «Рубка леса», «Разжалованный». В том же положении представители разных слоев русского общества окажутся в «Севастопольских рассказах». В рассказе «Три смерти» Толстой покажет, как различно ведут себя на пороге жизненного исхода эгоистическая барыня, простой крестьянин-ямщик и — дерево. Бок о бок со

смертельным риском живут герои «Казачков». Наконец, ситуация величайшего произведения Толстого — романа «Война и мир» — есть именно ситуация жизни и смерти уже для всей русской нации. В «Анне Карениной» умирание брата Константина Левина Николая обнажит дотоле непроявлявшиеся черты как в самом Левине, так и в характере его молодой жены Кити; а зрелище угасающей Анны обнажит ранее скрытые человеческие движения в личности ее мужа — человека-«машины» Алексея Каренина. Испытанию неизлечимой болезнью подвергнет Толстой героя «Смерти Ивана Ильича». И так — до повести «Хаджи-Мурат» и рассказа «После бала».

Особая приверженность Толстого к проверке своих персонажей смертью — один из результатов общей толстовской концепции человека, наиболее интересно в научной толстоведческой литературе раскрытой, на наш взгляд, в работах С.Г. Бочарова.

Свет на нее проливает важная запись в дневнике будущего писателя — в тот момент девятнадцатилетнего студента Казанского университета. Юный Толстой задумывается над вопросом: при каком условии человек сможет противостоять пагубному воздействию на него господствующего общества, ложь которого Толстой ощущает уже тогда. Это ведет к другому вопросу: а что формирует человека? Только общество? Видимо, нет, ведь на человека воздействует и природа, и впечатления сверхземные, словом, весь мир, «целое». Это-то целое и нужно взять за точку опоры. Надо, говорит Толстой, чтобы человек был «сообразен с целым, с источником всего, а не с частью, с обществом <...>, и тогда общество, как часть, не будет иметь влияния на тебя».

На протяжении всего своего творческого пути Толстой будет различать в человеке помимо начала, данного ему средой, общественной эпохой, человеческой историей, и начало, проистекающее из всего безграничного мира. В «Войне и мире» он их противопоставит: первое назовет «искусственным» (официальным), второе — «естественным», или началом «живой жизни». При этом главное внимание Толстого будет перенесено с официально-«искусственных» свойств человека на открытую в нем стихию «живой жизни».

В свете этого факта понятным становится и испытание толстовских героев близостью смерти. По самой своей природе явление сверхсоциальное и сверхисторическое, она такие же качества человека, в его обычном общественном поведении скрытые, как раз и выявляет.

Своим художественным назначением в произведениях Толстого пороговая ситуация человеческого умирания функционально близка знаменитым сценам-скандалам в романном «пятикнижии» Достоевского, где герои этого писателя отбрасывают свою официальную общественную личину и, как бы бросаясь с горы, предстают в своей глубинной личностной сущности.

Обратимся к толстовскому психологическому анализу и пониманию характера. Новаторство Толстого как писателя-психолога было пронизательно уловлено Н. Чернышевским в его статье «Детство и отрочество. Сочинения графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого» (1856). «Психологический анализ, — писал критик, — может принимать различные направления: одного поэта занимает всего более очертания характеров; другого — влияние общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души».

Критик не назвал русских прозаиков, в творчестве которых представлены перечисленные им виды психологического анализа. Но скорее всего под «поэтом» первым он имел в виду Гоголя, под вторым — А. Писемского, третьим — Тургенева, четвертым — Гончарова, т.е., исключая уже умершего творца «Мертвых душ», — писателей из тех старших современников Толстого, кто, горячо приветствуя в авторе «Детства» новое художественное дарование России, вместе с тем новизну толстовского психологизма и характеристики адекватно оценивал порой далеко не сразу. Так, Тургенев, читая даже «Войну и мир», писал в феврале 1868 года П.В. Анненкову: «Настоящего развития нет ни в одном характере (что, впрочем, Вы отлично заметили), а есть старая замашка передавать колебания, вибрации одного и того же чувства, положения, то, что он так беспощадно вкладывает в уста и в сознание каждого из своих героев: люблю, мол, я, а в сущности ненавижу и т.д., и т.д. Уж как приелись и надоели эти *quasi*-тонкие рефлексии и размышления, наблюдения за собственными чувствами!».

Недоумение Тургенева, считавшего, что Толстой, психолог и создатель характеров, вместо изображения последних предается мелочному копанию в себе и в своих персонажах, понятно. Превышавшая русская (и европейская) литература, будь то нравописатели «натуральной школы», писатели-онтологи или «социальные беллетристы» 1860-х годов, понимала и изображала характер как явление и при его возможном развитии, в коренных его свойствах

(социально-психологических, морально-нравственных, этико-эстетических) все же весьма устойчивое и завершенное. Говоря в письме к А.И. Полонскому, что «в основе» тех или иных его героев «всегда почти лежат реальные лица», тот же Тургенев так пояснял свое преобразование прототипов в художественные типы: «Задумываешься над характером, его происхождением, образованием...». Автор «Дворянского гнезда», «Нови» составлял даже «формулярные списки» будущим персонажам, внося туда, что называется, главные анкетные данные о каждом из них.

Толстой же полагает, что так изображать человека — значит, говорить о нем неправду или полуправду. В своем дневнике он иронизирует над своими «приятелями-литераторами», которые, встречаясь с человеком, стараются, как пишет он, «наперед определить себе его характер и потом это мнение берегут как красивое произведение ума». И заключает: «С таким искусственным, мелким знанием нельзя <...> знать человека».

Но почему же? Потому, что человека, убежден Толстой, нельзя свести к каким-то раз навсегда данным и застывшим качествам, способностям и свойствам. Нельзя, так как человек в сущности своей многослоен, разнообразен, различен, а поэтому изменчив, *текуч*.

Положение о человеческой «текучести» Толстой наиболее обстоятельно разовьет в своем последнем романе «Воскресение» (1889—1899), протестуя против одного «из самых обычных и распространенных “суеверий”», т.е. привычного представления, согласно которому «каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный, и т.д.». «Люди, — возражает Толстой, — не бывают такими; мы можем сказать про человека, что он *чаще* бывает добр, чем зол, *чаще* умен, чем глуп, *чаще* энергичен, чем апатичен, и наоборот; но будет неправда, если мы скажем про одного человека, что он добрый или умный, а про другого, что он злой или глупый». И итожит: «Люди, как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то холодная, то теплая. Так и люди».

Зерно этой идеи мы находим, однако, уже в следующих словах из первой редакции «Детства»: «Ни один из качественных противоположных эпитетов, предписываемых людям, как-то: добрый, злой, глупый, умный, красивый, дурной, гордый, смиренный, — я не умею прилагать к людям: в жизни моей я не встречал ни злого, ни гордого, ни доброго, ни умного человека. В смирении я всегда

нахожу подавленное стремление гордости, в умнейшей книге нахожу глупость, в разговоре глупейшего человека я нахожу умные вещи и т.д.».

В период работы над трилогией «Детство. Отрочество. Юность» Толстым найдена и лаконичная общая формула его антропологии: «Человек течет, и в нем есть все возможности: был глуп, стал умен, был зол, стал добр, и наоборот. *В этом величие человека*» (курсив мой. — В.Н.).

Эту-то текучесть человеческого характера, а также и каждого людского переживания, чувства, состояния («положения») Толстой-художник и улавливает обусловленным ею и единственно ей соответствующим методом «диалектики души» как фиксации психического процесса, происходящего в изображаемом человеке в любой конкретный жизненный момент. «Диалектика души» заменила у Толстого устойчиво-одномерные характеры прежней литературы, явившись у автора трилогии самым художественным образом человека.

«Текучесть» вместе с характером того или иного изображаемого лица и его чувств, переживаний, оценок, их способность к изменению и преобразению в повести «Детство» демонстрируется с первых же страниц. Вот несколько примеров тому, особенно тонко прокомментированных С. Бочаровым в свете его понимания толстовской «диалектики души».

Разбуженный неловкостью Карла Ивановича Николенька почитает себя лично обиженным и предается злым мыслям на его счет. «Положим, — думал я, — я маленький, но зачем он тревожит меня? Отчего он не бьет мух около Володиной постели? Вон их сколько! Нет, Володя старше меня; а я меньше всех: оттого он меня и мучит». Но проходит несколько минут, и Николенька, слушающая нарочито сердитый голос Карла Ивановича, наблюдая, как он понюхал табак, утер нос, шелкнул пальцами, диаметрально меняет свой отзыв о наставнике: «“Какой он добрый и как нас любит, а я мог так дурно о нем думать!”».

Был зол — стал добр, вот что увидел Толстой, анализируя это «положение» своего героя.

В главе «Детства» «Папа» вроде бы поставлен вопрос «Что за человек был мой отец?» Но определенный ответ на него как раз отсутствует. Вместо него Толстой дает изображение и анализ того, как вел себя отец Николеньки в разных ситуациях, в том числе перед лицом умершей жены. В начале предпоследней главы произведения — «Горе» — сам герой повести поздно вечером идет

в комнату, где стоит гроб с его матерью, и художник его устами передает испытанные мальчиком состояния. И тут оказывается, что из всего времени, пока Николенька смотрел на безжизненное лицо матери, лишь одна минута его «самозабвения была настоящим горем». Все остальные эмоции героя были сложным сплетением и взаимным перетеканием любопытства с грустью, грусти с каким-то «самолюбивым чувством», а этого чувства с заботой о том впечатлении, которое он производил на окружающих, т.е. с тщеславием, и т.д.

Толстоведы неоднократно отмечали своеобразие автора «Войны и мира» как *портретиста*. На наш взгляд, в портретах действующих лиц Толстого также отражается его концепция человеческой «текучести». Это легко заметить, сравнивая, скажем, портреты таких персонажей Тургенева, как Евгений Базаров и Павел Петрович Кирсанов, с портретами Андрея Болконского, Наташи Ростовой («Война и мир»). В первом случае перед нами устойчивые физические особенности каждого, точные и мало меняющиеся детали («обширный череп», «песочные бакенбарды», «красные руки», небрежная одежда Базарова и, наоборот, — правильное красивое лицо, холеные руки, безукоризненная сорочка со стоячим воротничком, общая тщательность одежды Павла Кирсанова). Это живопись или скульптура, как и в ряде портретов гончаровского «Обрыва» (вспомним портреты Софьи Беловодовой, Марфеньки). Напротив, у Толстого самое лицо героя не статично и единообразно, а вслед за его характером подвижно, изменчиво. И поэтому вместо одноразового портрета какого-то героя Толстой дает десятки состояний («положений») его лица и внешности в целом. Князь Андрей Болконский назван красивым. Но его лицо бывает и «изуродованным от бешенства». Юная Наташа Ростова — девушка «некрасивая, но живая». Но в сцене свидания Наташи с раненым Андреем Болконским в Мытищах ее лицо обезображено страданием. Князь Василий Курагин, как всякий царедворец, — актер-лицедей и человек холодный. Но в сцене смерти старого графа Безухова мы видим его с трясущейся «нижней челюстью», очевидно, от искреннего ужаса перед неизбежной и для него смертью.

Если же лицо какого-то толстовского персонажа статично и неизменно, то это признак безжизненности или духовно-нравственной примитивности и его самого. Об Элен Курагиной постоянно говорится, что она красива. Но и красота Элен, и сама эта женщина — однообразны, как и ее застывшая в вечной улыбке физиономия. И читатель скоро начинает воспринимать красоту Элен как прямо противоположную ей маску, т.е. как безобразие.

С мыслью о способности человека изменяться и душевно, нравственно обогащаться связана и одна из главных тем трилогии «Детство. Отрочество. Юность» да и всего творчества Толстого. Это тема нравственного усовершенствования современника.

Толстой не отрицает воздействия на человека окружающей его среды, общества в целом. Вот пример такого воздействия (приведен и прокомментирован также С. Бочаровым). В подарок ко «дню ангела» бабушки Николенька сочиняет стихотворение, которое заканчивается словами

Стараться будем утешать
И любим, как родную мать.

Герой чувствует вымученность и фальшь своего произведения и стыдится их. Однако бабушка, прослушав стихи, сказала, сообщает Николенька, «“Charmant” и поцеловала меня в лоб». Этот эпизод не пройдет бесследно для героя «Детства». Ему привычнее станет формализм, условность светских отношений, в следующий раз он не будет так волноваться.

Но нравственный рост героя трилогии отнюдь не ограничен воздействием условной общественной морали. Он приемлет богатство и разнообразие впечатлений, идущих из большого мира. И они также душевно формируют мальчика, при этом большей частью уже благотворно. Чрезвычайно показательна в этом свете встреча Николеньки Иртеньева с пришедшим в их московский дом юродивым *Гришей*, рассказанная в одноименной главе «Детства».

Дети задумали шалость, — незаметно наблюдая за юродивым, укладывающимся спать, «посмотреть Гришины вериги». Но очень скоро Николеньку начали занимать не они, а то, как глубоко и искренно молился на ночь этот простой и на вид даже тупоумный человек. «Сначала, — рассказывает мальчик, — он тихо говорил молитвы, ударяя только на некоторые слова, потом повторил их, но громче и с большим воодушевлением. <...> Слова его были нескладны, но трогательны. Он молился о всех благодетелях своих <...>, в том числе о матушке, о нас, молился о себе, просил, чтобы бог простил ему тяжкие грехи... <...> Вместо веселия и смеха, на которые я рассчитывал <...>, я чувствовал дрожь и замирание сердца». <...> «Да будет воля твоя! — вскричал он вдруг с неподражаемым выражением, упал лбом на землю и зарыдал, как ребенок».

И вот как характеризует нравственное воздействие изображенной встречи уже не автобиографический герой «Детства», а сам его автор — двадцатичетырехлетний Толстой: «Много воды утекло

с тех пор, много воспоминаний о былом потеряли для меня значение и стали смутными мечтами, даже и странник Гриша давно окончил свое последнее существование; но впечатление, которое он произвел на меня, и *чувство*, которое *возбудил*, никогда не умрут в моей памяти» (курсив мой. — В.Н.). А чувство это было — *любовь*, которая в тот момент проявилась у героя «Детства» произвольно по отношению к сидевшей рядом девочке Катеньке («Совершенно бессознательно я схватил ее руку в коротеньких рукавчиках за локоть и припал к ней губами»), но которая спустя годы станет для Толстого всеопределяющим *символом* его веры.

Человек, показывает на примере героя трилогии Толстой, способен противостоять воздействию на него нравственно ущербной среды (понятий, норм) силой и самоанализа, нравственного самоконтроля. Именно самоанализ позволяет *юноше* Иртеньеву преодолеть светский идеал *comme il faut* («как должно»), на некоторое время его пленивший. В конце трилогии мы видим глубокий интерес ее героя к людям совершенно иной среды — разночинцам Зухину, Семенову и понимание их нравственного превосходства, стремление подражать им.

В «Детстве», «Отрочестве», «Юности» «диалектика души» продемонстрирована на герое особого психологического склада. Интерес к герою типа Иртеньева — рефлектеру, склонному к самонаблюдению и самоанализу, — у Толстого сохранится надолго: мы узнаем его в князе Нехлюдове из «Утра помещика», в Оленине из «Казак», наконец, в князе Нехлюдове из романа «Воскресение».

Но способность «текучести» и постоянного нравственного обогащения уже в творчестве молодого Толстого понята как свойство людей не только типа Иртеньева, но всех людей. Ни один человек, кем бы он ни был по своему официальному положению в обществе, не замкнут навсегда пределами (рамками) своего общественного (сословного, классового, государственно-бюрократического и т.д.) состояния, звания (титула, чина) или социальной функции.

Эту мысль доказывают «Севастопольские рассказы» («Севастополь в декабре»; «Севастополь в мае»; «Севастополь в августе 1855 года»). Произведение одухотворено резким пересмотром взглядов и понятий, обязанных своим существованием господствующему обществу, предсказывая этим ту великую переоценку ценностей, которая будет осуществлена Толстым в его «Войне и мире». Толстой камня на камне не оставляет от общепринятого понимания того, что такое человеческая *храбрость*, *трусость*,

патриотизм, что такое *сражение*, как ведут себя люди в сражении, что такое *русский солдат* и что такое тот, кого официально именуют «*противником*», *врагом*.

«Севастопольские рассказы» всесторонне и разносторонне полемичны, сходясь в этом с произведениями Ф. Достоевского 1840-х годов в их отношении к массовой литературной продукции «натуральной школы». Только один пример такой полемики. В последнем рассказе цикла — «Севастополь в августе 1855 года» — Толстой на примере второстепенного персонажа — волонтера Вланга — показывает, насколько привычные понятия о храбрости не отвечают правде живого человека.

Волонтер Вланг поначалу удивляет другого героя рассказа — старшего из братьев Козельцовых — своим равнодушием к вражеской бомбардировке, которая грозит разрушить тот домишко, где эти персонажи встречаются друг с другом. Волонтер добровольно вызывается проводить Козельцова на 4-й оборонительный бастион Севастополя — самое страшное место в защитных укреплениях города — и остается там с ним. Но, оказавшись под вражескими ядрами без надежного укрытия, Вланг вызывает постоянный смех у солдат своей откровенной робостью и охватившим его паническим страхом. Однако он же — в момент неприятельского штурма бастиона — ведет себя именно так, как всего целесообразнее поступать, чтобы спасти себя и товарища, хотя его поведение лишено всяких внешних примет того, что принято называть храбростью.

Какой же он человек? Храбрый? Трусливый? Ни тот, ни другой, отвечает своим рассказом Толстой. Потому что этих определений попросту недостаточно для того, чтобы верно охарактеризовать даже один эпизод из жизни живого человека. Для этого требуется совершенно новое его понимание, новый взгляд на него.

Этот-то *новый взгляд*, открывающий нам человека в его истине, и утверждает Толстым в его «Севастопольских рассказах» так же, как ранее в трилогии о Николае Иртеньеве. Но, распространяя здесь его уже на всех и всяких людей, писатель на этом основании называет его и *подлинным* героем произведения. Вот как он назван в конце рассказа «Севастополь в мае»: «Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому нужно подражать в этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши, все дурны. <...> Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, — *правда*» (курсив мой. — *В.Н.*).

Сказать правду о человеке — значит, по Толстому, отбросить свойственное прежней литературе представление о человеческом характере как о неделимом атоме и увидеть этот характер как атом неисчерпаемый. Ибо в каждый момент в человеке живет множество побуждений, чувств, желаний. И взять верх может любое из них: либо чувство альтруистическое, либо эгоистическое, либо низкое (например, тщеславие), либо высокое (например, любовь к родине), приводя, следовательно, к результатам не только дурным, но и хорошим. Так, в рассказе «Севастополь в августе 1855 года» Толстой покажет, как в душах таких же русских офицеров из числа защитников Севастополя, какие ранее были во власти тщеславия, в решительный момент открылась способность умереть за родину.

* * *

Разрушая традиционное понимание литературного характера и изображая в своих произведениях не результаты психического процесса, происходящего в человеке, а сам процесс, Толстой-художник преследовал этим и более конкретную цель, занимавшую его с самого начала его творчества. Говорим об осознанном стремлении Толстого посредством своего искусства непосредственно содействовать преобразению на началах гармонии современного человека и реальной действительности в целом. Именно в этом смысле творец «Войны и мира» отделял себя от авторов — «литераторов», создающих, как он полагал, только прекрасные эстетические предметы, и объективно сближался с такими деятелями общечеловеческого прогресса, как Конфуций, Будда (Сиддхартха Гаутама), Платон, Аристотель, Иисус Христос, пророк Магомет, Бенжамин Франклин, позднее — Махатма (святой) Ганди, Лютер Кинг.

Художник Толстой уже в начале своего творческого пути более всего занят проблемой подлинного *общения и единения* («мира») людей, являясь в этом отношении соратником и Герцена, и Гончарова, и Достоевского и даже — при всем неприятии его *рационалистических* решений — Н. Чернышевского. Однако в своем негативном отношении к существующим формам общения и единения, т.е. к наличному *социальному устройству* и России, и стран Западной Европы, он идет дальше и Гончарова, и Достоевского, считая, что эти устройства всего лишь разъединяют людей, отчуждая их друг от друга.

Общественное устройство, действительно единящее людей, должно, по Толстому, сложиться на совершенно иной общечеловеческой основе. Ее Толстой видит в тех «естественных» потреб-

ностях людей, которые таятся в душе каждого человека, кто бы он ни был, и проистекают из воздействия на него стихии «живой жизни». Это не жажда богатства, власти, господства и иного возвышения над другими людьми, не тщеславие, себялюбие и подобные им побуждения, прививаемые людям господствующими общественно-государственными порядками. Это — потребность взаимопонимания, инстинкт деятельности, творчества, любовь и уважение к родителям, предкам, привязанность к большой и малой родине, это — семья, дети, внуки и правнуки, их радости и их болезни, горести, это — радость бытия и таинство смерти, счастье бескорыстного взаимного узнавания людей друг другом.

Это те ценности, которые государством и официальным обществом обычно не учитываются. Однако, полагает Толстой, для человека они и есть самые важные и необходимые. Они объединяют, а не разъединяют людей. На их-то почве только и возможны истинное человеческое общежитие, чаемый человеческий «мир». Надо раскопать эти начала в человеке, извлекая их из-под наслоений, наложенных на них понятиями господствующего общества, и люди обратятся друг к другу не как господа и слуги, богатые и бедные, собственники и неимущие, а как человек к человеку, интересные друг другу своей неповторимостью и самобытностью.

Толстовское внимание к этим человеческим началам объясняет тему первого произведения писателя — изображение детства. Для Толстого детство интересно не в качестве ступени ко взрослому состоянию человека, а как эпоха, ценная сама по себе. Писатель выразил протест Н. Некрасову, когда он, публикуя повесть «Детство» в «Современнике», дал ей иное название — «История моего детства».

Взрослый человек, как правило, уже сформирован обществом по его образу и подобию; но ребенок еще полон естественных начал жизни. Значит, надо прежде всего присмотреться к детству, проанализировать жизнь ребенка и взять оттуда те моменты и элементы, которые помогут формировать человека в истинном направлении.

В детстве Толстой ищет «стройматериал» для возрождения современного человека, не однажды подчеркивая, что во все времена и у всех людей ребенок представлялся образцом невинности, безгрешности, доброты, правды и красоты. А также, дополним мы Толстого, — и справедливости. «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! — восклицает писатель в своей повести. — Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти *освежают*, возвышают мою душу и служат для нее источником

лучших наслаждений» (курсив мой. — В.Н.). С интересом к детству человека у Толстого перекликается его ранний и с годами только возраставший интерес к *народной* жизни — своего рода детству человечества.

Вернемся к вопросу о сверхцели толстовской «диалектики души». Она состоит в том, чтобы, расслоив, расщепив душевную жизнь человека до самого глубокого ее слоя, где залегает духовный потенциал человека, взять этот потенциал как материал для воссоединения человека с людьми, для построения гармонического общества. Толстой и здесь близок Достоевскому-художнику, видевшему свою задачу в том, чтобы «при полном реализме найти в человеке человека».

Молодой Толстой намечает два пути построения общественной гармонии. Первый — это путь нравственного самоусовершенствования отдельного человека, непрерывный его духовный рост. Его основные средства — самоанализ, самоконтроль, сознательное противостояние господствующим нормам и понятиям. Вот как излагает этот путь Николенька Иртеньев, пребывающий уже на пороге отрочества и юности: «...Под влиянием Нехлюдова я невольно усвоил себе и его направление, сущность которого составляло восторженное обожание идеала добродетели и убеждение в назначении человека постоянно совершенствоваться. Тогда исправить все человечество, уничтожить все пороки и несчастья людские казалось удобоисполнимой вещью, — очень легко и просто казалось исправить самого себя, усвоить все добродетели и быть счастливым...».

Однако построению гармонии на этом пути препятствует неизбежная сосредоточенность человека только на самом себе, его невольное «обособление» (Ф. Достоевский) от других людей и всего огромного жизненного мира. А ведь именно этот мир — бесконечным разнообразием входящих в душу впечатлений — был источником обогащения человеческой души, активизации в ней начал «живой жизни».

Второй путь — это путь наивозможно широких и разнообразных жизненных связей индивида, его сближения с полнотой бытия, в том числе — с народом, природой, мирозданием и Божеством, и выпитывания в себя их живых начал и импульсов. Этот путь сродни движению человека к внесловной и внекастовой «общинности» А. Герцена и «высшему синтезу жизни», а также обществу-«братству» Ф. Достоевского. Как и для названных современников Толстого, это путь к собственно *личности* — в значении человека полнокровного и цельного, свободно-ответственного и творческого.

Этот путь «прорабатывается» молодым Толстым в рассказе «Утро помещика», в романе «Семейное счастье» и в повести «Казаки» (позднее — в «Войне и мире», «Анне Карениной», повести «Отец Сергей»).

В «Утре помещика» молодой дворянин Нехлюдов, занятый делом душевного усовершенствования, обращается к миру народа в лице его собственных крепостных крестьян. Однако в отношении с крестьянами он вступает в своем официальном статусе барина-помещика. И это напрочь подрывает возможность единения его с мужиками на собственно человеческой основе. Между Нехлюдовым, человеком добрым, мечтающим соединить свою жизнь с интересами жизни крестьян, и мужиками возникает фатальное непонимание. Герой, а с ним и автор рассказа, убеждаются, что на почве *этого* (т.е. крепостнического, неравноправного) общества, извращающего взаимоотношения людей, достичь гармонии человека с человеком даже при горячем желании с одной стороны нельзя. В конце произведения Нехлюдов, сознав тщетность своих усилий, испытывает «смешанное чувство усталости, стыда и раскаяния». Сам писатель так сформулировал итоговую мысль рассказа: «Невозможность жизни правильной помещика образованного нашего века с рабством».

Первая попытка толстовского героя создать такие человеческие отношения, которые бы не разъединяли, а объединяли людей, потерпела крах. А может быть, человеку и в самом деле, как однажды подумал Нехлюдов, «легче самому найти счастье, чем дать его другим»? Быть может, счастье в уходе-изоляции от развращенного общества в маленький, но исполненный *естественных* потребностей круг семьи? Ответом на этот вопрос стал толстовский роман «Семейное счастье».

Своего рода конспектом будущего «семейного романа» можно считать письмо Толстого 1852 года к его тетушке Т.А. Ергольской. Вот как рисовался писателю этот вариант гармонического общественного союза: «После некоторого количества лет, не молодой, не старый, я в Ясной Поляне, дела мои в порядке, у меня нет ни беспокойства, ни неприятностей. Вы также живете в Ясной. Вы немного постарели, но еще свежи и здоровы. Мы ведем жизнь, которую вели раньше, — я работаю по утрам, но мы видимся почти целый день. Мы обедаем. Вечером я читаю что-нибудь интересное для вас. Потом мы беседуем, я рассказываю вам про кавказскую жизнь, вы мне рассказываете ваши воспоминания о моем отце, матери... Мы вспоминаем людей, которые нам были дороги

и которых больше нет. Вы станете плакать и я тоже, но эти слезы будут успокоительны; мы будем говорить о братьях, которые будут к нам приезжать время от времени. О доброй Маше, которая так же будет проводить несколько месяцев в году в Ясной, которую она так любит, со всеми своими детьми. У нас не будет знакомых, никто не придет нам надоедать и сплетничать. Это чудный сон. Но это еще не все, о чем я себе позволю мечтать. Я женат, моя жена тихая, добрая, вас она любит так же, как и я; у нас дети, которые зовут вас бабушкой; вы живете в большом доме наверху, в той же комнате, которую прежде занимала бабушка. Весь дом содержится в том же порядке, какой был при отце...».

Это семейная (в ее истоках — родовая) идиллия и семейная робинзоада, имеющая, кстати, много общего с «поэтическим идеалом жизни», нарисованным заглавным героем гончаровского «Обломова» во второй части романа. Еще А. Герцен, однако, считал семейную идиллию, отрешенную от общенациональных и всечеловеческих проблем и забот, «эгоизмом двух», в его глазах — самым худшим видом эгоизма. Герой «Семейного счастья» недаром показан человеком, утратившим веру в людей и жизнь, да и самого себя. И созданный им «счастливый мирок» обособленной семьи терпит крах сразу же, как герои романа выходят в большую жизнь.

Для Толстого нравственное состояние и иллюзия героя «Семейного счастья» были временными. Уже в повести «Казачи» он преодолевает утопию семейно-камерной гармонии. Ее герой Дмитрий Оленин, человек молодой, образованный, но глубоко не удовлетворенный ни окружающим его обществом, к которому он принадлежит, ни собой, ищет широкого единения с людьми на основе «живой жизни». И поначалу надежда обрести его кажется ему реальной. Ведь он нашел, казалось бы, неискаженную господствующим обществом и государством человеческую среду, живущую согласно тем естественным потребностям людей, которые Толстой искал в человеке методом «диалектики души». Это среда казачества. «Люди, — говорит Оленин о жителях северокавказской казацкой станицы, в которой происходит действие повести, — живут, как живет природа: умирают, рождаются, совокупляются, опять рождаются и опять умирают, и никаких *условий*, исключая тех неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву, других законов у них нет».

Сформированные самой природой, эти люди представлены молодым казаком Лукашкой и красавицей Марьянкой, но полнее всего охотником и язычником дядей Ерошкой. Ерошка — это,

по Толстому, сама естественная жизненная стихия с ее любовью ко всему, себе подобному. В качестве охотника Ерошка и убийца, но не из страсти убивать, а в ходе честного соперничества с диким животным и хищным зверем.

Оленин в общении с казацкой жизнью нравственно во многом обновляется и перерождается. Он стал больше человеком и более счастливым человеком. Однако полное единение героя повести с казаками оказывается для него невозможным. Не оттого ли, что такое единение (гармония) требует от Оленина отказа от своей личностной самобытности? Ведь Оленин, чтобы жить по-казацки, должен был совершенно *опроститься*, отказаться не только от «искусственных», но и многих естественных своих начал. И чуткие ко всякой фальши казаки не понимают намерения Оленина стать одним из них.

Но и они не способны подняться до уровня человеческих стремлений Оленина, понять его жажду гармонического единения с ними и народным миром в целом. Должного взаимопонимания между развитым толстовским героем и низовой частью русской нации опять-таки не возникает.

Но Толстой-художник продолжит поиски той жизненной ситуации, в которой такое взаимопонимание станет вполне естественным, ведя к возникновению и чаемого писателем гармонического единения между отдельным человеком и огромным народно-национальным миром. Он найдет ее в эпохе отечественной войны 1812 года против наполеоновского нашествия. Перед угрозой смерти, нависшей над всеми россиянами, в каждом из них — от фельдмаршала Михаила Кутузова до мужика Тихона, от Андрея Болконского до Наташи Ростовой — выявится и мощно заявит себя общая всем людям «живая жизнь». И на ее почве в горниле народной войны создастся новое общежитие людей — мир 1812 года, мир как огромная семья, почти всероссийская *община*.

СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА А.А. ФЕТА

Поэзию Афанасия Афанасьевича Фета (1820—1892) современники знали по следующим прижизненным авторским сборникам: «Лирический Пантеон» (М., 1840); «Стихотворения» (М., 1850); «Стихотворения» (СПб, 1856); «Стихотворения». 2 части (М., 1863); «Вечерние огни». Вып. 1—4. (М., 1883; 1885; 1888; 1891).

Фет писал и прозу — художественную (известны семь его рассказов, созданных в период с 1854 по 1889 годы) и публицистическую («Заметки о вольнонаемном труде», 1863—1871 годов), статьи о поэзии и искусстве и объемные мемуары: «Мои воспоминания (1848—1889)», в 2-х томах (М., 1890) и «Ранние годы моей жизни» (изданы посмертно. М., 1893). В истории русской и мировой литературы он, однако, прежде всего один из величайших лириков.

В советское время творчество Фета рассматривалось по преимуществу в рамках какого-то литературного «направления»: его относили к так называемому «чистому искусству», в нем видели «романтический вариант пушкинской поэзии действительности» (Д. Благой), предвестие русского символизма и чаще всего — раннюю оригинальную разновидность европейского импрессионизма. Три последних определения нередки и в современных работах о поэте. Вместе с тем становится все более очевидным, что уловить с их помощью поэтическую неповторимость Фета в сравнении не только с гражданственной поэзией Н.А. Некрасова, но и с творчеством таких его эстетических «сподвижников», как А. Майков, А.К. Толстой, Л. Мей, Н. Щербина, Я. Полонский, едва ли возможно. Думаем, прав В.В. Кожинов, когда вопреки широко распространенной квалификации поэзии Фета как «импрессионистической» (весомо заявившей себя в Западной Европе последней трети XIX века) считает, что речь тут может идти лишь о «внешней аналогии, а не о действительной творческой близости». Замечание это можно отнести и к попыткам *напрямую* связать художественное мировосприятие Фета как с пушкинской «поэзией действительности», так и с «романтическим “двоемирием”» (А. Ауэр).

По нашему убеждению, глубинные корни художнической позиции Фета уходят в общий *внутренний драматизм* той эпохи всеобщего кризиса, которая в России, подспудно нарастая уже с 1840-х годов, обрела свою кульминацию в 1860-е и вновь достигла высшей остроты на рубеже 1870 — 1880-х годов. А Фет ощущал этот драматизм ничуть не меньше, чем И. Тургенев, Ф. Достоевский, Ф. Тютчев или Л. Толстой. «...К чему же мы в настоящий момент пришли?», — спрашивает он 29 июня 1879 года автора «Войны и мира». И сам отвечает: «Мне кажется, к одному и тому же убеждению <...>, что в таком *хаосе* понятий, стремлений, условий жизни, какие нас окружают, никакое государство, народ, общество, семейство, человек жить не могут. Нужна другая форма. Какая? Это другой вопрос. Мы, как во время бури, швыряем за борт, как одурелые, все, что под руку попадет, и ненужный груз, и образа, и компас, и руль, и паруса, и канаты, и собственных детей. Когда это кончится? Бог знает. И чем?» (курсив мой. — В.Н.).

Стимулируя в русском человеке быстрый рост личностного начала, названная эпоха тем самым открывала ему перспективу уже непосредственных и в идеале гармонических связей со всей нацией, человечеством, природой и мирозданием. Однако при полном отсутствии в реальности не априорных и всего лишь умозрительных, а «выжитых» (Ф. Достоевский) морально-нравственных основ чаемой гармонии одновременно оставляла его перед лицом сложнейших социальных и онтологических проблем, требовавших новых решений, «покинутым» лишь на самого себя (Ф. Тютчев).

Для писателей и творцов искусства важнейшей из них становилась проблема отношения в их деятельности и жизни начала *эстетического* с *этическим* (нравственным, моральным), цели *художественной* с *практической* (личной и общественной), вообще *художника* и *человека*.

Обретающая особую остроту в переломные периоды исторического развития, она по-разному решалась А. Пушкиным в стихотворениях «Пророк» (1826), где поэт — прежде всего нравственно-этический деятель, призванный «Глаголом жечь сердца людей», и в стихотворении «Поэт и толпа» (1828), трактующем поэта как создателя «звуков сладких и молитв», чуждого «житейского волнения» с его утилитарно-корыстными интересами и битвами. В этом же духе понята данная проблема и в следующей заметке Пушкина (сделана не ранее 1825 года) на полях статьи П.А. Вяземского «О жизни и сочинениях В.А. Озерова»: «Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело. Господи

Суси! Какое дело поэту до добродетели и порока? Разве их одна поэтическая сторона». Противоположная позиция в этом вопросе была сформулирована поэтом-декабристом К. Рылеевым, для которого основная цель и ценность художника в его «Любви к общественному благу!» («Бестужеву», 1825), а в 1860-е годы — Н. Некрасовым в его «Поэте и гражданине» («Будь гражданин! служа искусству, / Для блага ближнего живи, / Свой гений подчиняя чувству / Всеобнимающей любви...») и «Элегии» («Я лиру посвятил народу своему. / Быть может, я умру неведомый ему, / Но я ему служил — и сердцем я спокоен... Пускай наносит вред врагу не каждый воин, / Но каждый в бой иди!..»). Нравственно-этический пафос своего творчества подчеркивает поздний Л. Толстой, отмежевывая себя на этом основании от Пушкина, И. Тургенева и И. Гончарова, по его мнению, только литераторов, заявлением: «Лермонтов и я — не литераторы». Позднее словами «О, я хочу безумно жить: / Все сущее — увековечить, / Безличное — вочеловечить, / Несбывшееся — воплотить!» акцентирует равную с эстетической этическую заинтересованность своего искусства в стихотворении, начинавшемся этими словами, А. Блок. Понимание своей поэзии как труда «общественно полезного», как «поэзии борьбы» и поэта как «народа водителя и одновременно — народного слуги» будет многократно декларировать В. Маяковский.

Отнюдь не миновал названной проблемы и А. Фет. Более того, в сравнении с рядом других авторов из поколения «людей сороковых годов» он решил ее без колебаний и наиболее радикально. Именно — сознательным и бескомпромиссным разделением своей личности на: 1) Фета-поэта и 2) Фета — *практического человека*.

В научной литературе о Фете были попытки объяснить его раздвоенность влиянием пессимистической философии А. Шопенгауэра, главный труд которого «Мир как воля и представление» Фет с 1870-х годов переводил на русский язык. Вслед за И. Кантом Шопенгауэр противопоставил искусство как утилитарно «бесполезную», но свободную деятельность человека остальным видам труда и жизненной практике в целом как сфере, подчиненной внешней необходимости и поэтому несвободной и рабской. Каждая из них, по Шопенгауэру, имеет своих служителей, в первом случае — «людей гения», во втором — «людей пользы», друг с другом несовместимых.

В стихах Фета, его статьях об искусстве и письмах можно встретить те или иные перекички с формулами немецкого философа. Это, однако, не заимствования. Как верно отметил Н. Скотов,

«у Шопенгауэра Фет находил подтверждение тому, что уже определяло весь его духовный и эмоциональный строй, его глубоко пессимистическое, наконец, трагическое мироощущение». И определяло, дополним исследователя, не со зрелых лет, а с ранней юности. «Если ты пессимист, — напоминал в 1890-м году Фету с молодости дружный с ним Я.П. Полонский, — то вовсе не по милости Шопенгауэра; ты в студенческие годы был почти таким же». Он же свидетельствует о резком расхождении уже у студента Фета интересов *житейских, реальных* и — *поэтических, идеальных*: «Я <...> помню один твой разговор со мной <...> — разговор о жеманстве, который в то время поразил мою романтическую, вечно влюбленную душу. И странная игра природы!.. В своем поэтическом творчестве ты, как бы назло себе, идеалист...». Этот факт подтверждает и другой студенческий друг Фета — Аполлон Григорьев, так пишущий о нем в своей повести «Офелия»: «Он был художник, в полном смысле этого слова: в высокой степени присутствовала в нем способность творения... <...> С способностью творения в нем росло *равнодушие*. Равнодушие — ко всему, кроме способности творить, — к божьему миру, как скоро предметы одного переставали отражаться в его творческой способности...» (курсив мой. — В.Н.).

Главным источником и раздвоенности и жизненного пессимизма Фета стала, по нашему убеждению, индивидуально-семейная драма будущего поэта, но из тех, что при кажущейся случайности объективно предвосхищали общий разлад и распад, которые в период системного общественного кризиса России 1860-х годов охватят уже множество «исторически сложившихся» (Ф. Достоевский) сословно-патриархальных семейств страны.

Афанасий Афанасьевич до четырнадцати лет жил и воспитывался в доме орловского дворянина-помещика Афанасия Неофитовича Шеншина и его вывезенной из Германии жены, урожденной Шарлоты Беккер, которых считал своими родителями и сердечно любил. Неожиданно над ним грянул удар: в немецкий пансион лифляндского города Верро, куда Фет был отдан на учебу, пришло письмо от отца, где тот, без дальнейших объяснений, сообщал ему, что отныне он должен носить фамилию Фет.

Как выяснят биографы поэта, он, родившись в орловском имении А.Н. Шеншина Новоселки, был не сыном Шеншина, а его усыновленным пасынком. О подлинном отце подростка сообщил в гневном письме Шеншину Карл Беккер, родитель матери Афанасия Шарлоты. Им был Иоганн Фёт, чиновник, служивший в суде

немецкого города Дармштадта. На основании этих фактов «Орловская духовная консистория отлучила будущего поэта от рода Шеншиных» и от их родовой фамилии (А. Ауэр).

Все это Фет узнает и сам, но много позже. В тот же момент он «ощутил тягчайшие последствия, связанные с новой его фамилией. Это было утратой всего, чем он неотъемлемо обладал, — дворянского звания, положения в обществе, имущественных прав, даже национальности, русского гражданства» (Д. Благой). Но самым мучительным для юноши оказались все же, думаем, не словесные и материальные потери, а жестокая травма, нанесенная его *человеческому достоинству*, особенно ранимому в этом возрасте. Из потомка старинного и уважаемого рода Фет, по существу, фактически сделался членом «случайного семейства» несколькими десятилетиями ранее появления самого этого понятия в творчестве Ф. Достоевского. И, как и будущий герой романа «Подросток» (1875) Аркадий Долгорукий, незаконнорожденный сын помещика Версилова, он уже в пансионе испытает не только оскорбительные догадки и злые издевки своих соучеников, но и боль за опозоренную во мнениях того времени мать.

С тех пор новую фамилию будущему поэту было суждено официально носить без малого четыре десятка лет, что сам он считал страшной драмой, «изуродовавшей» его жизнь. Именно так он охарактеризует свое неожиданное переименование в письме к жене от января 1874 года, когда ему удалось вернуть себе и имя Шеншина и потомственное социальное положение. «Теперь, — говорит он, когда всё, слава Богу, кончено, ты представить себе не можешь, до какой степени мне ненавистно имя Фет. <...> Если спросить: как называются все страдания, все горести моей жизни, я отвечу: имя им — Фет».

По всей очевидности, уже с момента случившегося Фет поставил перед собой задачу во что бы то ни стало вернуть себе почитаемый *персональный* статус, в *сословном* российском обществе, однако, сопряженный прежде всего со званием дворянина. Много лет спустя отвечая на вопрос дочери Л.Н. Толстого Татьяны Львовны «Чем или кем желали бы вы быть?», Фет напишет: «Вполне достойным уважения».

Скорейшим путем к дворянству и тем самым к чаемому Фетом общественному уважению в России была военная служба. И Фет, выпускник словесного отделения Московского университета, уже познавший радость творчества и литературный успех, в 1845 году вступает унтер-офицером в Кирасирский Военного ордена полк,

расквартированный в далекой Херсонской губернии. С 1853 года он, прикомандированный к лейб-гвардии Уланскому полку, служит недалеко от Петербурга, а во время Крымской войны находится в составе войск, охранявших берега Эстляндии. Но, проведя в армии до формальной отставки в 1858 году почти тринадцать лет, Фет искомым прав не получил, так как указами сначала Николая I, а потом Александра II необходимый для этого офицерский чин (майора, потом — полковника) был дважды повышен.

Стремления к прочному общественному положению Фет тем не менее не оставляет. Но отныне он идет к нему через независимое материальное «жизнеустройство», достижимое, по его словам, «усиленным трудом» культурного собственника-землевладельца. Женившись в 1857 году на дочери богатого московского чаепрогонца Марье Петровне Боткиной, Фет в 1860 году покупает на юго-западе Мценского уезда двести десятин земли с недостроенным хутором Степановка, начиная этим «фермерский» период своей жизни. А в 1877 году становится владельцем благоустроенного и красивого дворянского поместья Воробьевка в Щигровском уезде Курской губернии, в котором до конца своих дней будет проводить лето. Итожа, спустя время, плоды своих трудовых сельскохозяйственных будней, он напишет одному из бывших товарищей-однополчан: «...Я был бедняком, офицером, полковым адъютантом, а теперь, слава Богу, Орловский, Курский и Воронежский помещик, коннозаводчик и живу в прекрасном имении с великолепной усадьбой и парком». Еще в 1873 году в ответ на просьбу Фета специальным указом Александра II за ним была утверждена фамилия его приемного отца (А.Н. Шеншина) со всеми связанными с нею дворянскими правами.

Пришло к Фету-«фермеру» и искомое им уважение русского общества в его деловой части: как владелец образцовых хозяйств, основанных не на крепостном, а на вольнонаемном труде, он законно гордился почтением со стороны своих соседей-землевладельцев, а в качестве выборного мирового судьи (с 1867 по 1877 годы) — и признанием местных крестьян, называвших его «правильным барином». Фет — *практический человек*, мог, таким образом, считать себя вполне удовлетворенным.

Совсем иначе широкий читатель России 1840-х — начала 1890-х годов воспринимал, однако, Фета-поэта и его замечательную лирику. В стихотворном обращении к Я.П. Полонскому, вошедшем во второй выпуск «Вечерних огней» (1885), Фет, как бы оглядываясь на пройденный творческий путь, констатирует:

«А я, по-прежнему смиренный, забытый, кинутый в тени...» (курсив мой. — В.Н.).

Действительно, не только «Лирический Пантеон», которым Фет дебютировал в русской поэзии, но и последующие его сборники достойный их успех имели преимущественно среди собратьев поэта по перу (у А. Григорьева, Я. Полонского, А. Майкова, Н. Некрасова, И. Тургенева, А. Дружинина, И. Гончарова, Ф. Достоевского, Л. Толстого и многих других) и в журнально-литературных кругах, но не в читательской массе. Это отчасти относится даже к быстро разошедшемуся сборнику 1856 года, с высокими похвалами анонсированному в «Современнике» Некрасовым («Смело можем сказать, — писал он, — что человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском поэте, после Пушкина, не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет»), еще больше — к собранию 1863 года (в двух частях), оставшемуся, несмотря на небольшой тираж, нераспроданным; в известной мере даже к шедеврам «Вечерних огней». Как свидетельствовал в 1856 году горячий поклонник фетовской поэзии В.П. Боткин, хотя журналы отзывались о ней с «сочувствием и похвалами, но тем не менее, прислушиваясь к отзывам о ней публики нелитературной, нельзя не заметить, что она как-то недоверчиво смотрит на эти похвалы: ей непонятно достоинство поэзии г. Фета».

Эта непонятливость широкого читателя была с его стороны своеобразным «возмездием» Фету-поэту за решительный и последовательный отказ поэтически откликаться на те злободневные общественные боли, гражданские призывы и скорби, идейные и нравственные противоборства, которые в пору величайшего исторического кризиса России вышли на поверхность ее жизни. Откровенная индифферентность к ним поэзии Фета раздражала такого читателя тем больше, что параллельно ей существовала страстная гражданственная поэзия Н. Некрасова с ее особо актуальным для того же времени этическим пафосом «всеобнимающей любви». Отсюда бесчисленные пародии на стихи Фета (Д. Минаева, В. Курочкина, Н. Добролюбова и др.) и обвинения его в эгоизме (Т.А. Кузьминская, Н.Н. Страхов), эпикурействе (Н. Чернышевский), даже в «человеконенавистничестве» (М. Салтыков-Щедрин).

В ответ на «недоверие» или равнодушие к нему части российских читателей Фет был вправе напомнить им незыблемый завет А. Пушкина: «поэта должно судить по законам, им самим над собой признанным». Знаменитыми пушкинскими строками «Не для

житейского волненья, / Не для корысти, не для битв, / Мы рождены для вдохновенья, Для звуков сладких и молитв» парировал он и нападки критиков своей лирики, — например, в стихотворениях «Музе» («Надолго ли опять мой угол посетила...»), «Музе» («Пришла и села. Счастлив и тревожен...»), «Муза» («Ты хочешь проклинать, рыдая и стена...»). Прав был Фет и тогда, когда по примеру Пушкина и других великих художников слова утверждал общенациональную и всечеловеческую ценность поэтического творчества и в том случае, если оно свободно от этических и филантропических требований текущего момента. В этом его поддержал и Достоевский в своей статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве» (1861), где он, защищая Фета от «утилитаристов», ждущих «от искусства прямой, немедленной, непосредственной пользы», напоминал, что «первый закон в искусстве — свобода вдохновения и творчества». «Если, — справедливо отмечал в статье «О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского» и Владимир Соловьев, — от жизненных тревог он (Фет. — *В.Н.*) уходит в мир вдохновенного созерцания, то ведь он возвращается не с пустыми руками: то, что он оттуда приносит, позволяет и простым смертным “вздыхнуть на мгновение чистым и свободным воздухом поэзии”. А едва ли можно сомневаться, что такое освежение полезно и для самой жизненной борьбы».

И все же... Отстаивая в упомянутой статье право Фета быть не поэтом-гражданином, а поэтом-онтологом, Достоевский вместе с тем не случайно взглянул на проблему эстетического и этического (гуманистического) в поэзии (искусстве) и с другой стороны. Именно — глазами того человеческого большинства, которое ждет от произведений художника вместе с эстетическими наслаждениями и созвучности своей страсти и боли в борьбе с угнетающими дух и тело антигуманными реалиям текущей жизни. В особенности в период такого всеобщего общественного смятения, которое сродни, например, страшному землетрясению XVIII века в Лиссабоне: «Домы разваливаются и проваливаются; имущество гибнет; всякий из оставшихся в живых что-нибудь потерял — или имение, или семью. Жители толкаются по улицам в отчаянии, пораженные, обезумевшие от ужаса». Что почувствуют и что сделают, спрашивает Достоевский, страдающие люди в подобный момент со своим поэтом, который вместо сострадания им опубликует нечто вроде знаменитого фетовского двенадцатистишия «Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья, / Серебро и колыханье / Сонного ручья, / Свет ночной, ночные тени, / Тени без конца. / Ряд вол-

шебных изменений / Милого лица» и т.д.? Им покажется «слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни», и они вознегодуют на своего знаменитого поэта вплоть до желания казнить его «всенародно, на площади».

Геологическому «катаклизму» (Ф. Тютчев), первобытному «хаосу» (Ф. Достоевский), «водовороту» и «взбаламученному морю» (А. Писемский) уподобляли русские писатели и ту общественную реальность кризисных 1840—1860-х годов России, в которой началось и приняло законченный эстетический вид поэтическое творчество Фета. Поэт, называвший эту реальность в своей лирике всего лишь «базаром житейским Бога», «миром скуки и труда» и принципиально уходивший «за рубеж вседневного удела», уже этим невольно обрекал себя на *драму* узкого читательского признания. Но драматизм и более того — с годами все более осязаемый трагизм и лирики, и самой человеческой судьбы Фета питался и *внутренним* противоречием, изначально присущим его творческой позиции.

Дано ли человеку *без* серьезнейшего *ущерба* для *целостности* и *цельности* собственной личности сделать то, на что сознательно пошел Фет: разделить себя на два диаметрально разных существа — художника, совершенно отрешенного от требований, страстей и устремлений его индивидуальной и общей практической жизни, и — практика, вполне равнодушного к миру эстетических идеалов и высоких порывов? Ответ очевиден — это невозможно. Ведь, как верно в статье «А.А. Фет. Искусство или жизнь» писал В.Я. Брюсов, «человек для человека есть последняя “мера вещей”». В человеке — все, и вся жизнь, и вся красота, и весь смысл искусства. Какие бы великие притязания не высказывала поэзия, она не могла бы сделать большего, как выразить человеческую душу».

«В мечте есть сторона, — говорит Л. Толстой, — которая лучше действительности. В действительности есть сторона, которая лучше мечты. Полным счастьем было бы соединение того и другого». Что касается Фета, то он, напротив, долгое время упорно разводит, по его словам, «идеальный мир» своей поэзии и всего лишь «гадкую действительность». Но, во-первых, до конца этот развод Фету все-таки не удастся. Так, в период его «фермерства» в Степановке, когда за семнадцать лет он написал, по подсчетам Е.А. Маймина, не более трех лирических стихотворений, Фет вносит эстетическое начало и получает такое же удовлетворение от рядовых хозяйственных дел. «Я, — признается он в 1862 году Л. Толстому, —

люблю землю, черную рассыпчатую землю, ту, которую я теперь рою и в которой я буду лежать. <...> Сегодня засадил целую аллею итальянских тополей аршин по 5 ростом и рад, как ребенок». Во-вторых, отделяя в себе человека *эстетического* от человека *практического* (общественного) и *нравственного*, Фет неизбежно должен был *жертвовать* одному другим.

В течение всей военной службы *Фет-поэт* жертвует *Фету-офицеру* ради вожаемого дворянского звания ценою и унижений перед начальством делающему свою карьеру, в конечном счете бесполезную. В своих воспоминаниях он расскажет, как в «херсонскую» пору его жизни ему было тяжело при полной оторванности от привычной литературной среды, книг и журналов выносить грубый воинский быт. А в одном из писем другу детства И.П. Борисову, сравнивая свою «ложную, труженическую, безотрадную жизнь» с «грязной лужей», в которой он нравственно и физически тонет, воскликнет: «никогда не был я убит морально до такой степени».

Противоположной жертвой — *Фета-человека* *Фету-поэту* — станет мучительное для него и тем не менее бесповоротное решение Фета не связывать себя, живущего лишь на офицерское жалование, браком с прекрасной, душевно родственной ему, горячо и взаимно им любимой девушкой по имени Мария Лазич. «Я ждал женщины, которая поймет меня, — сообщал он тому же И. Борисову, — и дождался ее. <...> Мои средства тебе известны — она тоже ничего не имеет... <...> Я не женюсь на Лазич, и она это знает, а между тем умоляет не прерывать наших отношений...». Увы, отношения влюбленных прервались и самым страшным образом: кисейное платье Марии, читавшей книгу, незаметно загорелось от непогасшей спички, и девушка через несколько дней умерла в страшных мучениях. «Она, — говорит Фет, — сгорая, кричала: “Au nom du ciel sauvez les lettres” (Во имя неба, спасите письма! — *В.Н.*) — и умерла со словами: он не виноват, — а я».

Трагическая смерть возлюбленной отзовется в поэзии Фета многочисленными стихотворениями, большинство из которых в художественном отношении подлинные шедевры. Согласно фетовскому сравнению одного из них, они *для читателя* так же прекрасны, как далекая заря в полнотной летней степи, увиденная эстетически чутким наблюдателем. Но как он, так и многие из поклонников изящной фетовской лирики, дает понять поэт далее, не догадываются: «Там человек сгорел» («Когда читала ты мучительные строки...». — Курсив мой. — *В.Н.*).

Автор этой стихотворной строки замечательно точен: речь в ней не о создателе стихотворения, а о *человеке* по имени Фет, живом и в данном случае нераздельном, душевной тоской и сердечным страданием которого по невосполнимой утрате, заново пережитыми эстетически, и рождено все произведение. Подлинное искусство, таким образом, требует всего творца и резкое отделение им своих идеальных устремлений от реальных чревато для него глубоким личностным драматизмом, пусть он с полной силой проявится, как это было у Фета, лишь на склоне лет.

Как у всякого подлинного художника, внутренняя драма Фета в творческом плане отразилась особой самобытностью его поэтического мира. В чем она и что составляет этот мир? Чем обогатил Фет русскую и мировую лирику? Какова его творческая эволюция?

* * *

«Мир как красота» и мировосприятие как «эстетизм» — такими определениями-синонимами охарактеризован художественный мир Фета в одноименном исследовании Д. Благого (М., 1975) и в «фетовской» статье А. Ауэра, вошедшей в недавний словарь «Русские писатели» (М., 2007). Более чем тридцатилетняя устойчивость в фетоведении названных терминов — факт, сам по себе говорящий за их основательность. Не противоречат они и самознанию поэта.

В частично цитированном уже стихотворном обращении к Я.П. Полонскому, вошедшему во второй выпуск «Вечерних огней», Фет так говорит о себе:

А я, по-прежнему смиренный,
Забытый, кинутый в тени,
Стою коленопреклоненный
И, *красотою* умиленный,
Зажег вечерние *огни* (курсив мой. — В.Н.).

Здесь четвертая строка заключает в себе эстетическую категорию, для Фета-художника значимую в той же мере, что и последний словообраз этого пятистишия, ставший одним из сквозных лейтмотивом его поэзии.

Разделяя определения художественного мира Фета, данные ему Благим и Ауэром, мы вместе с тем не видим достаточных причин причислять Фета к поэтам-романтикам. И не только потому, что это вольно или невольно превращает его поэзию в литературный анахронизм. Показательный момент: ни сам автор «Лирического Пантеона» и «Вечерних огней», насколько нам известно, не

именовал себя романтиком, ни его литературные друзья, на протяжении пятидесяти лет называя его либо «человеком будущего» (А. Григорьев), либо «идеалистом» (Я. Полонский), или «жрецом чистого искусства» (И. Тургенев), не прибегали к этому термину.

Сама обыденная действительность вовсе не пренебрегается Фетом-поэтом. «...Мне, — пишет он в 1863 году Л. Толстому, — в с е дорого в жизни. Экая славная — с комарами, кукушками, грибами, цветами! Прелесть!». Это сродни признанию И. Тургенева, сделанному в 1848 году Полине Виардо: «Что до меня, то я прикован к земле. Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая блестящею и влажною лапкой чешет себе затылок на краю лужи, или длинные сверкающие капли воды, которые медленно падают с морды неподвижно стоящей коровы, только что напившейся в пруду <...>, предпочту всему тому, что херувимы, “эти прославленные парящие лики” могут увидеть в небесах...». По свидетельству Я. Полонского, Фет бывало говорил ему: «К чему искать сюжета для стихов; сюжеты эти на каждом шагу, — брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на заборе, вот тебе и сюжеты». Более чем зауряден «сюжет» в прекрасном фетовском стихотворении «Первая борозда» (предположительно 1854 года), которое мог бы признать своим как Ф. Тютчев, так, с некоторым интонационным изменением, и Н. Некрасов:

Со степí зелено-серой
Подымается туман,
И *торчит* еще Церерой
Ненавидимый *бурьян*

Ржавый плуг опять светлеет;
Где *волы*, склоняясь прошли,
Лентой бархатной чернеет
Глыба взрезанной земли.

Чем-то блещут свежим, нежным
Солнца вешние лучи,
Вслед за пахарем прилежным
Ходят *жадные* грачи.

Ветерок благоухает
Сочной почвы глубиной, —
И Юпитера встречает
Лоно Геи молодой (курсив мой. — В.Н.).

Не делает поэзию Фета романтической и то обстоятельство, что ее герой «стремится слиться с запредельным» (А. Ауэр). Жажда

выхода «за житейские грани» (И. Гончаров), «бессмертного счастья» и «жизни бесконечной» (И. Тургенев), единения с «источником всего» (Л. Толстой), «всемирного счастья» (Ф. Достоевский), сроднения «со Вселенной» (А.К. Толстой) — один из важнейших мотивов всей русской литературы в период величайшего перелома-перевала российской истории. Это художественное выражение гуманистических притязаний того личностно развитого человека, который, оказавшись — с распадом в 1840—1860-е годы узких и замкнутых патриархально-сословных связей — лицом к лицу с бесконечной природой и самим мирозданием, ищет в гармоническом союзе с ними собственного бессмертия. А его желали, как мы помним, и вполне земная гончаровская Ольга Ильинская (в восьмой главе 4-й части «Обломова»), и герои тургеневских повестей 1850-х годов, и даже такой яркий гонитель романтизма и романтиков, как Евгений Базаров — в знаменитой сцене под стогом сена («Отцы и дети», гл. XXI). Особой смертью, в которой он просыпается от жизненного сна к существованию вечному, умирает толстовский князь Андрей Болконский («Война и мир»), человек высокодуховный, но не романтик.

Фет преображает окружающий его мир в красоту не возвышением его «идеальных» (необыкновенных, мечтательных) явлений над «низменными» реальными. Он не сказал бы вслед за юным М. Лермонтовым: «Я жил века и жизнью иной, / И о земле позабывал» («1831-го июня 11 дня». Ср. в более ранней «Русской мелодии»: «В уме своем я создал мир иной / И образов иных существованье»). Фетовская красота — результат чистого, т.е. в утилитарном смысле совершенно незаинтересованного созерцания-воплощения этого мира в его *самоценности* для человека. Уже как явления самоценные поэт Фет переживает и собственные душевно-сердечные переживания, чем в итоге их «оцельняет» (М. Бахтин) и обобщает, а стихотворно-метрическим воплощением и гармонизирует.

Свою эстетику Фет основывает на представлениях не романтиков, а положении А. Пушкина 1836 года «...Цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» и развивающем его тезисе Л. Толстого, сформулированном в его Дневнике от 3 марта 1863 года: «Идеал есть гармония. Одно искусство чувствует это». Иное дело, что, в отличие от автора «Капитанской дочки» и творца «Анны Карениной», Фет — и в этом особенность его эстетизма — убежден в самодостаточности художественной красоты, не нуждающейся в началах этических, морально-нравственных и интеллектуальных (по слову самого поэта, «ума, выплывающего на поверхность»

создания). Более того, если судить по его отдельным высказываниям на эту тему, Фет готов видеть в названных началах прямую угрозу красоте своей поэзии. Афоризмом «Только песне нужна красота, красоте же и песни не надо» заканчивает он замечательное стихотворение «Только встречу улыбку твою...», а однажды поражает Л. Толстого уверением, «что не знает, что значит безнравственно» (Дневник. 11 апреля 1889 года).

На деле все здесь обстоит сложнее. Ни в отношениях с людьми, ни в своей поэзии Фет отнюдь не был человеком равнодушным или морально безразличным. Как следует, например, из его предисловия к третьему выпуску «Вечерних огней» (1887), ему не меньше многих современников были ведомы и «неизбежные тяготы будничной жизни», и «те периодические веяния нелепостей, которые действительно способны исполнить всякого практического деятеля *гражданской скорбью*». Но, тут же разъясняет он свою творческую позицию, «эта скорбь никак не могла вдохновить нас. Напротив, эти-то жизненные тяготы и заставляли нас *по временам* отворачиваться от них и пробивать будничный лед, чтобы *хотя на мгновенье* вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии» (курсив мой. — В.Н.). «...Мы, если припомнимте, — говорит он там же, — искали в поэзии единственное *убежище* от всяких житейских скорбей, в том числе и *гражданских*» (курсив мой. — В.Н.).

Фет-поэт отворачивался не от жизненной полноты своего времени, а от той его идейной и социально-политической борьбы, которую считал в сравнении с коренными интересами человеческого бытия и преходящей и, что еще важнее, сугубо *своекорыстной*, следовательно, со свободой и незаинтересованностью художника в любой утилитарной выгоде несовместимой. И в этой позиции он был вовсе не одинок. «Политика — могила искусства», — убежден глубокий почитатель творчества Фета, литературный и музыкальный критик В.П. Боткин. Чуждыми искусству считает «дымно-горькие, удушливые газы политических и социальных бурь» И. Гончаров. Против засилья в российском обществе 1860-х годов «политической <...> литературы», полагающей, что задача писателей «состоит только в обличении зла» и «развитии гражданских чувств в обществе», решительно выступает в своей речи в «Обществе любителей российской словесности» (январь 1859 года) Л. Толстой, противопоставляющий ей литературу «другую, отражающую в себе вечные, общечеловеческие интересы».

Неизменная приверженность поэта Фета прежде всего красоте и гармонии предопределила главные предметы и состояния его

лирического произведения: *природу, любовь*, классические произведения искусства, а также героев античных мифов и легенд. Ими же обозначены и конкретные границы фетовского художественного мира.

При относительной тематической скромности он тем не менее поражает читателя как неисчерпаемым разнообразием и нюансами каждого из авторских переживаний, так и их непосредственностью, «свежестью» (Л. Толстой), естественностью. Фет-стихотворец действительно умеет отрешиться от всего мелочного и частного, грубого и оскорбительного для эстетического чувства человека, что так нередко встречается в повседневном существовании людей. Он никогда не отнес бы к себе самокритичных строк Н. Некрасова: «Нет в тебе поэзии свободной / Мой суровый, неуклюжий стих» и — «Мне борьба мешала быть поэтом, / Поэзия мешала быть борцом».

Борьба не душевно-эмоциональная, которой стихи Фета вовсе не лишены, а с внешними жизненными обстоятельствами, официальными и материальными, оставалась всегда за пределами фетовской поэзии, сознательно отторгнутой поэтом от «мрака жизни вседневной» и «жалких нужд земных». Отсюда проходящий через все творчество Фета мотив *отрыва, ухода* за будничную грань, реализуемый метафорой со значением *подъема* и *полета*. Например: «Одной волной подняться в жизнь иную...». Или: «Уносишься в волшебную безбрежность...». Еще чаще он связан с образом птицы и крыла, порождающими у Фета «крылатую песню», «крылатый звук слова», «крылатый сон», «крылатый час» или такое двустичие: «Пока душа кипит в горниле тела, / Она летит, куда несет крыло» («Все, все мое, что есть и прежде было...»).

Только оторвавшись от социально-политической сферы бытия, где над человеком «царит железная судьба», лирический герой Фета встает лицом к лицу с *природой*, во всем ее величии, вечности и свободе. Но Фет-натуралист не просто «природы праздный наблюдатель», как он назвал себя в стихотворении «Ласточки». Вместе с Тютчевым, И. Тургеневым, Л. Толстым он по-своему совершает для современников, «людей сороковых годов» и «шестидесятников», то новое поэтическое открытие природы, которое стало широко востребованным лишь с массовым формированием на месте сословного индивида *личностного человека* и отвечающего ему мировосприятия.

Сравним два предметно близкие поэтические пейзажа — в пушкинском «Зимнем утре» (1829) и в фетовской «Чудной картине...» (1842).

*Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный —
Пора, красавица, проснись <...>*

*Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела —
А нынче... погляди в окно:*

*Под голубыми небесами,
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит (курсив мой. — В.Н.).*

*Чудная картина,
Как ты мне родна,
Белая долина,
Полная луна,
Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег (курсив мой. — В.Н.).*

Оба пейзажа прекрасны, однако красотой разной. У Пушкина чудесен сам солнечный и спокойный зимний день и его точно зафиксированные реалии: «голубые небеса», блестящие снег и речка, зеленеющая сквозь иней ель и даже оттеняющая ее чернота прочего леса, также исполненного света. Все это подчеркнуто контрастными красками вчерашнего вечера. В прямой параллели с разным состоянием природы находится самочувствие «героев» стихотворения: сначала печальных (ведь и «друг» «красавицы» наверняка разделял ее вечернюю грусть), а затем — бодрых, радостных. Вполне «достоверная» картина оживлена немногими зрительными метафорами («вьюга злилась», «мгла носилась», «снег-ковер») и всего одним «живописным» эпитетом («великолепные ковры»), внесенными в картину поэтом, но иллюзию ее «объективности» для читателя не разрушающим. Ведь создатель этого стихотворения и нарисованный им пейзаж все же друг от друга заметно отделены.

Пейзаж Фета начинается с эпитета («чудная картина»), при этом не красочно-цветового, а эмоционально-психологического

характера, что сразу же погружает объективные реалии создаваемой картины в *душевное* состояние поэта, неразрывно сплетая их с ним. В самом деле: во втором стихе видимая поэтом картина названа им «родной», т.е. не просто хорошо знакомой, а *родственной* его духу и сокровенным ценностям. Их отблеск есть и в слове, относящемся к «долине», — «*белая*», ибо, определяя *так* долину, оно тем самым и положительно оценивает ее. Это подтверждает следующая стихотворная строка «Свет *небес* высоких», уже прямо называющая одно из фундаментальных начал поэтического мира Фета. Наконец, два последних определения стихотворения — «*далекие*» (к «саням») и «*одинокий*» (к «бегу») — опять-таки в равной мере и эпитеты, воплощающие вслед за первым сложное психологическое состояние автора стихотворения, в котором предмет лирической медитации творца и он сам взаимно проникли друг в друга настолько, что разделить их невозможно. И если «Зимний вечер» Пушкина — это превосходный *лирический* пейзаж, то восьмистишие Фета — в той же мере поэзия природы, как и *душевный* пейзаж самого лирика.

Фет-пейзажист как бы возвращает человеку нового времени, отделенному от природного мира своей искусственной «природой» — цивилизацией, чувство его древнего единства с ним. Таково, например, следующее стихотворение их цикла «Элегии и думы»:

Пойду *навстречу* к ним знакомую тропюю.
Какою нежною, янтарною *зарюю*
Сияют небеса, нетленные как рай.
Далеко выгнулся *земли* померкший край,
Прохлада вечера и *дышит* и не *дышит*,
И колос зреющий едва-едва колышет.
Нет, дальше не пойду: под сению *дубов*
Всю ночь, всю эту ночь я просидеть готов,
Смотря в лицо зари иль вдоль дороги серой...
Какою молодой и безграничной верой
Опять душа полна! Как в этой тишине
Всем, всем, что жизнь дала, довольная вполне,
Иного уж она не требует удела.
Собака верная у ног моих присела
И, ухо чуткое насторожив слегка,
Глядит на медленно ползущего *жука*.
Иль мне послышалось? — В подобные мгновенья
Вдали *колеблются* и *звуки* и *виденья*.
Нет, точно — издали доходит до меня
Нетерпеливый *шаг* знакомого коня (курсив мой. — В.Н.).

Самое развитие этого стихотворения есть процесс *погружения* лирического героя в жизнь вечерней летней природы и в общем ее благолепии (от *янтарной* зари и *сияющих* небес), и в шелесте ближайшей дубовой рощи, и в любопытстве собаки, нетерпении коня, даже заботах крохотного жука. Отзываясь на нее всеми органами чувств и фибрами души, в итоге *молодеет*, исполняясь «безграничной веры», и сам этот герой.

Как отметил Б.Я. Бухштаб, радость, испытываемая человеком от такого ощущения природы, в ранних стихах Фета часто вводится прямым признанием доставляемого им удовольствия: «Любо мне...», «Рад я...», «Мне приятно...», и т.д. Например: «Чаще всего мне приятно скользить по заливу / Так — забываясь / Под звучную меру весла, / Омоченного пеной шипучей, — Да смотреть, много ль отъехал / И много ль осталось, / Да не видать ли зарницы» («Я люблю многое, близкое сердцу...»).

Сущность поэтического открытия природы, свершенного Фетом, в целом можно пояснить вторым катреном из стихотворения «Я тебе ничего не скажу...» и финалом стихотворения «Я жду... Соловьиное эхо...».

Целый день спят ночные *цветы*,
Но лишь солнце за рошу зайдет,
Раскрываются тихо листы,
И я слышу, как *сердце цветет* (курсив мой. — В.Н.),

— читаем мы в первом. Здесь начальная — *природная* — строка «Целый день спят ночные цветы» раскрывает свое подлинное значение лишь после четвертой «И я слышу, как сердце цветет», где поэт говорит о себе, а четвертая — только в свете начальной. Ведь ночные цветы Фета днем не просто сжимают свои бутоны, они по-человечески *спят*. Сердце же поэта с заходом солнца не успокаивается или замедляет ритм, как это свойственно людям, а *зацветает*. Между человеком и цветами возникает своеобразное сращение, в результате которого человеку возвращается исконная *естественность*, а цветы — *одухотворяются*.

Я жду... Вот повеяло с юга;
Тепло мне стоять и идти;
Звезда покатилась на запад...
Прости, золотая, прости!

— так заканчивается стихотворение «Я жду... Соловьиное эхо...». «Опять, — комментирует его Н. Скатов, — природа и человеческая жизнь сопрягаются узами бесконечно многозначных смыс-

лов... <...> Мир природы живет интимной жизнью, а интимная жизнь получает санкцию природного существования».

В больших группах стихов, объединенных названиями «Весна», «Лето», «Осень», «Снега», а также «Вечера и ночи», Фет создал свои поэтические времена года и суток. Как источник красоты они все дороги поэту, но можно говорить об особой приязни их автора к *весне* и *ночи*, когда сопряжение человека с природой происходит всего или интенсивнее, или без дневных житейских помех.

Вторым важнейшим «объектом», точнее, общечеловеческим состоянием, которому в течение всей творческой жизни посвящал свое лирическое вдохновение Фет, была *любовь*. Называя любовь «изящной симпатией, установленной в своей всепобедной привлекательности самую природою в целях сохранения видов», Фет утверждал: она «всегда останется зерном и центром, на который навивается всякая поэтическая нить».

В верности любовной теме Фет — человек своей эпохи ничуть не меньше, чем такие певцы и философы этого чувства, как именовавший любовь «священным пламенем» И. Тургенев или считавший ее источником «всеобщей, неопровержимой истины и блага» И. Гончаров. 10 декабря 1890 года семидесятилетний Фет создаст стихотворный апофеоз любви, как бы продолжающий и «гимны», звучащие в ее честь на страницах гончаровского «Обрыва» (1869), и ее апологию в тургеневской «Песне торжествующей любви» (1881). Вот он:

Еще люблю, еще томлюсь
Перед всемирной красотой
И ни за что не отрекусь
От ласк, ниспосланных тобою.

Покуда на груди земной
Хотя с трудом дышать я буду,
Весь трепет жизни молодой
Мне будет внятн отовсюду.

Покорны солнечным лучам,
Так сходят корни в глубь могилы
И там у смерти ищут силы
Бежать навстречу вешним дням.

Любовь здесь — не столько часть, сколько средоточие той «всемирной красоты», куда входит и красота животворящей («вешней») природы. Отсюда естественное взаимопроникновение в любовных

ситуациях фетовской поэзии начала *человеческого с природным*. Например, в этом стихотворении:

Жду я, тревогой объят,
Жду тут на самом пути:
Этой тропой через сад
Ты обещалась прийти.

Плачась, *комар* пропоет,
Свалится плавно *листок*...
Слух, раскрываясь, *растет*,
Как полуночный *цветок*.

Словно струну оборвал,
Жук, налетевши на ель;
Хрипло подругу позвал
Тут же у ног *коростель*.

Тихо под сенью лесной
Спят молодые кусты...
Ах, как пахнуло *весной*!..
Это наверное *ты!* (курсив мой. — В.Н.).

Обостренно воспринимая в своем ожидании окружающую его природу, лирический герой стихотворения начинает сам жить, как она. Но это не все. Слово «хрипло» в третьей строфе относится не только к птице, но и к нему, «стоящему здесь, на самом пути, уже, может быть, с перехваченным, пересохшим горлом. И так же органично включенной в мир природы оказывается *она*... <...> Это не аллегория, не сравнение с весной. *Она* и есть сама весна, сама природность, в этом мире органически живущая» (Н. Скатов).

Красота как гармония господствует в лирике Фета, навеянной впечатлениями от классических произведений искусства или мифологическими образами античности. Примером первых может служить стихотворение «Венера Милосская» (1857), вторых — «Диана» (1850). Знаменитую греческую статую Афродиты (Венеры), найденную в 1820 году на острове Мелос, Фет увидел в 1856 году в парижском Лувре и тогда же сделал ее прозаическое описание, начинавшееся словами: «Пойдем далее. Нас ожидает высокое эстетическое наслаждение. В конце одной из галерей возникает образ, рядом с которым едва ли что может поставить скульптура». А вот как выглядит она в поэтической интерпретации Фета:

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело
Неувядаемой красой.

Под этой сенью прихотливой
Слегка приподнятых волос
Как много неги горделивой
В небесном лике разлилось!

Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской
И всепобедной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой.

О прославленной фетовской «Диане» («Богини девственной округлые черты, / Во всем величии блестящей наготы, / Я видел меж дерев...») превосходно сказал в статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве» Ф. Достоевский: «Мы знаем одно стихотворение, которое можно назвать <...> страстным зовом, молением перед совершенством прошедшей красоты и скрытой внутренней тоской по такому же совершенству, которого ищет душа... Это стихотворение называется “Диана”».

Перейдем к особенностям поэтики Фета и его новаторству.

Лирика Фета подчеркнута *антирационалистична*, за что Фету порой доставалось не только от противников его поэзии, но и ее пропагандистов. Так, В.П. Боткин, сравнивая Фета с Пушкиным, писал: «Натура Пушкина была в высшей степени многосторонняя, глубоко разработанная нравственными вопросами жизни. Это была не только в высшей степени созерцательная, но и в высшей степени мыслящая натура, которая умела не только уловлять внутренние явления глубокой души своей, но и вдумываться в них. В этом отношении г. Фет кажется пред ним наивным ребенком».

«В деле свободного искусства, — парировал эти упреки Фет, — я мало ценю разум в сравнении с бессознательным инстинктом (вдохновением), пружины которого от нас скрыты». Недоступность чувства сознанию и невыразимость его словом постоянно декларируется Фетом и в стихах: «Но что горит в душе моей, / Тебе сказать я не умею»; «О, если б без слов сказаться душой было можно». Зато ему как никому другому из русских поэтов доступны «сокровеннейшие тайники души человеческой» (А. Дружинин) — область подсознания и «задатки зарождающихся чувств, тревоги получувств <...> и отпрыски прошедших чувств» (Аполлон Григорьев). Предпочитая отвлеченно-логической способности человека («уму ума») «ум сердца», Фет необычайно расширил поэтическую сферу человеческих переживаний, узаконив в качестве ценных и прекрасных и те неуловимые, безотчетные эмоции, которым люди рационального и практического склада обычно не

придают значения. И здесь он вновь — дитя своей эпохи в ее раскрепощающем и обогащающем личностное содержание. Человек в поэзии Фета не менее эмоционально текуч, неисчерпаем, чем в прозе Л. Толстого, и столь же *незавершим* внешними обстоятельствами, как в романах Достоевского.

Иррациональность фетовской лирики, в частности, сказывается в особой склонности поэта не к логическим, а ассоциативным связям между элементами создаваемого предметного образа или фиксируемого переживания. Яркий пример таких связей находим в стихотворении с авторской датой «15 декабря 1890»:

На кресло отвалиясь, гляжу на потолок,
Где, на задор воображенью,
Над лампой тихою подвешенный кружок
Вертится призрачною тенью.

Зари осенний след в мерцанье этом есть:
Над кровлей, кажется, и садом,
Не в силах улететь и не решаясь сесть,
Грачи кружатся темным стадом...

Нет, то не крыльев шум, то кони у крыльца!
Я слышу трепетные руки...
Как бледность хороша прекрасного лица!
Как шепот горестен разлуки!..

Молчу, потерянный, на дальний путь глядя
Из-за темнеющего сада, —
И кружится еще, приюта не найдя,
Грачей встревоженное стадо.

В неразрывное целое здесь объединились *кресло*, в котором сидит **одинокий** поэт (лирический герой), *лампа* под потолком комнаты с *абажуром*, мерцающий след *осенней зари*, *кровля* дома и **опустевший сад** со стаей *грачей* над ним, *кони у крыльца* и приехавшая на них, чтобы тут же покинуть поэта, возлюбленная с *трепетными руками* и *бледным*, но оттого еще более прекрасным для него *лицом*, наконец, *ее дальний* путь, из которого, очевидно, **не будет возврата**, как не будет и душевного *приюта* (*уюта*) навсегда **разлученному** с ней поэту. Однако целое это создано связями не причинно-следственными или индуктивно-дедуктивными, а тем прихотливо-алогичным саморазвитием, что вообще отличает *душевную* жизнь человека. Ведь все названные, на первый взгляд несовместимые друг с другом, «предметы» этого стихотворения — в действительности метафоры тех обертонов чувства, самое течение

которого ими же и передано. Чувство же это — глубокая печаль о невозвратном (не исключено, что краткое явление поэту его возлюбленной здесь всего лишь его видение), но печаль, как в пушкинском «На холмах Грузии лежит очная мгла...», гармонизированная (именно — элегическая), следовательно, читателя не подавляющая, а обогащающая.

Антирационалистическая тенденция фетовской поэзии компенсировалась и таким ее новаторским завоеванием, как разнообразная музыкальность. «Поделись живыми снами, / Говори душе моей; / Что не выскажешь словами — / Звуком на душу навей», — формулирует Фет этот принцип своей поэтики, поясняя в другом месте: «Пение <...>, упраздняя первобытный центр тяжести, состоящий в передаче мысли, создает новый центр для передачи чувства». И еще: «Ища воссоздать гармоническую правду, душа художника сама приходит в соответствующий музыкальный строй. Нет музыкального настроения, нет художественного произведения». И в другом месте: «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны. <...> Эпическое *пою*, которое так злоупотребляли искусственные писатели XVIII века, исполнено глубокого значения. Когда возбужденная, переполненная глубокими впечатлениями душа ищет высказаться и обычное человеческое слово коснеет, она невольно прибегает к языку богов и поет. В подобном случае не только сам акт пения, но и самый его строй рифм не зависит от произвола художника, а является в силу необходимости».

«Стихотворение, — писал Фет великому князю К.К. Романову, — подобно птице, пленяет или задушевым пением, или блестящим хвостом <...> сравнения». В стихе для Фета особенно ценно то, что близко средствам музыкального воздействия: эвфония (благозвучие), ритмика, мелодия («Мелодиями» Фет назвал один из самых больших циклов своих стихотворений). Внушительный ряд фетовских стихов ориентирован на романс, и тот же читатель, которому стихи поэта казались «непонятными», мог распевать их в качестве романсов. На музыку русских композиторов были положены стихотворения «На заре ты ее не буди...»; «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»; «Вчера, увенчана душистыми цветами...»; «Я говорил при расставаньи...»; «Как нежишь ты, серебряная ночь...»; «Я тебе ничего не скажу...»; «Я пришел к тебе с приветом...»; «Только станет смеркаться немножко...» и др.

Интересно наблюдение А. Ауэра над метрическим новаторством Фета. Фет «извлек из силлабо-тонической системы все ее ритмические потенциалы, совершенствуя все ее метрические

формы. Это совершенствование совершилось за счет поразительной согласованности метра и поэтического синтаксиса, когда почти каждая стопа имеет свой синтаксический аналог. В результате возникает особая, именно фетовская музыкальность, когда музыка, порожденная поэтическим словом, обретает способность жить вне этого слова. Отсюда и определение этого стиля Фета как «напевного стиля» (Б. Эйхенбаум)».

Но мелодичностью и напевностью музыкальность Фета все же не исчерпывается. П.И. Чайковскому Фет напоминал великого симфониста Бетховена. «Подобно Бетховену, — писал композитор о Фете, — ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченными пределами *слова*. Это не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом». «Чайковский, — отвечал на это сам поэт, — тысячу раз прав, так как меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки, в которую я входил, насколько хватало моих сил. Поэтому в истинных художественных произведениях я под содержанием разумею не нравоучение, наставление или вывод, а производимое ими впечатление» (курсив мой. — *В.Н.*).

Исключавший из своей поэзии утилитарные и корыстные интересы практических, в особенности социально-политических отношений, Фет в остальном не только не чужд жизненной конкретики, но закономерно прослыл и поэтом *мгновения*. «Он, — констатировал, впрочем, не без доли сожаления, критик Н.Н. Страхов, — уловляет только один момент чувства или страсти <...>, каждая песня Фета относится к одной точке бытия». Сам Фет с полным основанием считал эту свою способность тем более ценной, что она, по его убеждению, дана только поэту. Говоря в стихотворении «Как беден наш язык!..» о невозможности передать мыслью «Что буйствует в груди прозрачною волною», он продолжает:

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах;
Так, для безбрежного покинув скудный дол,
Летит за облака Юпитера орел,
Сноп молнии неся *мгновенный* в верных лапах (курсив мой. — *В.Н.*).

Как каждое подлинно художественное явление, лирика Фета — всегда итог обобщения жизненных впечатлений поэта, насколько бы мимолетны, фрагментарны или в своем реальном источнике

заурядны (прозаичны, одномерны) они ни были. Среди прочих есть в поэзии Фета и те способы творческой генерализации, к которым он прибегал особенно охотно.

Таково «погружение» какого-то объективно *частного и конечного* «предмета», возбудившего эмоциональную реакцию поэта, в пределы его *целостного* поэтического мира. А он у Фета едва ли не *бесконечнее* даже тургеневского, так как, нередко минуя границы природы, пространственно расширяется к луне, солнцу и особенно любимым Фетом *звездам* («звездным вестником» назовет его в одноименной статье К. Бальмонт). Так происходит в уже знакомом нам стихотворении «Чудная картина...». Помните его белую от снега *равнину* и одиноко бегущие *сани* на ней? Они оживляют создаваемый поэтический пейзаж, но сами по себе грозят ему узостью и случайностью. Но, оказавшись в космическом контексте высоких и светлых (от полной луны) *небес*, напротив, превращаются в выразительную метонимию всего сотворенного образа, общий смысл которого в единстве состояния человека и мироздания.

Сходный обобщающий прием находим в стихотворении «Узник»: «Густая крапива / Шумит под окном, / Зеленая ива / Повисла шатром. // Веселые лодки / В дали голубой; / Железо решетки / Визжит под пилой. // Бывалое горе / Уснуло в груди, / Свобода и море / Горят впереди. // Прибавилось духа, / Затихла тоска, / И слушает ухо, / И пилит рука». Здесь объекты обособленные и однозначные (крапива, ива, железная решетка, пила) совмещаются с явлениями семантически и ассоциативно неограниченными (даль, море, свобода), рождая настроение-устремление одновременно и реально-земное и возвышенно-идеальное.

Дополнительные общие смыслы многие стихотворения Фета приобретают в итоге их *циклизации*, когда воплощенные в них лирические состояния, «природные» или душевные, обогащаются для читателя сходными мотивами стихов соседних и всей тематической группы. Кроме названных ранее циклов, посвященных временам года и главным периодам суток, Фет группировал свои стихи по следующим темам и жанрам: «К Офелии», «Подражание восточному», «Элегии и думы», «Гадания», «Баллады», «Море», «Антологические стихотворения» и уже упомянутые «Мелодии».

В целях художественной генерализации не пренебрегает Фет и мифологическими образами (сравнениями и метафорами), хотя этот традиционный поэтизирующий арсенал в 1840—1850-е годы был в русской литературе уже архаизмом.

Активно использует Фет и обобщающую возможность *воспоминания*. Так, большинство стихотворений, навеянных отношениями поэта с Марией Лазич и ее трагической судьбой, представляют собой не фиксацию радостей и печалей, синхронных самому любовному роману, а их позднейшее воспроизведение уже со знанием горестного для обоих итога. В этих случаях Фет вновь сближается с И. Тургеневым как автором его повестей 1850-х годов, также построенных как «мемуары» их героев-рассказчиков о событиях их молодости.

Как уже говорилось, почти все стихотворения Фета, вызванные любовью к Лазич и памятью о ней, — подлинные лирические шедевры. К сожалению, убедительная их атрибуция и датировка полностью не осуществлена большей частью по причинам объективного характера. Здесь мы назовем поэтому лишь наиболее, на наш взгляд, очевидные.

Это стихотворения «В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты...»; «Какое счастье: ночь и мы одни!...»; «Расстались мы, ты странствуешь далече...»; «Молчали листья, звезды рдели...»; «Вчера я шел по зале освещенной...»; «Старые письма»; вторая строфа стихотворения «Измучен жизнью, коварством надежды...» («В тиши и мраке таинственной ночи...»); «В душе, измученной годами...»; «Томительно-призывно и напрасно...»; «Ты отстрадала, я еще страдаю...»; «Alter ego»; «Страницы милые опять персты раскрыли...»; «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок...»; «Кровью сердца пишу я к тебе эти строки...»; «Нет, я не изменил. До старости глубокой...»; «Светил нам день, будя огонь в крови...»; «Прости! Во мгле воспоминанья...»; «Руку бы снова твою мне хотелось пожать...»; «Долго снились мне вопли рыданий твоих...»; «На качелях».

Кратко коснемся вопроса о поэтической эволюции Фета.

В декабре 1890 года Я. Полонский писал своему давнему другу и соратнику: «Ты человек во сто крат более цельный, чем я. Ни про кого нельзя сказать, что можно сказать про тебя: сразу ты был отлит в известную форму, никто тебя не чеканил, и никакие веяния времени не были в силах покачнуть тебя». «Еще одна интересная черта, — свидетельствовал о Фете и его двоюродный племянник В.Н. Семенкович, — Фет никогда не менялся. Фет оставался по своим убеждениям и по своей жизни таким же и в старости, каким был в молодости».

Эстетическая позиция Фета, действительно, никакой эволюции не претерпела. В течение всего полувека своего творчества он

оставался неколебимым приверженцем свободы вдохновения и «свободной поэзии». Но нельзя согласиться с мнением, высказанным еще одним современником Фета — поэтом Д.Н. Цертелевым: «Несмотря на все перемены во внешней обстановке, его (Фета. — В.Н.) внутренний мир оставался все тем же».

Да, по крайней мере до середины 1850-х годов Фет не только казался человеком «ненадломленным» (Н. Некрасов), исполненным «безмятежности» (М. Салтыков-Щедрин), но в целом и оправдывал это впечатление *своими стихами*, которые, по словам того же Некрасова, *распевал*, «как птица». Однако известная гармоничность молодого Фета-художника выгодно для нее оттенялась именно душевным надломом, публично признаваемым в себе и Н. Некрасовым (например, в покаянном и перед матерью собственной и перед «родиной-матерью» «Рыцаре на час», 1862) и И. Тургеневым, не случайно назвавшим даже своего Евгения Базарова человеком «самоломанным».

Что касается стихотворений Фета, созданных в десятилетия последующие, то их гармония все чаще искушается диссонансом и нарастающим драматизмом. Внутренний мир поэта в свой черед проникается глубокой грустью, порой сомнением в осмысленности самого человеческого бытия. Так, основная часть стихотворения 1864 года «Жизнь пронеслась без явного следа...» («Душа рвалась — кто скажет мне куда? / С какой заранее избранной целью? / Но все мечты, все буйство первых дней / С их радостью — все тише, все ясней / К последнему подходят новоселью») своим настроением почти не отличается от исповедальной тургеневской повести «Довольно» (1865), отмеченной безнадежным пессимизмом. Сходно жизневосприятие и в фетовском «Никогда» (январь 1879). Умерший и похороненный поэт проснулся в гробу и, «сотлевшую раздвинув домовину», вышел на заснеженную, но безжизненную землю, поняв: планета давно «остыла и вымерла». И он восклицает:

Куда идти, где некого обнять,
Там, где в пространстве затерялось время?
Вернись же, смерть, поторопись принять
Последней жизни роковое бремя.
А ты, застывший труп земли, лети,
Неся мой труп по вечному пути!

До трагедийных нот драматизм доходит в вышеназванных стихах Фета о Марии Лазич и ее судьбе. Мотив «Но мы вместе с тобой, нас нельзя разлучить» («Alter ego») здесь перемежается с незатухающим

чувством вины лирического героя перед возлюбленной, горького раскаяния и *покаяния* перед нею (в стихотворениях «Старые письма», «Ты отстрадала, я еще страдаю...», «Страницы милые опять персты раскрыли...»), наконец, настоящей самоказни, когда герой именует себя «несчастливым палачом» девушки.

В заключение перечислим ряд общих тем, лейтмотивов и поэтических антиномий, которые роднят поэзию Фета как с творчеством И. Тургенева, Ф. Тютчева, Л. Толстого, так и с общей онтологической проблематикой русской литературы 1840—1860-х годов. Это поиск гармонии с природно-космическим миром и основ для *примирения* без утраты личностной свободы с реальной общественной действительностью, это жажда неизбывного *счастья* как прежде всего *крылатой любви*, это мотив единения *временного* и *вечного*, это антиномия *дня* и *ночи*. Это мотив *смерти* и сопряженное с ним сознание *загадочности* человеческого назначения на Земле и во Вселенной.

В лирике Фета немало переключек и реминисценций из произведений Тургенева, Тютчева, Л. Толстого. В свою очередь и эти художники многим обязаны фетовской поэзии. С наступлением «серебряного века» русской литературы поэтическое наследие Фета переживет настоящий ренессанс, в частности как один из стимуляторов поэтического мира Александра Блока. Слова «*Там человек сгорел*» из фетовского стихотворения «Когда читала ты мучительные строки...» Блок поставит эпиграфом к своему восьмистишию 1910 года, воспроизводящему противоречие, так же неминуемо встающее перед каждым художником, как оно встало перед Фетом. Вот это восьмистишие:

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре *трагических страстей*
Повествовать еще не жившим.

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в *нестройном вихре чувства*,
Чтобы по *бледным заревам искусства*
Узнали *жизни гибельный пожар* (курсив мой. — В.Н.).

ПОЭЗИЯ Ф.И. ТЮТЧЕВА

Жизнь Федора Ивановича Тютчева (1803—1873) при небольшом разнообразии внешних событий исполнена глубокого внутреннего драматизма. Углубляясь возрастающим драматизмом современной поэту эпохи, он уже к середине 1830-х годов определит основное своеобразие его художественного мировосприятия.

«Даровитый от природы» воспитанник своего домашнего учителя С.Е. Раича, Тютчев, еще подростком переводивший «с замечательным успехом» оды Горация, после досрочного окончания Московского университета весной 1822 года зачисляется на службу в Государственную коллегию иностранных дел и в качестве сверхштатного сотрудника русской дипломатической миссии в Мюнхене уезжает за границу, где пробудет (в Германии, в Турине, затем снова в Мюнхене) до 1844 года, в котором вернется в Россию.

В 1826 году Тютчев женился на вдове русского дипломата Элеоноре Петерсон (в девичестве — графиня Ботмер), слабое здоровье которой было окончательно подорвано перенесенной ею катастрофой — ночным пожаром 1838 года на русском пассажирском пароходе «Николай I», шедшим из Петербурга в Германию. Оставшись после ее смерти вдовцом с тремя дочерьми, Тютчев в 1839 году женится на баронессе Эрнестине Дернберг, высоко ценившей поэтический дар мужа и изучавшей русский язык, чтобы читать его стихи.

Двадцать четыре из них, под общим заглавием «Стихотворения, присланные из Германии» с подписью «Ф. Т.», были впервые опубликованы А. Пушкиным (Современник. 1836. Т. 3, 4), встретившим их с «изумлением» и «восторгом» от присущих им «глубины мыслей, яркости красок и силы языка». Новый подъем поэтического творчества Тютчева происходит в период с 1848 по 1849 год. В 1850 году Н.А. Некрасов печатает в «Современнике» статью «Русские второстепенные поэты», где, не зная настоящего имени Тютчева (оно по-прежнему скрывалось за инициалами), дает высочайшую оценку его поэзии. Наконец, в 1854 году в приложении

к мартовскому тому «Современника» выходит отдельная книга стихов Тютчева, отредактированных И.С. Тургеневым (к ним добавятся еще 19 стихотворений, напечатанных в майской книжке «Современника»). Второе прижизненное издание сборника тютчевской поэзии, подготовленное И.С. Аксаковым, увидело свет в 1868 году.

С 1844 по 1849 годы Тютчев опубликовал в западноевропейских изданиях статьи «Россия и Германия», «Россия и революция», «Папство и Римский вопрос», отразившие его представления о международной миссии родной страны, одухотворенные глубокой любовью к ней и верой в ее высокое мировое предназначение. В переписке Тютчева с соотечественниками разных идеологических ориентаций (М.П. Погодиным, П.Я. Чаадаевым, П.А. Вяземским, С.С. Уваровым, А.М. Горчаковым, И.С. Аксаковым и Ю.Ф. Самариным), а также в его стихотворных откликах на западноевропейские революции 1848 года, Крымскую войну, Польское восстание 1863 года выразились гражданская и патриотическая позиции поэта и его панславистские чаяния, воплощенные, в частности, в поэтических посланиях «К Ганке», «Славянам» («Привет вам задушевный, братья...»), «Славянам» («Они кричат, они грозятся...»), «Чехам от московских славян», «А.Ф. Гильфердингу» и др.

Названная, в основе своей *публицистическая* поэзия Тютчева естественна ему как человеку с живым общественным темпераментом и широчайшим геополитическим кругозором. Вместе с тем очевидно, что свое целостное воплощение творческая личность Тютчева нашла в стихотворениях не злободневно-актуальных, а *онтологических*.

Как великий поэт-лирик Тютчев конгениален его собратьям от Катулла и Овидия до Пушкина и Генриха Гейне, а в России 1840—1860-х годов более всего Фету, который, напечатав в 1859 году о Тютчеве замечательную статью, в 1862-ом обратился к нему с посланием: «Мой обожаемый поэт, / К тебе я с просьбой и поклоном: / Пришли в письме мне твой портрет, / Что нарисован Аполлоном». В стихах же ответив Фету — «Тебе сердечный мой поклон / И мой, каков ни есть, портрет, И пусть, сочувственный поэт, / Тебе хоть молча скажет он, *Как дорог был мне твой привет,* / Как им в душе я умилен» (курсив мой. — В.Н.), — Тютчев, не ограничившись этой припиской к посылаемой фотографии, дополнил ее следующим сопоставлением своего поэтического дара с фетов-

ским как в их творческой соразмерности, так и в индивидуальном своеобразии:

Иным достался от природы
Инстинкт пророческо-слепой —
Они им чувят, слышат воды
И в темной глубине земной...

Великой Матерью любимый,
Стократ завиден твой удел —
Не раз под оболочкой зримой
Ты самое ее узрел...

В помянутой статье 1859 года «О стихотворениях Тютчева» определение лирики своего «обожяемого поэта» дал, правда, через сравнение ее с собственной не прямо, а через пушкинскую, и Фет. Тютчев, совершенно верно отмечает он, — лирик особого рода, лирик-мыслитель.

Фет творил, по его собственному выражению, как бы «наперекор уму»; Тютчева же он обоснованно причисляет «к творческим натурам, у которых при первом взгляде на предмет ярко загорается мысль и выступает на первый план или непосредственно на второй, сливаясь с чувством или отодвигая его в глубину перспективы». Однако тютчевская поэтическая мысль, поясняет целым рядом ее примеров Фет (из стихотворений «Как над горячею золой...»; «Осенний вечер»; «В небе тают облака...» и др.), ничего общего не имеет с мыслью *утилитарно-житейской* или в прямом смысле слова философской, т.е. *умозрительно-абстрактной*. Это — «живая мысль», свойственная стихотворениям Тютчева потому, что «нет поэтического созерцания без поэтической мысли». Тютчевская поэтическая мысль, в унисон с Фетом подчеркивал и Тургенев, «никогда не является читателю нагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы, проникается им, и сама его проникает нераздельно и неразрывно». Согласно глубокому замечанию автора замечательных «Писем о Тютчеве» Б.М. Козырева, лирика Тютчева «есть орган не ума, а мудрости <...>; задача ее — свидетельствовать, а не рассуждать» (см.: Федор Иванович Тютчев. «Литературное наследство». Книга первая. М.: Наука, 1988. С. 116).

В датируемом началом 1850-х годов стихотворении «Поэзия», имеющем программный характер, Тютчев так постулирует общественное назначение высокохудожественной лирики, в том числе, конечно, и собственной:

Среди громов, среди огней,
Среди *клокочущих страстей*,
В стихийном, пламенном *раздоре*,
Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре —
И на *бунтующее море*
Льет *примирительный* елей (курсив мой. — В.Н.).

«Примирение», от которого поэт образует *эпитет* «примирительный», здесь ничего общего не имеет с конформизмом художника или его безразличием к социальной несправедливости и людским страданиям. И тому и другому Тютчев как раз совершенно чужд. Противник революций, видящий в них лишь начало разрушения, убежденный монархист, он вместе с тем нравственно не мирился ни с крепостным правом, ни с деспотизмом российского «самовластья», развращающего подданных (так он характеризует его в стихотворении «14 декабря 1825»), ни с эгоистической беспечностью петербургского высшего общества, ни с традиционным для российской внутренней политики «подавлением мысли». «В России канцелярия и казармы», «все движется около кнута и чина», — саркастически обобщает он, в частности, свои впечатления от последних лет царствования Александра I. А в год смерти Николая I пишет ему такую эпитафию-эпиграмму: «Не Богу ты служил и не России, / Служил лишь суете своей, / И все дела твои, и добрые и злые, — / Все было ложь в тебе, все призраки пустые: / Ты был не царь, а лицедей». Тютчеву же принадлежит один из самых сострадательных в русской классической поэзии стихотворных откликов на человеческое горе:

Слезы людские, о слезы людские,
Льетесь вы ранней и поздней порой...
Льетесь безвестные, льетесь незримые,
Неистошимые, неисчислимые, —
Льетесь, как льются струи дождевые
В осень глухую, порою ночной.

Примирающее чувство, которое, по Тютчеву, дарует человеку поэзия (подлинное искусство в целом), порождается *эстетическим идеалом* поэта (художника), одухотворяющим любое из его созданий. Ведь, как мы помним из предшествующей лекции, этот идеал «есть гармония» (Л. Толстой). В совершенном художественном произведении она реализуется уже *органичным* единством его формы и смысла, отдельных частей и целого (в произведении сти-

хотворном еще и мерностью речи, замкнутой рифмовкой и строфикой). И гармонизирующе воздействует на воспринимающего это произведение читателя (зрителя, слушателя) даже в том случае, когда его конкретное настроение вызвано, как в процитированном стихотворении о «слезах людских», и самым *дисгармоничным* состоянием автора и окружающей его жизни.

Своеобразие поэтического мира Тютчева определено тем, что в нем *на равных правах* сошлись и желанная художником гармония, и наличный «пламенный раздор». В этом его отличие от поэзии фетовской, сознательно уходившей, в интересах гармонических впечатлений, даже от душевного «страдания» («Когда, бесчинствами обиженный опять, / В груди заслышишь зов к рыданию, — / Я ради мук твоих не стану изменять / Свободы вечному призванью», — декларировал поэт, например, в стихотворении «Муза», написанном 8 мая 1887 года), хотя им все равно полны, в частности, покаянные стихи Фета, вызванные памятью о его решении расстаться (жертвуя в себе человеком) с Марией Лазич.

Здесь же и особенная созвучность тютчевской лирики эпохе всероссийского кризиса 1840—1860-х годов. Впрочем, для Тютчева современный ему жизненный «раздор» не замыкался ни одной Россией, ни указанным тридцатилетием. Вся Европа воспринималась им переживающей «минуты роковые» уже с начала 1820-х годов, когда, по словам Пушкина (из десятой главы «Евгения Онегина»), «Тряслися грозно Пиренеи, / Волкан Неаполя пылал, / Безрукий князь друзьям Мореи / Из Кишинева уж мигал», т.е. когда произошли революции в Испании, Неаполе и началось Греческое национально-освободительное восстание под руководством Александра Ипсиланти (он потерял руку в сражении 1813 года под Дрезденом). А также — и российское восстание декабристов, получившее у Тютчева *двойственную* оценку. По существу глубоко кризисным для европейцев Тютчев считает все девятнадцатое столетие, в котором, по его словам,

...мир осиротелый
Неотразимый Рок настиг —
И мы, в борьбе, с природой целой
Покинуты на нас самих;

И наша жизнь стоит пред нами,
Как призрак на краю земли,
И с нашим веком и друзьями
Бледнеет в сумрачной дали...

(«Бессонница». <Не позднее 1829 г.> Курсив мой. — В.Н.).

Отсюда и тютчевское именование своего времени (и в «Бессоннице» и в заглавии стихотворения от 10 июня 1851 года) «нашим веком». И — солидарность с Тютчевым такого пронизательного наблюдателя эпохи всероссийского кризиса, как Ф. Достоевский, в свой черед расширившего ее (устами героя «Записок из подполья») до «нашего несчастного девятнадцатого столетия».

Еще важнее другой момент. Принесенный текущим веком «стихийный, пламенный раздор» в поэзии Тютчева вовсе не исчерпывается социально-политическими (международными и внутренними) коллизиями. В первую очередь это раздор-столкновение стихий *бытийных* — духовно-душевных и природно-космических, а также человека и мироздания. При этом раздорят они не столько *вне* лирического героя Тютчева, лишь созерцающего и сопереживающего этот процесс, сколько в его *внутреннем мире*, становящемся по этой причине средоточием «как бы двойного бытия».

Данное образное понятие мы встречаем в двух первых строках (из общих трех) следующего обращения поэта к своим душе и сердцу:

О вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься *на пороге*
Как бы *двойного бытия*.

Так, ты — *жилица двух миров*,
Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон — пророчески-неясный,
Как откровение духов... (Курсив мой. — В.Н.).

Но в близких ему формулах «двойное бытие» присутствует и в более ранних стихах Тютчева — таковы «двойная бездна» в «Лебеде» и «две беспредельности» из «Сна на море» («Две беспредельности были во мне, / И мной своевольно играли оне»). На некую двойственность порой указывают даже названия тютчевских стихотворений: «Два голоса», «Два единства», «Две силы есть — две роковые силы...». Не случаен, думается, и такой факт: запечатлевшее названный образ стихотворение «О вещая душа моя!...» — одно из немногих, под которым стоит точная дата самого поэта, обычно к хронологии своих произведений равнодушного. И это — 1855 год, т.е. и *середина* творческого пути Тютчева, и начало *шестидесятых* годов в России, когда охвативший страну системный кризис превратит ее поистине в «бушующее море». Все это позволяет признать понятие (концепт) «двойного бытия» в тютчевской лирике одним из ключевых.

Действительно: поэтический мир Тютчева объединен (в отличие от фетовского или пушкинского) сущностями и устремлениями не однородными и согласными, а, напротив, полярно разными, восходящими к противоположным мировым началам. Остановимся на важнейших из них.

Вот первая их пара в стихотворении «Наш век» (нап. 10 июня 1851 г.), характеризующем духовное состояние и всего кризисного столетия, и его настоящих «дней»:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно *тоскует*...
Он к свету рвется из ночной тени
И свет *обретши*, ропщет и *бунтует*.

Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И *жаждет веры* — но о ней *не просит*...

Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью;
«Впусти меня! — Я верю, Боже мой!
Приди на помощь моему неверью!..
(Курсив, кроме слов «*не просит*», мой. — В.Н.).

Как важнейшая черта эпохи зафиксирован глубочайший кризис традиционного религиозного сознания и чувства. Но это не «безверие» из одноименного стихотворения А. Пушкина 1817 года, когда «Ум ищет божества, а сердце не находит». Душа, сердце и ум тютчевского героя *одновременно* и хотят уверовать и отвергают Бога, находясь в так называемом **антиномическом** противоречии, при котором каждая из его частей не побеждает другую или соединяется с нею в высшем синтезе, а лишь сменяется ею и тут же возвращается вспять. Среди героев других русских авторов 1860-х годов такое противоречие свойственно прежде всего главному лицу романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание» накануне задуманного им деяния. А в отношении к религии было некоторое время присуще и самому Достоевскому, свидетельствовавшему в письме 1854 года к Н.Д. Фонвизинной: «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, *дитя неверия и сомнения* до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных».

Другая крупномасштабная поэтическая двоица Тютчева образована разноречием *Хаоса* и *Космоса*, обретающим параллели

в противоречивых же единствах *Ночи* и *Дня*, *Сна* и *Яви*. Названные природно-космические и человеческие сущности организуют стихи «О чем ты веешь, ветер ночной?..», «Как сладко дремлет сад темнозеленый...», «Как океан объемлет шар земной...», «День и ночь», «Еще шумел веселый день...», «Святая ночь на небосклон вошла...», «Как птичка, раннею зарей...» и др.

Уступая место друг другу то в разных стихотворениях, то в пределах одного, поименованные стихии порой получают у Тютчева прямо противоположную оценку. Так, в «Дне и ночи» день — есть «блистательный покров», сброшенный на страшный ночной «мир таинственный духов» «высокой волею богов»; он — «...земнородных оживленье, / Души болящей исцеленье, / Друг человеков и богов!». Но в стихотворении «Как птичка, раннею зарей...» поэту, напротив, «пронзительны» и «ненавистны» «Сей шум, движение, говор, крики / Младого пламенного дня!..», и он взывает уже к ночи: «О ночь, ночь, где твои покровы, / Твой тихий сумрак и роса!...». Самый Хаос с его «страхами и мглами», в одном случае только пугая и отталкивая поэта («День и ночь»), в другом может быть назван им и «родимым» человеку («О чем ты веешь ветер ночной?..»). Главной причиной таких перемен является, однако, не непоследовательность Тютчева или минутные прихоти его настроений, а тот «катастрофический характер» (Б. Козырев) его мировосприятия, при котором основные начала поэтической тютчевской вселенной, и поменявшись воздействием на лирического героя, остаются в ней на равных правах и в сущности при всем их несходстве неразлучными.

Таковы здесь *Земля* и *Небо*, *Север* и *Юг*, *Дол* и *Высь*, *Суша* и *Вода*, человеческая *красота* и ее *быстротечность*.

Сравним два стихотворения:

Над виноградными холмами
Плывут золотые облака.
Внизу зелеными волнами
Шумит померкшая река.
Взор постепенно из долины,
Подъемлясь, всходит к *высотам*
И видит на краю вершины
Круглообразный светлый храм.

Там, в горнем неземном жилище,
Где *смертной жизни места нет*,
И легче и пустынно-чище
Струя воздушная течет.

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, *мать-Земля!*
Духов бесплотных сладострастья,
Твой верный сын, не жажду я.
Что пред тобой *утеха рая*,
Пора любви, пора весны,
Цветущее блаженство мая,
Румяный свет, золотые сны?..

Весь день, в бездействии глубоком,
Весенний, теплый воздух пить,
На небе чистом и высоком
Порою облака следить;

Туда взлетая, звук немеет,
Лишь жизнь природы там слышна
И нечто *праздничное* веет,
Как дней *воскресных* тишина.

Бродить без дела и без цели
И ненароком на лету
Набрести на свежий дух синели
Или на светлую мечту...

(Начало 30-х гг.) (Курсив мой. — В.Н.). <1835> (Курсив мой. — В.Н.).

Стихотворения одинаково построены (оба из двух октав), написаны одним размером (четырёхстопный ямб), сходны ритмом и интонацией. Но взор лирического героя в первом обращен от земного дола к *небесной выси* как обители *вечных* природно-космических начал (солнца, воздуха) и *бессмертного* Богочеловека, образ которого возникает по ассоциации с праздником Его Воскресения. Напротив, в стихотворении втором его герой от небесных «бесплотных духов» с их райскими уладами устремлен к *Земле*, дарующей ему *преходящие* и все же несравненно более дорогие для него радости любви и очарования расцветающей весны.

Итак, в каждом из стихотворений в качестве желанной для человека сферы утверждается будто бы одно: *либо* Небо, *либо* Земля. Но так ли это? Разве апология Неба в первом стихотворении помешала его герою насладиться зрелищем и «виноградных холмов» с плывущими над ними «золотыми облаками», и шумящей «зелеными волнами» реки, да и той *долины*, где он созерцает их? А ведь этим, совершенно *земным* «предметам» посвящена фактически вся начальная строфа произведения. И точно также в стихотворении с признанием лирического героя в страстной любви к «матери-Земле» он в другом восьмистишии (здесь — последнем) воспевает явления в сущности *небесные*: «весенний, теплый воздух», самое «небо чистое и высокое», с облаками на нем, наконец, навеянную ими собственную «светлую мечту».

Вслед за стихиями Неверия и Веры, Хаоса и Космоса, Земля и Небо в поэтическом мире Тютчева, таким образом, существуют тоже не обособленно и порознь, а вместе и в единстве, хотя и сложном, — единстве противоречия-разлада. В известной степени сохраняется оно и в образной паре *Север* — *Юг*, большей частью принимающей у Тютчева вид уже прямой антитезы. Вот две картины Севера в стихотворениях, разделенных почти тремя десятилетиями:

Здесь, где так вяло свод небесный
На землю тощую глядит, —
Здесь, погрузившись в сон железный,
Усталая природа спит..
Лишь кой-где бледные березы,

Кустарник мелкий, мох седой,
Как лихорадочные грезы,
Смушают мертвенный покой
(1830)

Родной ландшафт... Под дымчатым навесом
Огромной тучи снеговой
Синеет даль — с ее угрюмым лесом,
Окутанным осенней мглой...
Все голо так — и пусто-необъятно
В однообразии немом...
Местами лишь просвечивают пятна
Стоячих вод, покрытых первым льдом.
Ни звуков здесь, ни красок, ни движенья —
Жизнь отошла — и, покорясь судьбе,
В каком-то забытии изнеможенья,
Здесь человек лишь снится сам себе.
<Конец> октября 1859 г.

А вот образ Юга, например, из стихотворения «Вновь твои я вижу очи...» (<1849>):

Лавров стройных колыханье
Зыблет воздух голубой,
Моря тихое дыханье
Провеваает летний зной,
Целый день на солнце зреет
Золотистый виноград,
Баснословной былью веет
Из-под мраморных аркад...
<...>

Сводом легким и прекрасным
Светит небо надо мной.
Снова жадными очами
Свет живительный я пью
И под чистыми лучами
Край волшебный узнаю (<1849>).

Явная контрастность третьей картины двум первым, как и художественных средств их создания, думается, очевидна без всяких комментариев.

Намного сложнее, однако, Север и Юг сопоставлены Тютчевым в стихотворении «Глядел я, стоя над Невою...», написанном 21 ноября 1844 года, т.е. по возвращении поэта после 22 лет пре-

бывания в Европе в Россию. Здесь также есть контраст, но относительно *частный*: между белеющей «в мертвенном покое оледенелой рекой» (Невой) и пламенеющем на солнце «роскошным Генуи заливом». В последнем катрене зафиксировано и желание поэта, чтобы «мимолетный дух» его унес «скорее <...> на теплый Юг». Но главный символ Севера, с которого начинается его образ, тут совсем иной, чем «бледные березы» или «огромная туча снеговая». Это «Исаак-великан» (Исакиевский собор в Петербурге), с его «куполом золотым», который *светится* (несет духовный свет) и «во мгле морозного тумана». В контексте этого символа вполне естественна следующая четвертая строфа произведения (из общих пяти):

О Север, Север-чародей,
Иль я тобою околдован?
Иль в самом деле я прикован
К гранитной полосе твоей? (Курсив мой. — В.Н.).

Не чуждая наряду с сомнением автора в благодатности для него российского Севера и некоторого дифирамба ему, она тем самым совмещает этот Север в душе поэта с «теплым Югом» как второй мир в его «двойном бытии».

Ряд тютчевских стихотворений возникает как одновременное переживание *полноты* и *красоты* какого-то жизненного момента и его *недолговечности* или *непрочности*. Примером их могут служить «Сижу задумчив и один...», «Как дымный столп светлеет в вышине!..», но более всего знаменитое «Я помню время золотое...», обращенное к баронессе Амалии Крюденер, которой поэт был увлечен в первые годы его пребывания в Баварии.

Стихотворение начинается гармоничным мажорным катреном («Я помню время золотое, / Я помню сердцу милый край. День вечерел; мы были двое; / Внизу, в тени, шумел Дунай»), воссоздающим атмосферу безоблачной молодости и взаимной сердечной симпатии, как будто умножаемой весенней природой вокруг участников свидания. Но уже в последних строках второй строфы — «Стояла ты, младая фея, / На мшистый опершись гранит» — возникает первый диссонанс. Ведь гранит, попираемый веселой красавицей, — это обломок руины «вековой», давно погибшего замка. Героиня стихотворения стоит на своеобразной *могиле*, о чем не догадывается («Ты беззаботно в даль глядела...»). Между тем уже «Край неба *дымно* гас в лучах; / День *догорал*, звучнее пела / Река в *померкших* берегах»; словом, начальный диссонанс, усиливаясь, все больше сопрягается с жизнерадостным настроением первой строфы произведения. Что в его финале и фиксирует поэт:

И ты с веселостью беспечной
Счастливый провожала день;
И сладко жизни *быстротечной*
Над нами пролетала *тьнь* (курсив во всех цитатах мой. — В.Н.).

Не одним, а *двойным* итогом отмечено взаимоотношение лирического героя Тютчева с природой как частью (метонимией) мироздания.

Касаясь во вступительной лекции к данному курсу проблемы «человек — природа», мы отмечали такую же ее актуальность для русской литературы 1840—1860-х годов, как и поиск условий гармонической любви и семьи, основ чаемой «социальной гармонии» (Ф. Достоевский) и нового по сравнению с сословно-патриархальными людьми единения россиянина с Богом. Если его индивидуальное *обособление* от патриархальных норм и скреп обесценивало для него и прежнюю связь с природой, то формирование его в *личность*, напротив, побуждало настойчиво желать глубокого союза не только со своей нацией, человечеством, но и с безграничной природой.

Из ранее рассмотренных русских художников слова такая потребность в высшей степени отличает героев И. Тургенева и А. Фета. Пусть в разной степени, но оба эти автора вместе с тем обнажили и объективный драматизм ее итогов. У Тургенева он уходит корнями в изначальную «несоразмерность» человека и мироздания как явления *конечного* и *смертного* с — *бесконечным* и *вечным*. Ментально близким автору «Поездки в Полесье», прозаического стихотворения «Природа» героям остается лишь горько сетовать на это «коренное противоречие» их существования и на «равнодушие» к ним природного мира, лишь в редкие *мгновения* «ласково и величаво» принимающего их «в свое лоно» («Переписка»). Лирический герой Фета не просто сближен, но в своем *душевном* состоянии взаимно проникнут с природно-звездной стихией и обогащен ею. Однако достигает этого немалой ценой, так как предварительно жертвует своим этическим началом началу эстетическому.

Не согласиен на каком-то условии, а безусловным *разладом* отношение природы (мироздания) и личности предстает у Тютчева. Например, в этом стихотворении от 11 мая 1865 года:

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый *строй* во всем,
Созвучье полное в природе, —
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в *общем хоре*
Душа поет не то, что *море*,
И *ропщет* мыслящий тростник?

И от земли до *крайних* звезд
Все безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души *отчаянный протест*? (Курсив мой. — В.Н.).

Глубина изображенной несовместимости подчеркнута резким контрастом между величавостью *согласного* бытия природы (запечатленного, в частности, звуковой симфонией ассонансов и аллитераций) и смятением погруженного в безответные вопросы, *одинокого* в мироздании человека. Но каков же выход из нее?

Быть может, он в человеческом примирении с неизбежностью смерти, которое предлагает стихотворение «От жизни той, что бушевала здесь...», созданное Тютчевым за два года до кончины? Вечной природе, говорит здесь поэт, «чужды <...> призрачные годы» людей, и она уже поэтому «равно приветствует» их «всепоглощающей и миротворной бездной». Причина несовместимости человека с природой понята тут, таким образом, по-тургеневски, что и не позволяет считать ее у Тютчева главной.

В большинстве тютчевских стихотворений на тему названного *разлада* он разрешается, как было сказано, опять-таки двойственно: лирический герой поэта мог одновременно и желать *растворения* своей индивидуальности в бесконечной природе (мироздании) и таким способом *слияния* с нею, и *утверждать* человеческую индивидуальность (личность) как явление самоценное и самодостаточное, одно из великих созданий всемирной истории.

Тенденция первая нашла наиболее прямое воплощение в стихотворениях «О чем ты воешь, ветер ночной...», «Тени сизые смешались...», «Весна» (Как ни гнетет рука судьбины...), «Смотри, как на ночном просторе...», где выразилась в афористических строках «Из смертной рвется он («мир души ночной». — В.Н.) груди, / Он с беспредельным жаждет слиться!..»; «И жизни божеско-всемирной / Хотя на миг причастен будь!», «Все во мне, и я во всем»; «Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!», а также в сравнении человеческого удела с участью речных льдин,

неудержимо плывущих «во всеобъемлющее море», чтобы растаять в нем. «О нашей мысли оболыщенье, / Ты, человеческое Я, / Не таково ль твое значенье, / Не такова ль твоя судьба?», — заканчивает это сравнение поэт.

Тенденция вторая ощутима в стихотворении, посвященном памяти И.В. Гёте («На древе человечества высоком...»), где о великом немецком поэте сказано, что он «Пророчески беседовал с грозою / Иль весело с зефирами играл» и даже ушел из мира своей, а не внешней волей: «Не поздний вихрь, не бурный летний ливень / Тебя сорвал с родимого сучка: / Был многих краше, многих долготней, И сам собою пал, как из венка!». Главенствует она и в стихах «Нет, моего к тебе пристрастия...», «Странник», «Живым сочувствием привета...», «Колумб», «Одним достался от природы...», «Silentium!», «Как он любил родные ели...», «Памяти В.А. Жуковского».

Наконец, обе тенденции нашли, на наш взгляд, *совместное* отражение в заключительной строфе процитированного ранее стихотворения «Певучесть есть в морских волнах...». В своих интереснейших «Письмах о Тютчеве» Б. Козырев увидел в ее последних строках («Глас вопиющего в пустыне, / Души отчаянный протест?») «протест против законов природы, против неизбежной смертности человека, против жестокой мудрости Анаксимандра» (т.е. древнегреческого философа, учившего о *безликом* и *бесформенном* Первоначале всего сущего во Вселенной и на Земле и неминуемом *возмездии* человеку за свое индивидуальное обособление из него). Толкование это вполне правомерно и подтверждается словом «ропщет» из предыдущей стихотворной строки («И ропщет мыслящий тростник?»), употребленном Тютчевым и в «Нашем веке», где поэт говорит о неспособности его современника уверовать. Но современник этот, как мы помним, в тот же момент «и жаждет веры». Так и в стихотворении «Певучесть есть...» ропот-протест *отчаянной* человеческой души может быть ее протестом и против своего *сиротства* в мироздании.

Сиротство русского «современного человека» — один важнейших мотивов всей отечественной литературы обозреваемого периода. Оно могло предстать *скитальчеством*, жизненным (у Владимира Бельтова, Дмитрия Рудина) и духовно-нравственным (у «русских скитальцев» Ф. Достоевского), или *одиночеством* — как среди природы (у героя тургеневской «Поездки в Полесье»), так и в *обезбоженной* Вселенной, какой ее видит неверующий герой Достоевского.

В поэтическом мире Тютчева данный мотив, звучащий и в «Бессоннице» (написана <не позднее 1829 г.>) и в стихотворении «Святая ночь на небосклон взошла...» (нап. <между 1848 г. и мартом 1850 г.>), устойчив не меньше, чем у творца «Братьев Карамазовых», и равно относится к целому человеческому миру («Нам мнится: мир осиротелый / Неотразимый Рок настиг...») и к отдельному человеку («И человек, как сирота бездомный, / Стоит теперь, и немощен и гол...»). И хотя в обоих стихотворениях он непосредственно связан с ночным состоянием лирического героя, есть все основания считать его таким же лейтмотивом всей тютчевской поэзии, как и понятие «двойного бытия».

Несомненна и объективно-историческая предпосылка мотива сиротства у Тютчева. Это само кризисное тридцатилетие России, в особенности 1860-е годы, потрясшие традиционные сословно-патриархальные скрепы и религиозно-нравственные нормы россиян, вынуждая их отыскивать чаемые новые единолично и без всякого примера в прошлом. Или, говоря словами Тютчева, в ситуации, когда человеку, решающему эту сложнейшую задачу, «нет извне опоры, ни предела» и «на самого себя покинут он». То есть в положении, в глазах поэта, не просто драматическом, а *трагическом*, что подтверждает и увязка его с «неотразимым Роком». Но не станем записывать Тютчева на этом основании в унылые пессимисты.

Та же сверхчеловеческая сила действует и в стихотворении «Цицерон», созданном, полагают специалисты, в одно время с «Бессонницей», откуда мы взяли последнюю цитату. В нем воссоздана в свой черед *острокризисная* ситуация целой страны, здесь — античного Рима, охваченного «бурями гражданскими и тревогой». Знаменитый римский оратор, именем которого стихотворение озаглавлено, даже говорит о «ночи Рима». Но совсем иной поэтический вывод делает из нее сам Тютчев:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был —
И заживо, как *небожитель*,
Из чаши их бессмертье пил! (Курсив мой. — В.Н.).

Человеческая личность в эти «минуты» равновелика, по Тютчеву, самым античным *богам*, на равных участвует в их миродержавном

совете и способна обретать их *бессмертье*. Все это, очевидно, оттого, что в такие исторические периоды ей не только дано страдать от одиночества, но и открыта возможность, подобно художнику, *творить* самое себя и весь окружающий ее общественный мир.

Обрисованный взгляд Тютчева на современную ему переходную эпоху придает его художественному мирозерцанию одновременно с трагизмом и мудрую мужественность, тем самым и жизнеутверждающий конечный эффект. В отличие от фетовского, оно *лирически* охватывает действительность в совокупности природно-космической и социально-практической ее сторон, делаясь в этом отношении сомасштабным творческим мировосприятиям Ф. Достоевского и Л. Толстого и предсказывая поэтическое миропонимание А. Блока, считавшего трагическое воззрение наиболее адекватным глубинной правде человеческого бытия, что ничуть не мешало автору «Двенадцати» обратиться к нему с мажорно-торжественным «Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! / И приветствую звоном щита!».

* * *

Природа, нередко являющаяся у Тютчева метонимией Вселенной, все же намного чаще воспринимается им в ее собственных, *земных*, пределах. В этих случаях происходит ее особое *поэтическое* открытие, не менее оригинальное и глубокое, чем в «пейзажах» Фета.

Общий его смысл запечатлен Тютчевым в следующей начальной строфе знаменитой поэтической декларации, совместившей в себе дифирамб природе с инвективой по адресу ее, в глазах поэта, слепых и глухих толкователей — последователей философа-*рационалиста* Р. Декарта и *материалистов* Б. Спинозы, П.Г. Гольбаха:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть *душа*, в ней есть *свобода*,
В ней есть *любовь*, в ней есть *язык*... (Курсив мой. — В.Н.).

В то время как для них, говорит поэт, «и солнцы, зная, не дышат / И жизни нет в морских волнах», «Весна в груди их не цвела, / При них леса не говорили / И ночь в звездах нема была!», и «...языками неземными, Волнуя реки и леса, / В ночи не совещалась с ними / В беседе дружеской гроза!», — самому Тютчеву открыта, внятна и созвучна не внешняя, а именно эта, по его собственному слову, *сокровенная*, жизнь природы. И не важно, будут ли то ее общие и крупные стихии Весны, Леты, Осени, Зимы, Моря, Реки,

Леса [как в стихотворениях «Весна» (примерно 1821—1822 года) и «Весна» (<не позднее 1838 г. >), а также в стихах «Сияет солнце, воды блещут...», «Есть в осени первоначальной...», «Зима недаром злится...», «Конь морской», «В небе тают облака», «Чародейкою Зимою...»] или, напротив, — отдельные и недолгие явления и состояния, как в стихах «Весенняя гроза», «Весенние воды», «Первый лист», «Неохотно и несмело...», «Летний вечер», «Полдень», «Как весел грохот летних бурь...», «Тихой ночью, поздним летом...», «Что ты клонишь над водами...», «Осенний вечер», «Зима недаром злится...».

В целом поэтическая концепция природы определена у Тютчева двумя началами: разделяемой им натурфилософией Ф.В. Шеллинга, видевшего в природе целостный организм с бессознательно-духовной творческой способностью и динамическим единством противоположностей, и собственным *мифотворчеством* поэта.

«Все полно богов», — утверждал, имея в виду окружающий человека природный мир, родоначальник античной философии древнегреческий мыслитель Фалес. По основательному мнению Б. Козырева, именно фалесовским *безымянным* («философическим») богам, а не персонажам народной греческой мифологии (Зевсу, Киприде, Гебе, Афине, Аполлону и другим Олимпийцам) у Тютчева подобны «вёсны, снежные горы, звезды, месяц», а также, продолжим перечень ученого, Река, Лес, Море, Зима, даже летние и вечерние *Вечера, Полдни, Ветры* (в частности, «ветр ночной» или «биза» из стихотворения «Утихла биза... Легче дышит...») *Грозы и Дожди*. Показательный факт: в автографах тютчевских стихов самые слова «Земля», «Небо», «Весна», «Зима», «Солнце», «Град» написаны, как и действительно мифический «Рок», с заглавной буквы.

«В мифологическом космосе Тютчева, — говорит С.М. Телегин, — природа — мать; она — “храм всех богов” (пантеон), и «книгу Матери-природы» древние народы читали свободно (“А.Н. Муравьеву”)... <...> Торжество природы — это веселый пир жизни, вечное веселье, любовь, свобода и красота (“Весеннее приветствие стихотворцам”)...» (Телегин С.М. Ф.И. Тютчев и мифология. — Ф.И. Тютчев. Школьный энциклопедический словарь. М.: Просвещение, 2004. С. 228). Стихотворение «Весна» («Как ни гнетет рука судьбины...») — «подлинно мифологическое произведение. Весна здесь персонифицируется, превращается в богиню, взор которой сияет бессмертием, а на совершенном лице нет ни морщинки, она, “как подобает божествам”, блаженно-равно-

душна, светла и послушна лишь собственным надчеловеческим законам» (там же. С. 229).

Означает ли тютчевская мифологизация природы, что автор «Весенних вод» просто заимствовал ее восприятие у древних людей или сам был неким «архаическим эллином» (А. Белый)? Нет, Тютчев оставался в полной мере человеком девятнадцатого столетия, и речь может идти лишь о внутренней близости творческой интуиции поэта с мироощущением античного человека. В своей основе она связана «с глубокой тютчевской верой в одухотворенность природы, с анимистическим восприятием ее, как живой и внутренне-сложной» (Б. Козырев). А также со стремлением поэта вернуть своим современникам и потомкам утраченное ими чувство родства с природой и благотворный для них результат единения с нею.

Именно живой тютчевская природа предстает даже в этой, как бы снятой «с натуры» картине летней грозы, с точной временной пометой ее прихода — «6 июня 1849 г.»:

*Неохотно и несмело
Солнце смотрит на поля.
Чу, за тучей прогремело,
Принахмурилась земля.*

*Ветра теплого порывы,
Дальний гром и дождь порой...
Зеленеющие нивы
Зеленее под грозой.*

*Вот пробилась из-за тучи
Синей молнии струя —
Пламень белый и летучий
Окаймил ее края.*

*Чаще капли дождевые,
Вихрем пыль летит с полей
И раскаты громовые
Все сердитей и смелей.*

*Солнце раз еще взглянуло
Исподлобья на поля,
И в сиянье потонуло
Вся смятенная земля.*

Здесь каждый жест солнца, тучи и земли человекоподобен, а сама Гроза, которую так и хочется написать как имя собственное, с большой буквы, олицетворена и напоминает добродушно игра-

ющего богатыря. В своеобразный игровой поединок превращается столкновение уходящей зимы и грядущей весны в стихотворении «Зима недаром злится...». Напротив, божественной величавостью впечатляет *река* («В небе тают облака...»), что свободно течет и искрится под солнцем в момент ее созерцания поэтом (2 августа 1868 г.) и будет, восхищенно сознает он, также искриться и течь спустя многие века.

Жизнь природы у Тютчева многообразна не меньше человеческой. Тютчевская природа, констатирует известная исследовательница поэта, «дышит»: «Лениво дышит полдень мгlistый». Ночью она «спит» или «дремлет»: «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...». Природа «трепещет» от прикосновения вечернего холода: «И сладкий трепет, как струя, По жилам пробежал природы». Она в любовной «неге»: «Наш дольний мир, лишенный сил, / Проникнут негой благовонной, / Во мгле полуденной почил...». Осенняя природа полна скрытого страдания, будто на ее устах «кроткая улыбка увяданья». У природы есть свой язык: ночью в саду «говорит» ключ, ветер в бурю «поет» страшные песни, весенние воды «гласят». <...> Явления природы имеют свои характеры, входят в конфликты с другими ее персонажами: трепетная, неудовлетворенная ива ловит жадными устами беглую водную струю, а та «смеется» над ней, убегая. <...> Ночь — «как зверь стоокий», Восток покрывается по ночам «холодной, сизой чешуей», как животное с холодной кровью. Неживое оборачивается живым, принимает разные облики» (Касаткина В.Н. Тютчев. — Русские писатели XIX века. Биографический словарь. М.: Просвещение, 2007. С. 499).

Величайшей ценностью жизни и поэтического мира Тютчева наряду с природой была любовь. Здесь Тютчев опять-таки человек своей эпохи в той же мере, как и А. Фет, Н. Некрасов, И. Гончаров, И. Тургенев, Л. Толстой, Ф. Достоевский, герои которых, не довольствуясь ни традиционными литературными (сентиментальным, романтическим) идеалами этого чувства, ни его *патриархальными* житейскими нормами, открывали для себя любовь с ее огромной притягательностью для личностно развитого «современного человека», однако и с присущим ей теперь внутренним *драматизмом* заново и по-новому.

Шедеврами любовной лирики Тютчева были стихотворения, обращенные к баронессе Амалии Крюденер, — «Я помню время золотое...» и «Я встретил вас — и все былое...», а также — посвященные памяти первой жены, Элеоноры Тютчевой («Еще томлюсь

тоской желаний...»; «В часы, когда бывает...») и навеянные встречами с баронессой Эрнестиной Дернберг, («1 декабря 1837» и — «С какою негою, с какою тоской влюбленный...»), впоследствии второй женой поэта, ставшей адресатом или героиней стихов «Не знаю я, коснется ль благодать...», «Она сидела на полу...»; «Все отнял у меня казнящий бог...».

Но главным и крупнейшим явлением тютчевской поэзии любви стал цикл стихотворений, вызванный страстным увлечением сорокасемилетнего поэта Еленой Александровной Денисьевой, ответившей ему глубочайшей и самоотверженной взаимностью. Это своеобразный исповедально-психологический роман, конгениальный поэтическому циклу А. Фета о его несостоявшемся счастье с Марией Лазич и любовному циклу Н. Некрасова, отразившему сложные отношения его автора с Авдотьей Яковлевной Панаевой.

«Денисьевский» цикл составили следующие стихотворения, созданные с начала 1850-х по 1868 годы: «Как ни дышит полдень знойный...», «О, как убийственно мы любим...», «Не раз ты слышала признание...», «Предопределение», «Не говори: меня он, как и прежде, любит...», «Чему молилась ты с любовью...», «Я очи знал, — о, эти очи!..», «Близнецы», «Сияет солнце, воды блещут...», «Последняя любовь», «О, как на склоне наших дней...», «Пламя рдеет, пламя пышет...», «Утихла биза... Легче дышит...», «О, этот Юг, о, эта Ницца!..», «Весь день она лежала в забытии...», «Есть и в моем страдальческом застое...», «Сегодня, друг, пятнадцать дней минуло...», «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.», «Нет дня, чтобы душа не ныла...», «Опять стою я над Невою...».

Именно в «денисьевском» цикле нашла свое воплощение тютчевская концепция любви. Ее общий смысл и тон — в трагической обреченности двух любящих сердец вместо чаемой ими гармонии на неизбежное взаимоборство и нераздельное с минутами счастья страдание.

В таком представлении о любви, значительно углублявшем ее фетовский и некрасовский драматизм, сказались, конечно, и крайне неблагоприятные для Тютчева и Денисьевой внешние обстоятельства их связи. Узнавшая поэта в бытность воспитанницей Смольного института («Воспитательного общества благородных девиц», располагавшегося в Смольном монастыре Петербурга), Елена Александровна была на 23 года моложе его, человека не только женатого и многодетного, но и душевно привязанного к своей второй супруге. Между тем за 14 лет их близости Денисьева

родила Тютчеву троих детей и перед Богом считала себя состоящей в законном браке, что совершенно расходилось с «моралью» светского общества, преследовавшего Елену Александровну клеветой (ее «неравному бою» с «Судом людским» поэт посвятит стихотворение «Две силы есть — две роковые силы...»). Не всегда должным образом создавал тяжелое положение и угнетенное душевное состояние Денисьевой и сам поэт. «Сколько раз, — признается он в связи с ее смертью от чахотки 4 августа 1864 года А.И. Георгиевскому, — говорила она, что придет для меня время страшного, беспощадного, неумолимо отчаянного раскаяния... Я слушал — и не понимал. Я, вероятно, полагал, что так как ее любовь была беспредельна, так и жизненные силы ее неистощимы — и <...> на все ее вопли и стоны — отвечал ей этою глупою фразой: “Ты хочешь невозможного...”».

И все же... Если на тютчевский любовный *трагизм* и повлияли жесткие внешние условия, сопровождавшие самую сильную и драматичную из пережитых поэтом сердечных симпатий, то *первопричина* его была все-таки не в них. Вот как равно афористично и *обобщенно* сформулирована она в знаменитом «Предопределении»:

Любовь, любовь — гласит преданье —
Союз души с душой родной —
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье,
И... поединок роковой...

И чем одно из них нежнее
В *борьбе* неравной двух сердец,
Тем неизбежней и вернее,
Любя, страдая, грустно млея,
Оно изноет наконец... (Курсив мой. — В.Н.).

Ключевое слово этого десятистишия, заданное уже его названием, — *рок* (фатум, судьба). С его *неотвратимостью* души, жаждущие гармонического союза друг с другом, соединяются, и он же превращает этот союз в их *фатальную борьбу* между собою вплоть до возможной гибели одной из них. Непосредственно такой исход запечатлен в другом стихотворении того же времени со следующей начальной и завершающей строфой:

О, как *убийственно* мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему *милей!* (Курсив мой. — В.Н.).

И здесь произошедшая драма возведена к *року*, *судьбе*, центральными в стихотворении даже по их местоположению. «Ты помнишь ли, при нашей встрече, / При первой встрече **роковой**, / Ее волшебный взор, и речи, / И смех младенчески-живой?», — спрашивает себя лирический герой стихотворения и сам же отвечает себе: «**Судьбы** ужасным приговором / Твоя любовь для ней была, / И незаслуженным позором / На жизнь ее она легла!».

Не раздельностью, а неразделимым сочетанием таких, казалось бы, несовместных чувств, как даруемое любовью «*блаженство*» и — ее же «*безнадежность*», «*искренность и пламенность*» одного из любящих и — «*досада ревнивая*» другого отмечены тютчевские стихотворения «Последняя любовь», «О, не тревожь меня укорой справедливой!..». Наконец, в стихотворении «Близнецы» как равнозначные и, подобно идентичным братьям и сестрам, *неразлучные* сущности соединены *жизнетворная Любовь* и отнимающее жизнь *Самоубийство*. Больше того, согласно поэту,

И в мире нет *четы прекрасней*,
И *обаянья* нет ужасней
Ей *предающего сердца*...

Союз их *кровный, не случайный*,
И только в *роковые* дни
Своей неразрешимой тайной
Обворажают нас они (курсив мой. — В.Н.).

Самоубийство и Любовь (так, с заглавной буквы, их пишет сам поэт) Тютчев воспринимает, вслед за Космосом и Хаосом, Днем и Ночью, стремлением к своему личностному самоутверждению во Вселенной и — своей же жадой «*вкусить уничтоженья*» в Беспредельности, также не порознь и поочередно, а вместе и одновременно. Это означает, что и самая Любовь у Тютчева есть не однородное, а «двойное бытие».

Не такова ли, в самом деле, она в этом знаменитом «обращении» поэта к умершей подруге, написанном накануне первой годовщины со дня ее смерти:

Вот бреду я *вдоль большой дороги*
В тихом свете *гаснущего* дня...
Тяжело мне, замирают ноги...
Друг мой милый, видишь ли меня?

Все темней, темнее над землею —
Улетел последний *отблеск* дня...
Вот тот *мир*, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Завтра день молитвы и печали,
Завтра память *рокового* дня...
Ангел мой, где б *души* ни витали,
Ангел мой, ты видишь ли меня? (Курсив мой. — В.Н.).

«Большая дорога», по которой бредет душевно осиротевший шестидесятидвухлетний поэт (лирический герой), — это его, еще недавно совместная с Е.А. Денисьевой, *земная* жизнь. Но как-то незаметно в *уходящем* дне она смыкается с миром *внеземным*, где обитают лишь человеческие *души*, а отныне — и чистая душа его возлюбленной. И посюсторонняя формула «друг мой милый» естественно переходит в призывно-запредельное «ангел мой». С повтором в каждой строфе исполненного *надежды* вопроса «ты видишь ли меня?», объединяющего и все произведение и равно присутствующие в сознании лирического героя разные миры — *его* и *ее*, *конечный* (смертный) и *бесконечный* (вечный). Ведь этот герой и в данном случае — «на пороге» между ними.

Любовный трагизм Тютчева, и напоминающий «трагическое значение любви» в творчестве И. Тургенева и преодолевающий горький тургеневский скепсис относительно ее «бессмертных» возможностей, таким образом, заключает в себе ту же мудрую мужественность, которой одушевлено целостное мирозерцание этого выдающегося представителя русской и мировой лирической поэзии.

ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО Н.А. НЕКРАСОВА

Значение для русской поэзии такого явления, как поэтическое творчество Николая Алексеевича Некрасова (1821—1877/78), можно сравнить лишь с тем, чем стало для всей русской литературы явление Пушкина. И дело не только в том, что Пушкин и Некрасов открыли новую эпоху: первый — всей русской литературы, второй — русской поэзии. И не только в том, что Некрасов создал свою эстетику, во многом полемическую по отношению к пушкинской. И не только в том, что оба организовывали и воспитывали и русскую журналистику, и русского читателя (недаром именно Некрасов возродил пушкинский «Современник»). О Тютчеве, Фете и Некрасове справедливо говорят и пишут как о самых крупных поэтах эпохи. Но вот еще что представляется важным — творчество Некрасова в большей степени, чем его современников, хотя и в меньшей, чем творчество Пушкина, стало организующим, объединяющим и структурирующим элементом русского самосознания.

Конечно, знаменитое «древо русской поэзии», которое по аналогии с «мировым древом» любят представлять себе литературоведы и критики, и без поэзии Некрасова являло бы собой мощный ствол и пышную крону. Но когда в литературу пришел Некрасов, произошло небывалое: вырос не новый побег на старом стволе, а новый ствол рядом со старым.

* * *

Н.А. Некрасов родился в украинском городке Немирове, детство же его прошло на Волге, в ярославском имении отца Грешневе. Известно, что все мы родом из детства. Отец-деспот, мать-страдалица, игры с крепостными ребятишками, ужасы крепостного права, Волга, волжские бурлаки, наблюдения Владимирки, знаменитой русской дороги в Сибирь, на которой стояло Грешнево — впечатления детства привели к тому, что, как сказал Ф.М. Достоевский, «это... было раненное в самом начале жизни сердце, и эта-то *никогда не заживавшая* рана его и была началом

и источником всей страстной, страдальческой поэзии его на всю потом жизнь». Без всего этого Некрасов не стал бы поэтом и заступником народным. В 16 лет он отправился в Петербург поступать в университет — вопреки воле отца, который хотел видеть его военным. Дважды провалился на экзаменах: знаний, полученных дома и в ярославской гимназии, которую Некрасов не закончил, оказалось недостаточно. Но настоящим университетом, как говорится, стала сама жизнь.

Отец за послушание отказал в помощи, но Некрасов не сдался: от отца-то он и унаследовал железную волю и практицизм. А от матери — эстетическое чувство и талант сострадания. В Петербурге ему на первых порах пришлось хуже, чем Раскольникову Достоевского: голодал, не имел крыши над головой, зарабатывал рецензиями, фельетонами, водевилями, заметками, переделками известных сюжетов, в общем, любой газетной поденщиной, даже за переводы брался. В 1840 г. издал первый сборник своих стихотворений «Мечты и звуки», получивший отрицательный отзыв Белинского, которому Некрасов как начинающий критик и литератор в дальнейшем был обязан и школой, и поддержкой (личное знакомство состоялось в 1843 году), и вдохновением. Хотя справедливости ради надо сказать, что Белинский явно недооценил программность христиански-романтического в шеллингианском духе первого некрасовского сборника, в котором проявились уже почти все философско-поэтические мотивы дальнейшего творчества и мифопоэтического мироощущения Некрасова (Г.Ю. Филипповский). В 1845 г. Некрасов организовал издание альманаха «Физиология Петербурга», в 1846 — «Петербургского сборника», привлек к участию в них В.Г. Белинского, В.И. Даля, Д.В. Григоровича, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева. Так он приобретал организаторский и издательский опыт, явив собой драгоценнейшее в России сочетание таланта, интеллекта и деловитости. Многие его современники, закончившие университет, без преувеличения называли Некрасова, в прошлом абитуриента-неудачника, умнейшим человеком, которого им когда-либо доводилось встречать.

Стихотворение Некрасова «В дороге», помещенное в «Петербургском сборнике», вызвало горячее одобрение Белинского, как и стихотворение «Родина», которое из-за цензуры было опубликовано лишь в 1856 г. В «Физиологии Петербурга» Некрасов напечатал удивительный по силе описания петербургских трущоб прозаический отрывок из своего незаконченного романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова». Этот отрывок под названием

«Петербургские углы (Из записок одного молодого человека)» явился одним из шедевров «натуральной школы» и даже выходом за ее рамки, как это всегда бывает с крупным талантом (романы Некрасов писал и позже, хотя на первом месте для него всегда стояла поэзия). Стихотворения были обобщением воспоминаний грешневского детства, «Петербургские углы» — первых впечатлений петербургской юности.

С 1847 по 1866 г. Некрасов был редактором журнала «Современник», с 1868 года и до самой смерти — «Отечественных записок». Трудно переоценить вклад в развитие русской литературы Некрасова — первооткрывателя, организатора и защитника литературных талантов. Как журналист и издатель он заслужил свое место в истории русской литературы, даже если бы не был одним из крупнейших русских поэтов.

Лирика Некрасова, ошеломляюще новаторская, пронзительная по чувству и при этом всегда мужественно-сдержанная. Любители спрашивать: «О чем это стихотворение?» разделили бы его стихотворные произведения на несколько групп: о деревне, о городе, о любви, о детстве, сатира, поэт и поэзия, портреты современников. Есть пародии, перепевы, но их доля незначительна. Нет, пожалуй, только исключительно пейзажной лирики. Есть прекрасная поэма «Саша» (1855), в которой многие находили мотивы тургеневского «Рудина» (хотя хронологически работа Некрасова над образом Агарина опережала работу Тургенева над романом), но лучше было бы сказать, что в ней нашел свое поэтическое выражение русский гамлетизм. В поэме «Несчастные» (в народе так называли заключенных и каторжников) воспет в образе Крота ссыльный Ф.М. Достоевский — это одно из первых произведений (1856) о политической каторге и ссылке в русской литературе (не считая нескольких романтических стихотворений поэта-декабриста А.И. Одоевского). Поэма примыкает к циклу декабристских поэм Некрасова («Дедушка», «Русские женщины»). Но о чем бы ни писал Некрасов, главной темой его поэзии остается тема страдания. Даже традиционное обращение поэта к образу музы превратилось в апофеоз мученичества.

Традиционный венок музы в стихотворениях Некрасова не раз назван «венцом терновым», сама муза — «сестра родная» крестьянки, которую бьют кнутом («Вчерашний день, часу в шестом...»). К евангельскому рассказу о бичевании Христа (крестьянка — христианка) в этом стихотворении отсылает и «час шестый», в «шестом часу» с Голгофы распространилась тьма. В стихотворении

«Безвестен я. Я вами не стяжал...» (1855) поэт обращается к своим стихам, которые стяжали его музе не славу, а «венец терновый». В этом стихотворении парадоксальная муза Некрасова все так же безмолвна (!), и даже не крестьянка, а именно муза «под кнутом без звука умерла». Последнее написанное перед смертью стихотворение Некрасова начинается обращением: «О Муза! Я у двери гроба!» и заканчивается образом музы, «кнутом иссеченной».

Страдания музы Некрасов объединял со страданиями народа (недаром муза и крестьянка — родные сестры), но главное и со своими страданиями поэта, которому, как он всю жизнь считал, не удалось совместить в себе «поэта и гражданина» (их диалог в одноименном стихотворении 1856 года поэт изображает как мучительное раздвоение собственной души). «Мне борьба мешала быть поэтом, Песни мне мешали быть бойцом» («Зине. Ты еще на жизнь имеешь право...»), — подводит он итог в одном из последних стихотворений. Полемика с Пушкиным и его музой, иногда невольная, но часто прорывающаяся в подтексте стихотворений (если только в лирике может быть подтекст), — результат поистине героического в те годы разрыва с традиционной (и не только романтической) эстетикой, новаторского, в широком смысле даже футуристического поиска. Пушкин «Памятник себе воздвиг», и после Пушкина очень многие поэты так делали, а Некрасов отказался и от этой традиции почти двух тысячелетий. Простодушную гомеровскую традицию сохранил в своих поэмах, а горацанскую — нет, сказав: «Я настолько же чуждым народу Умираю, как жить начинал» («Скоро стану добычею тленья»).

Может даже показаться, что Некрасов отрицает все то, что вкладывал Пушкин в понятие «свободной» поэзии и «свободного романа». «Нет в тебе поэзии свободной, Мой суровый, неуклюжий стих!» — восклицает он в стихотворении «Праздник жизни — молодости годы...». Даже ориентированные на пушкинскую «Деревню» некрасовские «Родина» и «Элегия» (не говоря уж о «Музе» 1852 г.) скрыто полемичны по отношению не то чтобы к пушкинской теме, а к пушкинским стиху, рифме, строению фразы. Ко всей гармоничности, соразмерности, трехчастности, словом, ко всей архитектонике пушкинских стихов. То же самое можно сказать о «Поэте и гражданине» с его восходящим к лирике древнегреческого поэта Алкея образом корабля и бури (ср. пушкинский «Арион») и цитатой из пушкинского стихотворения «Поэт и толпа».

Некрасовская неточная, часто замещенная («возок-легок») или ассонансная рифма, широкое использование белого стиха, принципиальный отказ от гладкости, музыкальности стиха в пользу его

ономатопейной и ассоциативной выразительности вовсе не свидетельствуют о недостатке версификационной техники и тем более графоманстве, в чем порой обвиняли поэта современники, не умевшие осознать его новаторство. Все это, вместе с усложненным, «непоэтическим», иногда неправильным синтаксисом, затрудняет и мучает читателя. Поэзия Некрасова — «не песнь утешения» («Рыцарь на час»). Но это и есть «стиль, отвечающий теме», который сам Некрасов считал обязательным условием художественности («Подражание Шиллеру»). Например, ассонанс на звук «у» в стихотворениях «Еду ли ночью по улице темной...» или «Железная дорога» — это и есть «темная», тоскливая звуковая окраска стиха, придающая ему «рембрантовское освещение» (Н.Н. Скатов), так как звуковой символизм этого ассонанса заключается в чувстве тоски, уныния, ужаса. Еще пример. В «Рыцаре на час» обилие субстантивированных причастий («ликующих», «болтающих», «обагряющих», «погибающих») создает монотонность перечислительной интонации и «чихающее», как говорили недоброжелатели Некрасова, звукоподражание. Однако это однообразие синтаксиса подчеркивает резкую, как удар свистящего бича, антитезу: «ликующих» — «погибающих», а фонический эффект аллитерации на «щ» манифестирует страдальчески-торжественную тему. В «Размышлениях у парадного подъезда» подобное настроение создается анафорой «стонет» и анаграммированием слова «стон». В стихотворении «Праздник жизни — молодости годы...» подчеркнутое обилие непроемких согласных затрудняет артикуляцию в соответствии с «тяжестью» поэтического труда, противопоставленной «поэзии свободной».

Общая «приглушенная» тональность некрасовской лирики, а также большая, по сравнению с лирикой предшественников, частота употребления глухих согласных тоже соответствуют ведущей теме страдания, сострадания и самоуглубленного размышления, прорывающегося стоном. Но есть в этой приглушенности и еще более важная тема, едва ли не впервые в русской поэзии поднятая Некрасовым, — тема «оторванности творчества эстетического от исторического» (В.А. Недзвецкий). Одна из поэм Некрасова носит название «Тишина». «В столицах шум, гремят витии, Кипит словесная война, А там, во глубине России, — Там вековая тишина», — писал Некрасов в 1857 году. В одном из последних стихотворений («Приговор») — горестное подведение итогов: «... Родина молчит». В диалоге некрасовских персонажей — поэта и гражданина — последнее слово о «терновом венце» музыки осталось

за поэтом, тем более что его «беззаветное самозаклание» не получило «равноценного творческого отклика» (В.А. Недзвецкий) в народе. И сам Некрасов страдал не от «безвестности» (уже второй сборник стихотворений Некрасова, вышедший в 1856 году, имел шумный успех; стихи становились народными песнями, читались и пелись в народе), а от того, что «чуждым народу» России оставался сам его идеал свободного гражданина и гражданского общества.

Принципиальная установка на фиксацию «голоса улицы», «голоса толпы» определяет то, что исследователи поэзии подразумевают под невольным каламбуром «Некрасов некрасив» (Б.М. Эйхенбаум). В его урбанистической поэзии весь звуковой и синтаксический строй представляет уродливую цивилизацию («Надрывается сердце от муки, Плохо верится в силу добра, Внемяля в мире царящие звуки Барабанов, цепей, топора»). То же в знаменитых циклах «На улице», «О погоде». С деревней, наоборот, связан мотив тишины, безмолвия, безответности («Несжатая полоса», «Забытая деревня», «Похороны», «Что ни год — уменьшаются силы...»), мороза и «заколдованного сна» («Мороз, Красный нос»). «Мало слов, а горя реченька...» («Орина, мать солдатская»).

В лирике Некрасова исследователи отмечают большую долю драматического элемента, эпические тенденции, синтез различных лирических жанров и даже их «прозаизацию», а также так называемое «ролевое начало». Субъектом лирических произведений поэта часто становится совершенно отличный от автора, а то и чуждый ему, высмеиваемый персонаж. Таковы, например, персонажи стихотворных фельетонов («Ростовщик», «Нравственный человек» и др.). Совершенно новаторским для русской поэзии оказался «панаевский цикл» (неавторский). «Мучительно и сладко так порою Мы были счастливы...», — говорит поэт в одном из стихотворений этого цикла, который исследователи не без оснований рассматривают как «стихотворный роман». «Смуглая» (как тут не вспомнить сонеты Шекспира, которого высоко ценил и издавал Некрасов!) героиня любовной лирики Некрасова внутренне противоречива, душевный мир ее очень сложен, и Некрасову удалось впервые в русской лирике передать переживания героини. Для поэзии Некрасова вообще очень характерен фемининный аспект. Во-первых, это культ матери как отголосок «древнейшего архаического мифа о Праматери всего живого» (Филипповский), у Некрасова причудливо соединившийся с мотивом сада (потерянного рая), что заставляет подозревать здесь уже тонкую грань

почти психотического дискурса (сад как особый локус воспоминания о матери присутствует уже в «Родине», затем встречается в «Затворнице» и других отрывках из незаконченной поэмы «Мать»). Причем эта героиня Некрасова «русокудрая, голубоокая». Возможно, что таков и архетипический смысл образа бабушки и ее сада в романе И.А. Гончарова «Обрыв».

Во-вторых, это тип смуглой «чернобровой дикарки» («Тройка»), «чернобровой» дворянской дочери («Огородник»), сажающей яблоньку, «мятежной» героини «панаяевского цикла» и даже «черноокой» героини несколько лубочных «Коробейников». Такая героиня часто наделяется контрастной по отношению к черным волосам «алой лентой», репрезентирующей знаменитый мотив «красное и черное». Этот образ — не просто дань романтическому противопоставлению «кроткой блондинки» «инфернальной брюнетке». Он связан с мотивом искушения, даже грехопадения, вкушения от древа познания добра и зла (истинная причина гибели Груши, героини стихотворения «В дороге»). В этом стихотворении с символическим названием, эквивалентным понятию «Жизненный путь», речь ямщика, представителя народного сознания, живописует трагедию грехопадения не по своей воле, недаром и антропоним «Груша» каламбурно (но невесело) соотносится с плодом-яблоком.

Мотив пути, соединенный с мотивом пробуждения и даже воскрешения, является организующим в трех знаменитых и превосходящих по объему обычное лирическое стихотворение (не укладывающихся и в обычные жанровые рамки) произведений Некрасова. Это «Размышления у парадного подъезда» (1858), «Крестьянские дети» (1861) и «Железная дорога» (1864). В «Крестьянских детях» поражают мастерство портретных и речевых характеристик, эффектность драматургии, сплетение бытовой и символической детали («венки», «грозы», «дорога большая», «змея»), игра анафоров, переходящих реплик и стиховых переносов. В этой стихотворной сценке есть нечто от стиля Грибоедова, особенно от реплик едва ли не самой младшей, но уж точно самой смышленной героини «Горя от ума» крепостной Лизы, ее остроумных характеристик барских нелепых затей всех прочих героев.

«Сотериологический мотив пробуждения» (М. Элиаде) объединяет три вышеназванных произведения. Пробуждением, но лишенным возвышающей силы, заканчивается и «Рыцарь на час», что подчеркивается его названием. Иначе в «Размышлениях...». «Духовно почитать» ассоциируется с «умереть душою» без надежды

на воскресение. Если в «Крестьянских детях» именно дети пробуждают героя стихотворения, то в «Размышлениях...» высказывается надежда на то, что должен же к этому пробуждению привести какой-то до времени скрытый в народной душе импульс. Реминисцентный фон стихотворения поистине необъятен. Это и Евангелие («пилигримы», «лепта», «солнцем палимы», «сеятель» и «хранитель» — ассоциация со «спаситель»); Это и образ Христа («крест на шее и кровь на ногах»). И ода Г.Р. Державина «Вельможа», и русские переложения псалмов, и поэзия Горация, и античная идиллия, и античная сатира. Концовка — синтез реквиема, народной песни и народного заклания-причитания (Некрасов был знатоком этого фольклорного жанра).

«Железная дорога» с ее фантастическим элементом, ожившими мертвецами, представляет собой модификацию легенды о строительстве «храма» — идеального общественного устройства. Эта легенда не является исключительно принадлежностью масонского мифотворчества, как иногда думают, она восходит к античной философии и египетской мифологии. Некрасовым видоизменена цель строительства: не воздвигается «храм», но прокладывается «дорога», что заставляет вспомнить гоголевскую «дорогу к великолепной храмине». Дорога, однако, «железная», символ жестокого, «железного» века, да и «строительная жертва» непомерно велика. Вопрос о цели (всеобщей гармонии) и цене ее достижения Некрасов ставил уже в «Поэте и гражданине». Однако гражданин, зовущий поэта к пробуждению, да еще утверждающий: «Умрешь не даром: дело прочно, Когда под ним струится кровь...», — выразитель лишь одной стороны в споре. К тому же один из важнейших лейтмотивов творчества Некрасова (как это особенно наглядно выражено в «Железной дороге») — это утверждение именно *внутреннего импульса* к пробуждению. Здесь нерв его расхождения с Чернышевским, для которого актуализировались именно «призыв», «разъяснение». Зато в этом Некрасов оказывается единомышленником Пушкина, который чувства добрые именно «пробуждал». Глубокий смысл имеет и выбранная Некрасовым стратегия строительства: в отличие от всех нравственно-революционных доктрин, некрасовская мысль сосредоточена не на конечном храме, «хрустальном дворце» и тому подобном готовом продукте, а на истинном духовном росте, т.е. движении, *дороге* к храму. Недаром среди архитектурных образов «Железной дороги» выделены именно «храмы» (Собор святого Стефана, Ватикан, не чуждый языческого храмового назначения Колизей), но *дорога* противопоставлена

им, так как «храмы» называет именно «генерал», оппонент лирического героя. Пробуждение маленького Вани, относящегося уже не к крестьянским, а, видимо, к дворянским детям, хотя и одетого в демократический «кучерский армячок», происходит как бы одновременно с пробуждением лирического героя, и, в отличие от ситуации в стихотворении «Крестьянские дети», в момент пробуждения герои стихотворения не расстаются. Их совместный путь продолжается, хотя концовка стихотворения не так уж оптимистична, как кажется на первый взгляд: «в пору прекрасную», как в Царство Божие, герои попадут, лишь окончив свой жизненный путь.

В поэзии Некрасова поражает странное стилевое и еще более необычное образное смешение совершенно натуралистических подробностей деревенского и городского быта (деталей, рисующих жизнь крестьянской и городской бедноты, строителей железной дороги или, к примеру, демократической интеллигенции, литераторов, политзаключенных) — с мифологическими и фольклорными деталями и персонажами. Реальные черты современников, даже тех, кто послужил прототипами героев его поэм или воспет в его лирике, — С.Г. Волконского, жен декабристов, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Н.Г. Чернышевского (показательно, что стихотворение о нем печаталось под заглавием «Пророк»), Н.А. Добролюбова, матери поэта Елены Андреевны (урожд. Закревской) и других, — соседствуют с чертами христианских подвижников, мучеников, иномирных существ. Вряд ли все это объясняется только склонностью поэта к идеализации. Возможно, в этом выражалась его тайная «романтическая преданность иному, высшему миру на фоне сюжета грехопадения» (Филипповский), а уж способностью видеть этот «сюжет» в окружающей его действительности Некрасов был наделен сполна.

Некрасов был одним из любимых поэтов А. Ахматовой, В. Маяковского. «Заново родившимся Некрасовым» можно назвать А. Твардовского, можно и В. Высоцкого, и Н. Рубцова. Некоторые мотивы Некрасова наследует В. Ходасевич. Хрестоматийным стало сопоставление «Тройки» и «Железной дороги» со стихотворением А. Блока «На железной дороге», но Блок вообще очень во многом проникнут некрасовским настроением, начиная с «Пузырей земли». «Он за многих взял на себя великую тяжесть, — сказал о Некрасове К. Бальмонт. — ...Некрасов — первый посмевавший создать музыку диссонансов и живопись уродства, он — многослитный возглас боли и негодования, мы с детства узнаем через

него, что есть тюрьмы и больницы, чердаки и подвалы, он до сих пор говорит нам, что вот в эту самую минуту, когда мы здесь дышим, есть люди, которые — задыхаются».

«КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Жанр. Постараемся взглянуть на знаменитое творение (поэма по-гречески и есть «творение») Некрасова в контексте мировой поэмы, *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности). Некрасовские герои отправляются на поиск «счастливого», а потом и осознают свое путешествие как поиски целой счастливой земли, народного счастья. То есть это что-то вроде рыцарского романа о поисках Грааля или многочисленных легенд о Беловодье, Шамбале, «праведной земле» и т.д., при этом поиск осуществляет коллективный герой.

Поэма «Кому на Руси жить хорошо» уникальна в жанровом, тематическом и стилевом отношении, и каждая ее часть отличается композиционным изяществом, граничащим с изысканностью. Ее социологический аспект не раз становился объектом исследования, меньше внимания в исследованиях поэмы уделялось аспекту философскому, а о мифопоэтической и архетипической основе вообще говорилось очень мало.

Почти в каждой работе о некрасовской поэме отмечаются черты, роднящие ее с мифологической героической эпопеей, прежде всего с «Илиадой» и еще более «Одиссеей» Гомера. Наряду со сказочно-мифологической образностью в некрасовской «русской «Одиссее»» (Ю.В. Лебедев) это и хронотоп дороги, и ситуация странствования-поиска, вообще явившиеся характерным наследием античной поэмы («Одиссеи» Гомера, «Аргонавтики» Аполлония Родосского, «Энеиды» Вергилия) для поэмы Средневековья и Возрождения, классицизма и романтизма, даже для «Мертвых душ» Гоголя и «Василия Теркина» Твардовского. Из всего этого хронотопического разнообразия некрасовские странники априори отвергают, в отличие от Данте, только ад и преисподнюю (позже изображенную гениальным наследником Некрасова Твардовским в поэме «Теркин на том свете»). Это и понятно, так как вначале предполагается поиск не несчастного, а счастливого, и только значительно позже странники начинают задумываться над тем, кто «всех грешней». Такое видоизменение поставленной ими самими перед собой задачи многозначительно, ведь в народе грешники

и назывались «несчастливыми» (вспомним одноименную поэму Некрасова!).

Традиционной эпической чертой является обращение к музе (Некрасов создает аналог — обращение странников к птичке пеночке), наличие пролога и декларативное обозначение эпического хронотопа: «В каком году — рассчитывай, В какой земле — угадывай, На столбовой дороженьке...», что тут же виртуозно объединяется с историческим временем: «семь временнообязанных». Топоним в заглавии («Русь», а не «Россия») подчеркивает объединение эпического и исторического. В «Прологе» путники попадают в сказочно-мифологический лабиринтный лес, символизирующий трудность поисков и, как у Данте, опасность заблуждений. У Данте читаем: «На полдороге странствий нашей жизни Я заблудился вдруг в лесу дремучем» (Перевод А.А. Илюшина). Однако лес — традиционное место испытаний и, при условии их успешного преодоления, *откровения*, т.е. обретения нового, качественно иного, непрофанного знания.

Символический дантовский лес и символические дантовские звери этого леса как бы передают эстафету некрасовскому заколдованному лесу, полному размышляющих зверей и *говорящих* птиц. Странники испытывают, по образцу дантовского героя, головокружительное превращение из обычных пешеходов, спешащих по своим делам, в заколдованных пилигримов. «Не знаю, как в том лесу очутился», — говорит герой Данте. «Ну! Леший шутку славную Над нами подшутил!» — ахают некрасовские мужики, опомнившись. Прохождение заколдованного леса сопровождается сообщением странникам способности понимать *язык птиц*. Это глубоко архаический мотив, связанный с преодолением границы иного мира и даже обретением бессмертия.

Птица, передатчица откровения, традиционный психопомп в мифе, часто сохраняет эту свою функцию и в поэме (крылатый конь гиппогриф в «Неистовом Роланде» Ариосто, альбатрос, спасший моряков в «Поэме о старом мореходе» С. Кольриджа, Ворон и его зловещая роль в одноименной поэме Э. По и т.д.). Безобидная пеночка у Некрасова снабжает странников скатертью-самобранкой, а мотив бессмертия переадресовывается «армякам», «лапоткам» и «онученькам». В скандинавском мифе богатырь Сигурд обретает способность понимать язык птиц, убив дракона. В литературной традиции «убийство дракона» означает самосовершенствование, преодоление собственных грехов, избавление от собственного злого начала. Возможно, в прологе некрасовской

поэмы уже содержится ее главная идея: понимать язык птиц, т.е. стать не «несчастливым», безгрешным, можно лишь при условии преодоления всех искушений, испытаний и страхов, символизируемых заколдованным лесом. В этом смысле прошедшие заколдованный лес и в результате понимающие птичку пеночку (а потом и услышавшие песню ангела) странники и есть те, кому живется «счастливно, вольготно на Руси». Ведь «Царство Божие внутри вас».

В дальнейшем странники подтверждают этот свой особый статус в поэме, освобождая птенчика, запутавшегося во льне, и вообще являясь как бы не совсем обычными людьми, а высшими существами, неутомимыми, сверхпроницательными (им «всю душу открывают»), волшебным насыщаемыми и оберегаемыми. Даже их чудесная недифференцированность (после спора и драки в заколдованном лесу они больше не ссорятся и воспринимаются автором и читателем почти как цельное существо, наделенное единой речью и психикой) — мифологическая черта «сонма» или некой хоровой общности сверхсуществ наподобие китайских «восьми бессмертных» или вовсе бесчисленных наяд, ангелов и т.д.

Роль традиционных формул, характерных для любого древнего эпоса, в некрасовской поэме выполняют малые жанры фольклорной паремии (пословицы, поговорки), а также общие места из народных песен. В «Кому на Руси жить хорошо» содержится более семидесяти пословиц и тридцати загадок, а загадка, как известно, есть реликтовая форма вербальной стороны инициационного обряда. Местом инициации чаще всего был лес, поэтому и некрасовские странники как бы проходят в лесу первый этап инициации, укрепляясь духом и телом для ответственной задачи своего поиска. В соответствии с этим в описание леса в «Прологе» включены сразу две перефразированные загадки (про эхо и про тени) и народная метафора-загадка из былины про сову («Замоскворецкая княгиня» — перифраз, обозначающий купчиху из Замоскворечья). «Скатерть самобраная» находится под двумя соснами (оппозиция «чет-нечет», символизирующая в мифе и сказке оппозицию «смерть-жизнь»). Важную роль играют также мотивы трудной задачи, волшебного ларца (поиск мужиками «волшебной коробки» с самобранкой), сказочного запрета (нельзя требовать больше ведра водки). Архаические ужасы магии и колдовства в «Прологе» тоже представлены: встреча с ведьмой — «корявой Дурандихой», хохот *семи* филинов, моление ворона черту, проказы лешего. В главе «Демушка» из части «Крестьянка» есть причитание

и заклятие, к которым относится примечание автора: «Взято почти буквально из народного причитанья». Лирический элемент, отнюдь не противопоставленный и гомеровскому эпосу, в «Кому на Руси жить хорошо» находит свое выражение в обилии включенных в поэму народных песен, переработанных Некрасовым, а порой и почти не измененных.

Неожиданная смена эпизодов, кажущаяся хаотичность сюжета, а также образы фантастических существ и вкрапления авторской иронии сближают поэму Некрасова, как ни странно, с ренессансными поэмами Боярдо и Ариосто, полными сказочных приключений. Композиционная и особенно наррационная причудливость частей, целая галерея чередующихся рассказчиков — не просто игра фантазии, а продуманный ход мастера, добивающегося полифонического и даже зеркального эффекта. Так, прямая речь одного рассказчика часто обрамляется речью другого. Например, о Ермиле Гирине, которого семеро искателей вообще никогда не видели, рассказывают то «деревни Дымоглотова крестьянин Федосей», то «седоволосый поп», причем немалое место в рассказе Федосея занимают переданные им в виде прямой речи слова Гирина (его патетическое обращение к народу на базарной площади, его покаянные возгласы). Поэтом читатель и «видит» самого Гирина, и знакомится с мнением, сложившимся о Гирине у «очевидцев» гиринского противоречивого поведения. Рассказ Савелия, оформленный как прямая речь, включен в рассказ Матрены Тимофеевны, равно как и повествование «старицы» о рыбе и «ключях от счастья женского». Влас рассказывает об Ипате, цитируя довольно длинный рассказ Ипата, в который, в свою очередь, вкраплены слова Утятин. А «Пир на весь мир» вообще несет в себе черты драмы или даже оперы, а также такого жанра, как «пир», восходящего к платоновским диалогам.

Особенно важна в некрасовской поэме ориентация на жанр баллады. Многочисленные вставные элементы носят как песенный (об этом ниже), так и балладный характер. Если в «Части первой» эти вставные рассказы еще не обладают всеми чертами баллады (рассказ о Якиме Нагом, жалоба полупомешанного «пеунятника», история Ермила Гирина), то в части «Пир на весь мир» балладное начало в очень большой степени актуализировано в таких вставках, как «Про холопа примерного — Якова верного», «О двух великих грешниках», «Крестьянской грех». В части «Крестьянка» это эпизоды «Демушка» и «Волчица» (та часть главы, где Матрена повествует о волчице, Федоте и экзекуции). Женская самоотвер-

женность воспета в этой главе так, что этот эпизод может сравниться, пожалуй, лишь с самоотвержением знаменитой леди Годивы в одноименной поэме А. Теннисона (1842), весьма напоминающей балладу. Балладоподобные вставки «Про холопа примерного — Якова верного» и «О двух великих грешниках» имеют рифму и хотя написаны не характерным для жанра баллады дактилем, обнаруживают такие характерные балладные черты, как развитие композиционной роли диалога, остросюжетность, кульминационная ситуация нравственного выбора. О балладной основе главы «Бабыя притча» позже поговорим особо.

Балладные черты роднят «Кому на Руси жить хорошо» уже не с героическим эпосом, а с так называемой неканонической поэмой, сюжетной моделью которой стала *встреча* (С.Н. Бройтман), а не *поиск*. Судьба отдельной личности в неканонических (проще говоря, лироэпических) поэмах XIX и XX в. (Байрон, Пушкин, Лермонтов, Блок, Твардовский) заслоняет общенародное событие, а эпическое «абсолютное прошлое» уходит на второй план по отношению к историческому настоящему. Так, при всем своем героизме Матрена Тимофеевна и даже Савелий ближе к героям лироэпической поэмы и даже «повести в стихах» или очерка, чем к Андромаше или Ахиллосу. Вместе с тем нужно еще раз подчеркнуть, что неканоническая (лироэпическая) поэма XIX и XX века сохраняет черты своей предшественницы — эпопеи (сюжет странствия, двоемирие, встреча героя с иномирными силами). Все это характеризует и «Кому на Руси жить хорошо».

В неканонической поэме и перемещение персонажа через границу двух миров, главное испытание героя, происходит «в первую очередь в его мировидении и миропонимании» и способствует «преодолению границ его кругозора» (Н.Д. Тамарченко). Герой (добавим, что у Некрасова это синтетический герой — семеро странников) узнает чужой мир «и как чуждый, и как утраченный свой» и приобретает «новое видение мира привычного» (Тамарченко). Действительно, некрасовские странники «преодолевают границы своего кругозора», знакомясь с широким кругом, как мы бы сейчас сказали, респондентов и изменяя свое первоначальное представление о счастье и способах его достижения. В то же время их перемещение в пространстве, встречи и выслушанные рассказы являются и новым духовным опытом, плавным инициатическим восхождением, позволяющим странникам (и читателю!) приобщиться к высшему сознанию, услышать, например, песню ангела.

Конечно, поэма Некрасова написана в то время, когда «умчался век эпических поэм» и даже «повести в стихах пришли в упадок» (М.Ю. Лермонтов). Однако жанрово-композиционная уникальность некрасовской поэмы и состоит в сплаве всех этих традиционных и новаторских, неканонических свойств. Так, мотив *поиска* реализуется у Некрасова именно как череда *встреч*, становящихся не окончанием поиска, а новым к нему импульсом. Античный мотив возвращения (столь любимый В.А. Жуковским), на котором выстроен сюжет «Одиссеи», у Некрасова все время манифестируется (странники как будто вот-вот повернут к дому), но не реализуется в открытом финале. Библейский мотив искушения и грехопадения, один из центральных в творчестве Некрасова, получает в поэме многочисленные интерпретации (истории «пеунятника» Трифона, Ермила Гирина, всех вахлаков вместе с Агапом, старосты Глеба и т.д.).

Эпическая кризисная ситуация, связанная с угрозой для самого существования этноса, в поэме Некрасова тоже увидена как новаторская. Она играет огромную роль, но это не война, как в «Илиаде», и не поиск новых земель для выживания, как в «Энеиде», а обрушение патриархального мира (не просто отмена крепостного права, а слом всей социально-нравственной модели общества, нечто родственное нашей «перестройке» конца XX века). «Распалась цепь великая...» — этот некрасовский афоризм отражает суть всех время от времени происходящих на Руси социальных катаклизмов. При этом в своей историософской поэзии, к вершинам которой справедливо причисляют и «Размышления у парадного подъезда», и «Железную дорогу», Некрасов выражает, конечно, радость по поводу распада старых цепей, но и объясняет, что «много иных» цепей тут же появляется на месте распавшихся. В связи с этим поэт ставит вопрос о том, возможен ли для России вообще выход из этого колебательного процесса смены цепей, и о том, что для этого должно измениться в сознании народа. Итак, кризисная ситуация, положенная в основу некрасовской новаторской эпопеи, — это кризис, вызванный тем, что народ не осознает глубины кризиса.

Общепринятое обозначение жанра некрасовской поэмы — «поэма-эпопея». Можно предложить и другое, оставаясь, в общем, в рамках логики, учитывающей и новаторство, и «память жанра» — «неканоническая эпопея». Лев Толстой сказал в связи с попытками критиков соотнести «Войну и мир» с известными жанрами, что, «начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного худо-

жественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести». Это суждение можно распространить и на стихотворное произведение — «Кому на Руси жить хорошо». И вот еще что интересно — жанровые поиски и жанровое новаторство в области поэзии и прозы совпали по времени в русской литературе второй половины XIX века: работа Толстого над «Войной и миром» начата в том же 1863 году, что и работа Некрасова над его великой поэмой.

Проблема композиционного единства текста. Вопрос о каноническом тексте поэмы остается спорным и хотя не таким древним, как «гомеровский», но, по-видимому, принципиально неразрешимым, если только не будет сделано каких-либо сенсационных находок, недвусмысленно отражающих волю автора. Смерть прервала работу над поэмой, часть «Пир на весь мир» при жизни Некрасова не была опубликована, но главной текстологической проблемой является даже не это, а порядок расположения частей поэмы. «Пир...» сюжетно является продолжением «Последыша» и должен следовать сразу за ним, о чем сохранилось указание самого автора, однако поэт не оставил никаких указаний по поводу того, какое же место должна занимать в поэме «Крестьянка», написанная ранее, чем «Пир...», и к тому времени уже опубликованная. Если руководствоваться календарем сельскохозяйственных работ, изображенных в поэме, то «Крестьянка» должна следовать после «Пира...», так как жатва следует за сенокосом. Однако не забудем, что в поэме хватает волшебства и сверхсуществ, скатерть-самобранка, например, потчует странников хлебом вообще без всякой жатвы, молотбы и печки, так что предъявление требований к хронологическому правдоподобию не вполне уместно.

Текстологическая наука советского периода в результате долгих споров пришла к необходимости сделать «Пир...» финальной частью, игнорируя факт незавершенности поэмы и руководствуясь главным образом тем, что завершающая «Крестьянку» «мрачная притча» (выражение редакторов полного собрания сочинений и писем в 15 томах) об утерянных ключах от счастья женского не годится на роль оптимистического финала всей поэмы. На эту роль были назначены «песенки» (выражение самого Некрасова) Гриши, оптимистического «народного заступника», в котором принято было видеть революционера-демократа и чуть ли не самого Н.А. Добролюбова. Однако вряд ли правомерно приписывать Некрасову периода написания «Пира...» несокрушимую веру в светлое будущее, а тем более веру в то, что счастья для народа

добьется именно Гриша. Строки «Быть бы нашим странникам под родною крышею, Если б знать могли они, что творилось с Гришею» вступают в противоречие с далеко не радужными перспективами Гришиной судьбы и с тем, что ему, по утверждению автора, суждено стать «звездой падучею». Стилевая эклектичность характеристики Гриши (рифмы «прыгая» — «великая», оксюморон «песенка» — «великая»), отмечавшаяся многими исследователями, говорит о неоднозначном отношении автора к персонажу. Некоторые исследователи, например К.И. Чуковский, решая вопрос о каноническом тексте «Пира...», не без оснований считали, что строки, более подробно раскрывающие трагическую судьбу Гриши, вычеркнуты автором только из-за цензуры и должны быть восстановлены в окончательном варианте:

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чухотку и Сибирь.

Но даже если бы сам Гриша назвал свою судьбу счастливой, то это не означало бы, что найдено подлинно народное счастье. Получается, что, не имея канонического текста в качестве объекта изучения, каждый исследователь анализирует тот вариант композиции поэмы, который он сам предложил.

Как известно, финал — сильная позиция текста и имеет огромную важность для уяснения авторской позиции. Существует и такая крайняя точка зрения, согласно которой следует вообще отказаться от восприятия поэмы как целостного монолитного произведения, хотя бы и незаконченного, а единственным критерием последовательности фрагментов сделать порядок их написания. (Тогда отпадает и вопрос, что же считать финалом всей поэмы). В любом случае загадкой остается «Пролог»: является ли он вступлением только к «Части первой» или ко всему произведению?

На наш взгляд, более правы те исследователи, которые рассматривают «Бабыю притчу», завершающую рассказ умудренной жизнью Матрены Тимофеевны («Крестьянка»), как более глубокие, выстраданные и философские строки, чем однозначно острые в политическом смысле финальные стихи «Пира...», рисующие, однако, мировосприятие слишком еще юного и легкомысленного Гриши (Чуковский до 1927 г., С.Ф. Дмитренко). Если содержание мифологического волшебного «Пролога» выходит за пределы «Части первой» (на этом настаивают и редакторы полного собрания сочинений), то «Бабыя притча» с ее мифологизмом тем более годится

на роль финала, поддерживая кольцевую организацию произведения. В переданных Матреной словах «старицы» (голоса их, впрочем, сливаются, объединяя исторический и вневременный планы) звучит мысль о том, что освобождение «рабов» и открытие «темниц» (достижение цели революционеров) еще не означает наступление полного счастья. Не то что революционеры или какой-нибудь Гриша, но даже наделенные сверхспособностями «сподвижники», которые «на дно морей спускаются, Под небо поднимаются», не могут сделать счастливыми всех. Не является ли это еще одним подтверждением той мысли, что достижение социальной свободы еще не есть достижение всеобщего счастья (как думали революционеры-демократы), а есть лишь начало пути к нему?

Мифологизм и интертекстуальность. В «Прологе» и в «Бабьей притче» главные роли играют образы двух зооморфных существ, особенно часто встречающихся в мифах, сказках и других фольклорных жанрах. Им посвящены две сказки А.С. Пушкина. Это птица (у Пушкина «золотой петушок», у Некрасова «пеночка») и рыба (у Пушкина «золотая рыбка», у Некрасова рыба, которая проглотила ключи от женского счастья). Пушкинские образы связаны с литературной сотериологией (сюжетами о спасении), как показала Е.И. Волкова; некрасовские же соотнесены с сюжетом о счастье, тем более что мысль о спасении, понимаемом как сохранение чистоты души, без которого невозможно никакое счастье, очень важна в поэме Некрасова.

В пушкинской сказке, как и в некрасовской «бабьей притче», в центре старица (старуха), но не святая, а вздорная, задумавшая стать «владычицей морскою». Она не наказана, а просто возвращена, так сказать, к исходному состоянию у разбитого корыта. Матрена, называющая себя «старухой» (это «лет тридцати осьми»-то!), желавшая отнюдь не владычества морского, а элементарной справедливости, не получает ничего, кроме восстановления статус кво. Обижать не стали, мужа в солдаты не отдали, и это если не счастье, то по крайней мере покой. Пушкинская рыбка преподносит урок о том, что счастье не в хорах и не во власти, некрасовская же рыба, проглотившая ключи от счастья, заботиться о счастье, по-видимому, вообще не велит. Заботиться надо о совести, т.е. о душе.

Связь сюжета о рыбе с сюжетом о счастье известна еще со времен античности (рассказ Геродота о Поликратовом перстне, основанная на нем баллада Ф. Шиллера, переведенная В.А. Жуковским; видоизменение мотива в сказке П.П. Ершова). Так, проглоченный рыбой ценный или даже волшебный предмет (перстень Поликрата — те же ключи) боги возвращают владельцу (рыбак доставляет

рыбу к столу Поликрата, повар находит в ней перстень). Однако это-то и развязывает роковые силы судьбы. У Некрасова в финале «Крестьянки» звучит мотив забытой Богом страны («забытой деревни»). И пока ключи от счастья не найдены, есть, по крайней мере, возможность удержаться от гордыни Поликрата, за которую неумолимый рок уж точно накажет. Ход истории и отдельная человеческая судьба установлены божеством, но человек имеет возможность нравственного выбора. Именно с последними строками «Крестьянки» может быть соотнесено понятие «открытого финала», о котором часто говорят в связи с некрасовской поэмой.

Потому-то не только сюжет о рыбе, но и прямая отсылка к пушкинским произведениям завершают «Крестьянку» и служат глубоким итогом раздумий о счастье как мировой гармонии. В речи «старицы» («Отцы-пустынники, И жены непорочные») трансформируется мотив пушкинского переложения великопостной молитвы Ефрема Сирина («Отцы-пустынники и жены непорочны...»). У Пушкина «жены непорочны» включаются в круг тех святых, которые складывают молитвы. Рассказ Матрены Тимофеевны о том, как она молилась в снежной пустыне под звездным небом, как бы приобщает ее к этому кругу. Поход Матрены в губернский город приурочен к ранней весне — Великому Посту, а возвращение домой с младенцем Лиодорушкой — к Пасхе. Приближен финал «Крестьянки» и к финалу «Капитанской дочки» Пушкина. В том и в другом произведении справедливость восстановлена и мужчина спасен благодаря солидарности женщин. Ситуация возводится на архетипический уровень, как в «Лисистрате» Аристофана; культ матери, составляющий такую важную особенность творчества Некрасова, возвышается до культа Великой Матери, и становится понятной связь мировой гармонии именно с женским счастьем.

«Крестьянка» насыщена мифологической образностью, отсылающей то к волчице, выкормившей Ромула и Рема и ставшей эмблемой кормящей матери (глава «Волчица»), то к богине Хатхор в ее коровьей ипостаси (Матрена Тимофеевна появляется перед странниками в то время, как мимо них гонят стадо, сравнивается с «коровой холмогорскою»). Само имя «Матрена» происходит от латинского слова, означающего «знатная женщина, мать».

Римские добродетели Гирина и покупка им именно мельницы, а не чего-нибудь другого, содержат образный код архаического жертвоприношения. Мельница, ее жернов символизируют, с одной стороны, неумолимость времени; с другой — «жатву» смерти.

В «Евгении Онегине» Пушкина строка «Зарецкий жернов осуждал» может означать и отсылку к древнему мотиву «мучения злаков» как символа безжалостности смерти, уже стоящей рядом с цветущим юношей Ленским. Совершенно закономерно поэтому, что композиционно сцена мельничного триумфа и иступленной демонстрации честности соседствует с повествованием о раскаянии Гирина, приведшем его на грань самоубийства.

В ключе ритуального жертвоприношения мотив народных страданий приобретает, конечно, и искупительный смысл. (Ср. в поэме «Русские женщины» о Волконском: «Но кроток он был, как избравший его Орудьем своим искупитель»). В главе «Демушка» («Крестьянка») дважды встречается зачин, написанный в духе народной песни (о сгоревших и утонувших птенчиках). Человеческая мать Матрена страдает не только за своих детей, но и за мать-волчицу, переживает ужас при виде бьющегося под ножом мясника селезня. В «Части первой» описаны кошмары «пеунятника» (здесь мотив жертвы поддерживается мотивом железной дороги), в «Последыше» находим достойный стиля Хичкока жуткий рассказ о жертвоприношениях «коровушек», совершаемых сумасшедшим губернатором. Все это написано любителем ружейной охоты, но и создателем стихотворения «Дедушка Мазай и зайцы». В главе «Демушка» эпизод вскрытия, весьма слабо мотивированного нуждами следствия, обличает бездушие чиновников, но имеет и второй план — ритуальное расчленение жертвы (ср. сцену убийства процентщицы в «Преступлении и наказании» Достоевского). Поэма Некрасова превращается в энциклопедию русского страдания. Причины его несводимы, конечно, к социальному злу. Недаром крепостник Утятин так напоминает хромого и кривого дьявола.

Но еще более ужасен Иуда — староста Глеб из притчи «Крестьянский грех» («Пир на весь мир»). Сказочно-мифологическая образность («ларец», в котором как бы заключена жизнь, т.е. «вольная» для крепостных «аммирала») сочетается в этой притче с евангельской.

«Крестьянский грех» — последний сюжет притчево-балладного триптиха, посвященного теме греха (часть «Пир на весь мир») и сравнимого разве лишь с монументальными живописными полотнами художников Возрождения, изображавших Страшный суд. Сначала бывший дворовый Викентий Александрович рассказывает историю «Про холопа примерного — Якова верного». (В основу положено подлинное событие, о котором поэт узнал от А.Ф. Кони. В то же время повеситься на глазах у обидчика или,

по крайней мере, около его дома значило навлечь на него страшное несчастье, в народе этот ритуальный способ мести назывался «сухой бедой». Однако обычай этот был известен еще в античности и связан, по-видимому, с кровной мстью за обиду, нанесенную родственнику, — см. трагедию Софокла «Антигона».)

Следующая, средняя часть триптиха — «О двух великих грешниках». Это рассказ Ионушки Ляпушкина, странника, «божьего человека», да еще услышанный им от «инока, отца Питирима», т.е. как бы дважды освященный. Глуховский — подлинная фамилия жестокого помещика, о котором была помещена заметка в «Колоколе» А.И. Герцена. А вот Кудеяр — легендарный разбойник, фольклорный и литературный герой, причем народная легенда приписывала ему царское происхождение: он якобы родился от Соломонии, жены великого князя Василия, уже после того, как она была заточена по его приказу в монастырь за бездетность. Таким образом, по отцу Кудеяр оказывался братом Ивана Грозного, настоящего разбойника на троне. Существовали и такие легенды, в которых Кудеяр предстал как-то русским Робин Гудом; свою, особую версию предложил историк Н.И. Костомаров в романе «Кудеяр» (1882). Появлялись в печати и другие, более ранние, различные трактовки легенды о Кудеяре, которые могли быть известны Некрасову. Вообще сюжеты о «благоразумном» разбойнике, о разбойнике и праведнике, а также легенды о «трудном задании», которое получает раскаявшийся разбойник (например, поливать обуглившийся пень, пока он не расцветет, и т.п.), принадлежат различным фольклорным и литературным традициям (есть обработка подобной легенды и у Льва Толстого). Евангельская оппозиция грешника и праведника — одна из ведущих в русской литературе. Подобно тому, как Христос на кресте прощает распятого рядом разбойника, в «Капитанской дочке» Пушкина Гринев обещает молиться за душу Пугачева, в «Преступлении и наказании» Соня несет исцеление душе Раскольникова, в «Воине и мире» Толстого Андрей Болконский прощает Анатоля. Но у Некрасова выбран именно тот парадоксальный вариант сюжета, где раскаявшийся разбойник получает прощение за убийство еще более страшного грешника, хотя поэт, конечно, далек от логики героя Достоевского («Убил гадкую, зловредную вошь, ...которую убить сорок грехов простят», — говорит Раскольников).

Сочетание святого и грешного, парадоксальное единство праведника и заблудшего в одной многострадальной душе — это вообще очень привлекавший Некрасова тип героя. Причем обычно

это духовно превосходящий свое окружение, одинокий в своей семье, многострадальный и загадочный старец, наделенный каким-то запредельным знанием, внешне и внутренне напоминающий былинного богатыря или библейского патриарха. Этот приближающийся к концу жизни старец бодр духом, *счастлив* и — рассказывает или мечтает о счастливой земле (архетип «земли обетованной»). В мифологии, связанной с Ветхим Заветом, это тип Моисея, в истории которого переплетаются мотивы царского происхождения, убийства, изгнания (Моисей — воспитанник или даже тайный сын дочери фараона, вынужден был бежать из Египта, преследуемый за убийство египтянина), возвращения и подвига для народа. В творчестве Некрасова это дедушка в одноименной поэме (прототипом героя является декабрист С.Г. Волконский; история его жизни послужила творческим импульсом и для Л. Толстого), Савелий и отчасти Кудеяр в «Кому на Руси жить хорошо». Мотив счастливой земли представлен в рассказе дедушки о Тарбагатае, Савелия — о Кореге, а для Кудеяра — это рай, не доступный для нераскаявшегося грешника.

Таким образом, часть «Пира на весь мир» в соответствии со своим названием перекликается с «Пиром» Платона, в котором тоже представлено утопическое общество философов, их диспут о соотношении личности и окружающего мира. В таком смысле может быть понято и слово «мир» у Некрасова, тогда «пир» — это, конечно, беседа о душе и мире, «пир духа», а образ Матрены Тимофеевны в «Крестьянке» подсвечивается образом мудрой платоновской Диотимы, наставлявшей Сократа.

Смысл названия, вопросы и ответы. Вопросительного знака в заглавии нет. Значит, ни «Кто виноват?», ни «Что делать?», ни «Где лучше?» (а еще был такой украинский роман П. Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», написанный в 1875 г., да мало ли какие вопросы задавались в заглавиях художественных произведений!) не соотносились в замысле автора с его поэмой. Действительно, в перечисленных произведениях на первом плане социальная проблематика, а у Некрасова, как видим, нравственно-философские вопросы. Вопрос «кто всех грешней?», заменивший вопрос «кто счастливее всех?» сразу после рассказа о «холопе примерном — Якове верном», получает неожиданный ответ, что самый страшный грех — не барина, не разбойника, а «крестьянский». В отличие от Чернышевского Некрасов считал, что народ должен победить в себе не только раба или холопа (!), но и предателя собственного духовного начала. Поэтому какой-нибудь лакей

князя Переметьева или карикатурный утятинский дворовый Ипат крестьянам смешны и жалки, а вот Глеб — страшен. Такого о русском народе никто из современников Некрасова не говорил, а позже, может быть, — только И.А. Бунин. Один из самых симпатичных героев поэмы, староста деревни Вахлаки и крестный Гриши Добросклонова, по-своему широко мыслящий Влас обдумывает «случай Глеба»: «Нам вечно маяться». Гриша оптимистически возражает: «Нет крепь — Глеба нового Не будет на Руси!». Вполне в платоновском духе диалог, однако многотысячелетний вопрос о соотношении нравственности и цивилизации не разрешен пока ни в одной утопии.

Есть вопросы более частные, но все они честно и бесстрашно поставлены автором. Почему после лицедейской «экзекуции» умирает Агап, которого разыгравшие перед сумасшедшим Последышем «камень» вахлаки пальцем не тронули? От обиды? От унижения? От досады на самого себя, что поддался уговорам фальшивить ради выгоды? Вот будь на его месте какой-нибудь Глеб, так тот извлек бы из ситуации двойную выгоду, шантажируя и сыновей барина, и мужиков. А.А. Илюшин предлагает остроумный эстетический ответ: Агап умер потому, что нарушил правила «сцены», «подменил навязанную ему роль своими истинными чувствами». Действительно, бывали случаи, когда простодушный ковбой, впервые попавший в театр, разряжал свой кольт в актера, «душившего» на сцене Дездемону. Но почти каждый из нас рано или поздно оказывается в такой жизненной ситуации, когда благоразумные коллеги недвусмысленно посоветуют терпеть фальшь, принимать правила игры, спокойно получать зарплату и «не делать вид, что тебе больше всех надо». «Крепи» давно уже нет, а каково в нашей жизни соотношение Глебов и Агапов?

Автор называет Русь «загадочной». Гришина «песенка» эту загадку несколько конкретизирует: Русь и «убогая», и «обильная», и «забитая», и «всесильная». Эти слова стали афоризмом, как тютчевское «Умом Россию не понять...». Но что такое «рать неисчислимая» с ее «силой несокрушимой»? «Ратай» — это «пахарь», но в поэме есть и выражение «господни ратники» — это наделенные сверхспособностями святые, «сподвижники» в рассказе «старичи» о рыбе и ключах от счастья. В «Железной дороге» ее строители названы «Божиими ратниками», «мирными детьми труда». У Некрасова «ратники» — это вообще труженики, подвижники, их сила — это сила духа. А кто такие «заступники народные»? Этого звания удостоились у Некрасова Белинский и Гоголь (в «Части

первой»). То есть это журналисты и писатели. Но не политики, не революционеры, не общественные и партийные деятели. «Имя громкое народного заступника» в вычеркнутом четверостишии про Гришу, как и его почти говорящая фамилия Добросклонов (Добролюбов), даны этому персонажу не потому, что он собирается быть революционером, а именно потому, что он пишет стихи. «Народным заступником», поэтом и журналистом был и сам Некрасов с его «Современником», а через сто лет — хорошо, что на «Руси загадочной» кармически повторяются некоторые ситуации — Твардовский с его «Новым миром».

Вопрос о смысле и даже количестве включенных в «Пир...» Гришиных и не только Гришиных песен решался некрасоведами по-разному, как и вопрос о строении поэмы. Всего в «Пире...» упомянуты 11 песен, но слова последней не приводятся, потому что ее пел Гриша в качестве «воплощения счастья народного». Но даже если бы слова песни были приведены, это была бы Гришина, а не авторская концепция. В том-то и заключается особенность пира-диалога, что его многоголосная и полиметрическая организация создает стереоскопический эффект изображения, а в результате — подвижность относительно какого-то неуловимого стержневого хода мысли.

Рассмотрим этот «фестиваль» в порядке выступления «коллективов» и «бардов». № 1 — «Веселая», исполняют братья Добросклоновы, эту сатирическую песню «впервые спел сын Трифона, Григорий». № 2 — «Барщинная», ее поет хор вахлаков, коллективный автор. № 3 — «Голодная», у нее тот же автор и исполнитель. № 4 — песня старого солдата, в которой несомненны реминисценции из гоголевской «Повести о капитане Копейкине». № 5 — «Доля народа...», многие литературоведы приписывают ее авторство Грише, Гриша с Саввою ее и поют. № 6 — «Соленая» на слова Домны, матери Гриши, эту песню хором поют крестьянки. И вот сакральный № 7 — песня ангела «Средь мира дольного...». При этом сообщается, что «ангел милосердия» прилетает как бы на смену «демону ярости», так что «высшие силы (духи добра и зла)» (Илюшин) действуют рядом с людьми, как положено и в древнем эпосе. Песня написана трехстишиями (но не терцинами, как иногда думают), что связывает ее с идеей Троицы, а слова (сочиненные, надо думать, ангелом) перефразируют слова из Нагорной проповеди («Входите тесными вратами...» Мф.: 7; 13—14). Символика сакральных чисел поддерживается и тем, что в песне ангела 12 трехстиший. № 8, 9, 10 — «В минуту унынья, о родина-мать!..», «Бурлак» и «Русь» сочинены и поются Гришей.

Песня «Русь» с ее упоминанием о «рати неисчислимой» — последняя в «Пире...»; по-видимому, после «Пира...» и должна была следовать часть «Крестьянка», возвращающая к образу Великой Матери, соединяющемуся с образом Руси, и к надежде на то, что «господни ратники» превратятся на Руси в «рать неисчислимую».

* * *

Если сравнить метасюжет поэзии Некрасова о Руси с метасюжетом, например, Р. Бёрнса о Шотландии (скажем, «Тройку» Некрасова с «Босой девушкой» Бёрнса) или с метасюжетом Дж.Крабба об Англии («Забытую деревню» с «Приходскими списками» Крабба), то видно, что русский мир Некрасова гораздо более трагичен. Но поэма «Кому на Руси жить хорошо» вселяет надежду, что Русь когда-нибудь окажется не «забытой», а способной на диалог и на пир со всем миром.

ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Создатель русского национального театра Александр Николаевич Островский (1823—1886) написал сорок шесть оригинальных пьес, семь пьес в соавторстве и сорок с лишним переводов и переделок с шести европейских языков. Он родился и вырос в Москве, получил домашнее и гимназическое образование, учился на юридическом факультете Московского университета, в котором преподавали тогда Т.Н. Грановский, М.П. Погодин, С.П. Шевырев, П.М. Терновский. Отец Островского, адвокат, мечтал о юридической карьере для сына, но Островский не завершил университетского образования: увлекся театром и литературой, как обычно пишут в его биографиях. Была еще одна причина: столкновение на экзамене с одним из профессоров, Н. Крыловым. Но оно пошло на пользу: грубый и недалекий Крылов впоследствии во многом послужил прототипом Беневоленского в пьесе «Бедная невеста». Все же Островскому пришлось по настоянию отца служить в суде. В Коммерческом суде, например, Островский служил с 1845 до 1851 года. Там разбирались в основном дела о банкротстве. Стоит ли говорить, как много почерпнул там драматург впечатлений о жизни и быте купцов и чиновников, сколько сюжетных и бытовых деталей его пьес возникли в творческом воображении непосредственно из этих впечатлений!

Литературой будущий драматург увлекся еще в гимназии, и «виновата» в этом была превосходная библиотека его отца. Островский рано потерял мать, но с мачехой повезло: вторая жена отца, баронесса Эмилия фон Тессин, уделяла большое внимание воспитанию детей музыке, изучению языков. Страстным книголюбом, театроманом и библиофилом будущий драматург сделался уже в юности. Его братья, один из которых, М.Н. Островский, стал членом Государственного совета и министром, а другой — крупным юристом и банковским деятелем, помогали ему в его библиофильских и театральных начинаниях; сестра Островского Надежда Николаевна стала детской писательницей. Всю жизнь Островский

собирал библиотеку мировой драматургии, оригинальные и переводные издания пьес насчитывали в его библиотеке до трех тысяч названий. По воспоминаниям мемуаристов, целый шкаф у него был занят «критическими трудами, учеными исследованиями по истории и экзегетике сцены и литературных ее корифеев». Островский был почитателем и прекрасным знатоком античного театра, прекрасно знал Кальдерона, Гоцци, Корнеля, Расина, Гольдони, Скриба, Мольера, историю русского театра, русский фольклор и летописи. Всегда следил за всеми отечественными и зарубежными театральными новинками. Восхищался «Горем от ума» Грибоедова, хотя считал, что образ Чацкого не совсем удачен: перегружен авторскими идеями. Вообще мастерство комедиографа Островский склонен был ставить превыше всего и говорил, что комедия как жанр труднее всех других в драматургии. Шекспиром и Сервантесом не только восхищался, но и переводил их, как и Теренция, Плавта, Сенеку, Макиавелли, Гольдони, а Софокла переводил еще в гимназии. С французского перевел несколько новых пьес, с немецкого — несколько стихотворений. Как полиглот и переводчик Островский обладал высочайшей квалификацией: учитывал, например, особенности венецианского и неаполитанского диалектов при переводе различных итальянских драматургов.

Прекрасный знаток русского языка, Островский проявил себя и как лексикограф, составлял словарь русского языка, который назвал «Опыт волжского словаря». Начало словарю было положено во время путешествия по Тверской губернии, когда Островский записывал термины и жаргонизмы, употреблявшиеся в судостроении, судоходстве, рыболовстве и других связанных с рекой промыслах. Работу над собиранием слов он продолжал всю жизнь, интересуясь, конечно, и театральной терминологией, и даже арго. Материалы, собранные Островским, были использованы при составлении словаря Академии наук.

В общении драматург, как вспоминают о нем современники, был удивительно тактичен, умел выслушать собеседника и выстроить тактику спора, как подобало истинному корифею драматургии: мягко, логично метким и острым словом разрешить ситуацию, принципиально поставить вопрос, но не допустить резкого конфликта.

Современные актеры часто жалуются на деспотизм режиссеров, да и, судя по театральным мемуарам, во времена Островского ситуация была не лучше. Островский сам ставил свои пьесы и был в этом смысле исключением. Актеры чувствовали его глубочайшее уважение и поддержку. Н.В. Рыкалова, первая исполни-

тельница роли Кабанихи в «Грозе», вспоминала: «Труппа его очень любила. Александр Николаевич был необыкновенно ласков и обходителен со всеми. При царившем тогда крепостном режиме, когда артистам начальство говорило «ты», когда среди труппы большая ее часть была из крепостных, обхождение Островского казалось всем каким-то откровением». Драматург жил с артистами душа в душу, помогал материально, не отказывал в пьесе для бенефиса, актера А.Е. Мартынова возил в Крым в надежде приостановить развитие чахотки, с П.М. Садовским и И.Ф. Горбуновым путешествовал за границей, сам читал труппе пьесы перед репетициями, и читал превосходно. Много друзей было у Островского и среди провинциальных актеров, и многие актеры послужили прототипами его героев.

* * *

Островский начал свой творческий путь с рассказов и очерков; первым его произведением был рассказ «Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс, или От великого до смешного только один шаг» (1843), но печатать его Островский не стал. В 1847 году он печатает в газете «Московский городской листок» отрывок из пьесы «Несостоятельный должник» (которая была затем переделана в «Банкрот» и наконец получила название «Свои люди — сочтемся!»), а также пьесу «Картины московской жизни. Картина семейного счастья» (позднее получила название «Семейная картина») и «Записки замоскворецкого жителя», задуманные им как ряд очерков, но не законченные.

Над комедией «Свои люди — сочтемся!» Островский работал долго и тщательно, два с половиной года. 3 декабря 1849 г. пьесу читали на квартире Погодина; присутствовал Н.В. Гоголь, одобрявший ее. В 1850 году она была напечатана в журнале М.П. Погодина «Москвитянин», хотя цензура запретила ее постановку на сцене. Погодин пригласил Островского работать в своем журнале, что позволило начинающему драматургу, уже встреченному читающей публикой с восторгом, оставить службу в суде и стать профессиональным литератором.

Уже в комедии «Свои люди — сочтемся!» проявились отличавшие в дальнейшем драматургию Островского оригинальные черты, впоследствии делавшиеся все более отчетливыми, что и выделяло эту драматургию на фоне не такого уж скудного, как принято думать, репертуара театра второй половины века. Ставились и печатались ведь не только пустые водевили — сцена узнавала и социально-бытовую, и нравственно-психологическую проблематику,

и интересную историческую тему. И главная заслуга Островского вовсе не в том, что он больше всего написал социально-психологических пьес и стал «энциклопедией» всех социальных слоев.

Театр Эсхила, трагедии Софокла, комедии Аристофана для нас, обитателей XXI века, не энциклопедия жизни Древней Греции. И Островский в вершинах своей драматургии не первооткрыватель и не нравоописатель аборигенов Замоскворечья, или чиновников, или актерской среды и так далее. Если мы сейчас, читая, к примеру, «Всадников» Аристофана, потешаемся над Кожевником и Колбасником, то это ведь не значит, что древнегреческий комедиограф ставил своей целью написать производственную драму. Комедия «Свои люди — сочтемся!» выстроена по античному канону. Ритуальное сквернословие, неперменный атрибут комедии, берущий начало от магических выкриков жреца и ответов толпы, у Островского превратилось во все эти купеческие агрессивно-самодурные заявления и пререкания. Бесконечные разговоры в комедии Островского о еде и питье приобретают архаически-ритуальный характер действия, тождественного жертвоприношению, причем в разряд еды как жертвы попадает и собственное «детище»: «Хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю». Кроме ритуального обжорства и сквернословия для дионисийских празднеств характерна оргиастическая раскованность. Сексуальная магия в ходе развития драмы «обернулась пресловутым свадебным венцом» (О.М. Фрейденберг). Этому абсолютно точно соответствует второй мотив восходящих к архаическому действию разнuzданных диалогов свахи и купеческого семейства — поиск жениха для Липочки. Однако ситуация инверсируется: «поедается», то есть приносится в жертву, сам «жрец» — Самсон Силыч Большов (несмотря на его троекратную «силу» и «величину»), отправляется в «яму» (долговую), осмеянный, как злые «силы» в фаллической процессии (он и есть «Силыч»). В античной комедии побеждает тот, кто проявляет больший «апекит», если использовать выражение свахи Устиньи Наумовны. У Островского это Липочка и Подхалюзин, по части мошенничества «переплюнувшие» старшее поколение. Если Самсон Большов оказывается в «яме», то Олимпиада Самсоновна, разумеется, возносится на гору, на Олимп, ведь ее имя означает по-гречески «олимпийская». Как и у Аристофана, агон завершается победой более буйного и нахального. Но Островский добавляет неканонический финал: обращение со сцены к зрителю.

Почти в каждой пьесе Островского антропонимическая система выстроена так, что высвечивает ее основные мифологические

мотивы и интертекст. Начало этой особенности положено опять-таки комедией «Свои люди — сочтемся!». Отсылки к Библии можно увидеть в противопоставлении Самсон — Лазарь. Падение Самсона, казавшегося непобедимым, противопоставлено возвышению Лазаря, которому в финале назначено не «Лазаря петь», а куражиться. Неожданное обращение Рисположенского (в соответствии со своей говорящей фамилией, происходящей от выражения «напиться до положения риз», он то и дело выпивает рюмочку) к публике в финале подхватывает Подхалюзин (фамилия образована от диалектного «подхалюза» — «плут», «ловкий пройдоха»). Окончательный штрих во всей этой вакханалии аморалистов — упоминание о «луковице», завершающее кольцевую композицию пьесы. В самом начале Липочка рассуждает о танцах и о тех «дамах», которые сидят, «поджавши ножки». О девушках, которых не приглашали танцевать, говорили, что они «продают лук». В финале Подхалюзин «продает лук» публике, как бы приглашая ее танцевать под его дудку, но в то же время еще раз обнаруживая свое лицемерие. В известной легенде грешницу вытаскивает из ада нищий, которому скупая грешница при жизни дала луковицу. Не желая вызволить из «ямы»-«ада» тестя, Подхалюзин изображает себя честнейшим и человеколюбивым, «не жалеет» луковицы для посетителей «магазинчика».

Следующая комедия, тоже опубликованная в «Москвитянине» (1852), «Бедная невеста», высмеивала эпигонов романтизма в лице Владимира Васильевича Мерича (фамилия представляет собой образование от антропонимов в «Герое нашего времени»: Мери, Вулич, Казбич). Мерич — измелывавший Печорин; узнав, что Марье Андреевне не приходится надеяться на достаток, он покидает девушку, которой вскружил голову. Психологическая комедия «Бедная невеста» в сущности не очень веселая история бедной девушки-идеалистки, а семейная обстановка Незабудкиных напоминает близко знакомую Островскому и его любимому другу и критику А.А. Григорьеву семью Корш, в которой Островский слегка увлекся одной из девушек — Зинаидой, а Григорьев — бурно, глубоко и безответно — другой: Антониной.

После «Бедной невесты» Островский написал пьесы «Не в свои сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854) и «Не так живи, как хочешь» (1855), которую назвал «народной драмой». Эти пьесы принято называть пьесами «москвитянинского» периода (1852—1855), так как в это время Островский сотрудничал в журнале «Москвитянин» и увлекался почвенническими идеями А.А. Григорьева. Произведения этого периода объединяются мотивами

народного веселья, паремийными (пословичными) заглавиями и славянофильскими симпатиями, выраженными в них. Однако думается, что если бы эти пьесы не выходили за рамки весьма к тому времени устаревшего жанра «драматической пословицы», то не только не получили бы высокой оценки критиков и собратьев по перу (А.В. Дружинина, А.Ф. Писемского, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого), но и не имели бы сценического успеха. Да и интерпретации, например авторской позиции особенно замечательной пьесы «Бедность не порок», до сих пор оказываются чуть ли не противоположными. Начиная с первых рецензий высказывались крайние точки зрения: одним критикам пьеса представлялась прославлением патриархального образа жизни, другим (например, Н.А. Добролюбову) — обличением самодурства и других «дурных сторон нашего старинного быта». Чернышевский усмотрел в пьесе «апотеозу старинного быта», т.е., с его точки зрения, ложную идею. Но скорее всего автор хотел противопоставить гордыню и смирение (недаром в центре пьесы диалог двух братьев с говорящими именами — Гордей и Любим). Пословичные заглавия только подчеркивали вневременный, не бытовой, а бытийный смысл изображенного.

Так, в пьесе «Бедность не порок» любовь побеждает вражду, посеянную гордыней. Очень близкая Л. Толстому идея, недаром ему так нравилась эта пьеса. Как всегда у Островского, антропонимическая система пьесы приоткрывает ее смысл. С лексемой «любовь» связаны имена двух героев — Любима и Любови. Чтение Егорушкой «Бовы Королевича» с труднопроизносимыми «Кирибитами Верзоуловичами» (сцена, которой открывается комедия) определяет и всю дальнейшую интригу: любящие «простецы» обретают счастье, а заносчивые «гордецы» с их невообразимыми наименованиями «Африканами» и «Верзоуловичами» оказываются в дураках. Есть в этой пьесе какой-то трудноуловимый филологический подтекст, как в «Тресотиниусе» А.П. Сумарокова. Да и сюжеты комедий сходны. У Сумарокова глупейший Тресотиниус с его орфоэпическо-каллиграфическими претензиями выводит из себя папашу-самодура — и вот папаша отказывает нелепому Тресотиниусу и соглашается на брак дочери с любимым ею бедняком.

У Островского вообще довольно много пьес с пословичными названиями («провербов») или с названиями-поговорками. Кроме вышеупомянутых это «В чужом пиру похмелье» (1856) «Старый друг лучше новых двух» (1860), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1861), «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861), «Грех да беда на кого не живет» (1863), «На всякого мудреца довольно

простоты» (1868), «Не все коту масленица» (1871), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872), «Правда — хорошо, а счастье — лучше» (1877), «Сердце не камень» (1880), «Без вины виноватые» (1884), «Не от мира сего» (1885. Последняя пьеса Островского, написанная для бенефиса П. А. Стрепетовой и в заглавии цитирующая Евангелие). Изучение поэтики заглавий, особенно в творчестве такого изобретательного на заглавия автора, как Островский, — дело весьма увлекательное. Есть названия-метафоры («Горячее сердце»), названия-символы («Гроза», «Лес»), не сразу в полной мере осознанные современниками. И. С. Тургенев, например, находил название «Лес» неудачным, хотя пьесу оценил высоко. Названия некоторых пьес Островского связаны с темой денег, нищеты и богатства: «Банкрот», «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Доходное место», «Бешенные деньги», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Богатые невесты», «Бесприданница». Если пословично-клишированные и символические названия переносят проблему во вневременный план, то связанные с мотивом денег настраивают читателя и зрителя на восприятие острой социальной проблематики. В этом смысле комедия «Свои люди — сочтемся!» с ее вторым названием «Банкрот» очень показательна: это вечная история короля Лира, разыгранная, наверное, в Замоскворечье, т. е. повторенная «здесь и сейчас».

В. В. Набокову принадлежит мысль, что произведения Гоголя — это скорее феномены языка, а не идей. В чем-то это верно и для произведений Островского. Можно себе представить, каким наслаждением для актеров является произнесение всех этих речей свах и купцов. Послушаем хотя бы одно перечисление платьев Олимпиады Самсоновны («Свои люди — сочтемся»): «три грогровых», «гроденаплевых да гродафриковых семь», «три марселиновых», «два муслинделиновых», «два шинероялевых», «крепрашелевых четыре», «еще кисейных, буфмуслиновых»... Считается, что «тюрлюрю атласный» грибоедовской Натальи Дмитриевны — это, помимо всего прочего, блестящее звукоподражание макароническому щебетанью светских дам. А у Островского что ни роль — то вообще целый словарь!

Отдельного упоминания заслуживает история возникновения слова «самодур». Оно впервые появляется в пьесе Островского «В чужом пиру похмелье», опубликованной в журнале «Русский вестник» в 1856 году. Один из персонажей, купец Тит Титыч Брусков, так характеризуется другим действующим лицом, губернской секретаршей Аграфеной Платоновной: «Дикий, властный человек,

крутой сердцем». Далее о нем же: «Самодур — это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое. Топнет ногой, скажет: кто я? Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда...».

С 1857 года Островский печатает свои произведения в «Современнике», сближается в Петербурге с Некрасовым, встречается в салоне Панаевой многих петербургских литераторов, завязывает новые знакомства. Суровая ситуация, обрисованная в пьесе «Доходное место» (1857), последней из напечатанных в Москве (в московском журнале «Русская беседа»), уже разительно отличается от благостного настроения «москвитянинского периода». Зато возникают некоторые переключки комедии «Доходное место» с комедией «Бедная невеста», тоже не очень веселой, так как жизненный крах постигает в той и другой пьесе наиболее симпатичных автору и читателю героев. Несмотря на свою «жадную» фамилию (антропонимика Островского, повторим, достойна отдельного капитального исследования), Василий Жадов — бессребреник, мужской вариант «бедной невесты», то есть «бедный жених». В античной комедии он появлялся бы в маске «хвастливого воина», потому что настроен идеально (как Марья Андреевна в «Бедной невесте») и воинственно (как Чацкий в «Горе от ума», обличает «людей старого века»). Оба мотива античной комедии налицо: обличение злых сил (взяточников, вообще коррупции, говоря современным языком) и брачные отношения. Вдова Кукушкина в соответствии со своей фамилией рада сбыть дочек, но еще и не только «кукует», а прямо-таки «каркает», предвещая злую долю Полине, жене бедного Жадова. Античная комедия порой строится на парадоксе: гетера обнаруживает самоотверженность и бескорыстие. Парадокс повседневности, изображенный у Островского: Полина не гетера, а любящая жена (как кажется), и она же провозглашает: «Очень нужно даром-то любить». В «Бедной невесте» разоблачается эпигон Печорина — Мерич, в «Доходном месте» есть почти Молчалин — Белогубов; Жадов напоминает Чацкого, характер которого не казался Островскому убедительным. Островский заставляет своего Жадова колебаться, но все же не поддаться искушению. В конце пьесы положенный *deus ex machina*: Жадов уповает на Бога и высказывает надежду, что придет время, когда «взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного». Тут-то Бог наказывает Вышневого, а Полина возвращается к мужу. Пьеса «строится Островским как своего рода социологический эксперимент» (Е.Г. Холодов). Об убедительности такой развязки предоставляется судить зрителю.

Новизну пьес «Доходное место» и «Не сошлись характерами!» (1857) принято видеть в их тематике: в первой разоблачаются чиновники, вторая затрагивает тему крепостничества. Однако новизна их не столь поверхностна, движение идей определяет и жанровое мышление. Второе из этих произведений Островский уже комедией не называет, в жанровом отношении для него это «картины московской жизни». Трилогия о Бальзаминове («Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки грызутся — чужая не приставай!», «За чем пойдешь, то и найдешь»), создававшаяся в 1857—1862 годах, — тоже «картины из московской жизни». «Сценами из деревенской жизни» называет драматург «Воспитанницу» (1859), хотя в отдельных изданиях редакторы без ведома автора именовали «Воспитанницу» «комедией». Очевидно, что в эту пору у Островского вырабатывались какие-то новые жанровые критерии (сгоряча он и «Грозу» хотел назвать «комедией»), а скорее — расширялся диапазон мифологических и, стало быть, жанровых моделей. Так, похождения Бальзаминоva ориентированы на сказки о дурнях, которым везет (сама его фамилия происходит не только от названия цветка, но и от слова «бальзам», то есть тот «бальсан», которым так любят угощаться свахи в пьесах Островского), а «Воспитанница» — на сюжеты о падчерицах.

Назвав «Грозу» «драмой в пяти действиях», Островский, может быть, сознательно провоцировал жанровые дискуссии и рушил последний оплот классицистической иерархичности.

В конце 1959 года, когда автор дорабатывал «Грозу», никаких комет и северных сияний ни в Москве, ни в Петербурге, ни на волжских берегах не наблюдалось. Кулигин (который мог бы считаться резонером, если б Островский считался драматургом-классицистом) упорно приглашает, однако, калиновских жителей полюбоваться северным сиянием и кометой, которую радостно приветствует как «обновку». Резонер должен быть самым разумным, выражающим точку зрения автора персонажем. Островский открывает свою пьесу явлением не разумного персонажа, а то ли безумца, то ли пророка, *vates'a* (слово, которое драматург очень любил, называя так библейских пророков и даже М. Е. Салтыкова-Щедрина), предвещающего какие-то новые Содом (Содом упоминается, кстати, в речах Феклуши) и Гоморру. О небесных явлениях, правда, Кулигин заговорит лишь в четвертом действии, но уже в первом он распевает о дубе («Среди долины ровныя...» на слова А. Ф. Мерзлякова). Дуба на сцене нет (ремарка: «две скамейки и несколько кустов»), но какой же пророк без дуба! Теллурический

шепот этого священного дерева истолковывали волхвы, друиды (буквально: «дубовые прорицатели»), и, конечно, возле него совершалась теофания (явление Бога) в Ветхом Завете.

Далее нарастает мотив всяческих непредвиденных небесных кар. Борис сообщает, что его родители, вполне добродетельные, «вдруг и умерли в холеру». Кулигин живописует «жестокие нравы» в стилистике апокрифа, причем не совсем ясно из его рассказа (и это уже не раз отмечали исследователи), чиновники-взяточники или сами бесы «руками плещут», «водят», «волочат» и причиняют всякие «мучения». Кулигин, читатель Ломоносова и Державина, до того воспаляется, что «было, хотел все это стихами изобразить» (почитал бы он еще Данте!).

Великая драма — это всегда мистерия, разворачивающаяся на земле и на небесах (соответствующего пролога в «Грозе» нет, его роль уже выполняют другие рамочные элементы: «небесное» заглавие, первая ремарка и указание на «необыкновенный вид» земного простора). Калинов — обобщенный образ сбившейся с толку урбанистической цивилизации; Кулигин с его нелепым вечным двигателем — пророк ее; двенадцать персонажей, как это и положено в русской драматургии (или кратное двенадцати число персонажей, как в «Горе от ума»), — есть указание на то, что это обобщенный образ человечества. Триаду «Барыня с двумя лакеями» можно считать одним персонажем. Многовато для маленького города городских сумасшедших: барыня с лакеями, Феклуша с ее рассказами о «салтанах», видениями того, кто «лицом черен», и «огненного змия», Кулигин — «антик, химик». Варвара высказывает свои весьма справедливые опасения за рассудок Катерины. Впрочем, невменяемые Дикой и Кабаниха тоже друг друга стоят, а Тихон, похоже, почти все время находится то ли в задумчивом похмелье, то ли в полулетаргии. Но, в сущности, таковым может быть и соотношение внутри реального населения планеты. Первоначальное авторское жанровое обозначение «Грозы» комедией было, по-видимому, отражением того настроения мрачной иронии, в котором писал эту пьесу Островский. Театр Островского — «модель национального мира» (А.И. Журавлева). Может быть, «Гроза» — модель человечества в целом.

О разного рода небесных знамениях упоминается на каждой странице этой пьесы, рисующей «тяжелые времена» (Феклуша). Забавной эсхатологии «от Феклуши», сообщающей, что «время-то стало в умаление приходить», противостоит, на первый взгляд, горячее желание Кулигина построить громоотводы и солнечные

часы. В авторской позиции — ирония, направленная «на оба ваши дома»: половина человечества готова верить невесть каким нелепостям, половина — воображает, что мир спасут достижения передовой научной теории. Вводится «тема рока»: «Коли кому на роду написано, так никуда не уйдешь» (голос из толпы, как и положено в классике драматургии). Вывод Кабанихи: «Надо жить-то так, чтобы всегда быть готовой ко всему». Это совершенно то же самое, что думает Катерина, еще до всяких свиданий с Борисом опасавшаяся, что смерть застанет, как «ты есть, со всеми твоими грехами». Островский не стал завершать «Грозу» немой сценой по Гоголю, но вот название «Гроза» вполне вбирает в себя «ревизорские» ассоциации, да и все эти «кометы», «северные сияния», «туманы», сыплющиеся на москвичей «плевелы», свалившаяся с неба «Литва», необыкновенные тучи, то и дело раздающиеся удары грома — напоминания о том, что человек отрабатывает свое место на земле между небесами и преисподней.

Тема семейного и социального деспотизма локализуется в земном, профанном слое пьесы, но даже и семейного тираноборца вряд ли можно увидеть в Катерине; Д. И. Писарев, как ни странно, ближе к авторскому взгляду на героиню, чем Н. А. Добролюбов, который как-то слишком поспешно солидаризовался с финальной инвективой Тихона. Переноса вину на Кабаниху, Тихон, как и все тихие самодуры, ищет, на кого бы переложить ответственность. Зато библейское выражение «темное царство», дважды использованное в заглавиях статей Добролюбова, сыграло колоссальную роль, возможно, что и помимо намерения критика. Это словосочетание укрупнило конфликт независимо от добролюбовских разъяснений. Реминисцентный фон Библии, сознательно или бессознательно, хотя бы и с парадоксальной интенцией отрицания приписанный Добролюбовым «Грозе», — это уже именно тот сакральный уровень, на котором только и можно вникать в мироздание пьесы.

Для отчетливости противопоставления профанного и сакрального рассмотрим параллели русской пьесы и добротного английского семейного романа, посвященного теме семейного деспотизма, греховного соблазна и социального протеста. Шарлотта Бронте в романе «Джен Эйр» (1847, русский перевод в 1849) рисует бедную *воспитанницу*, жертву семейного деспотизма, богатого джентльмена, тоже ставшего жертвой того же деспотизма, и роковой треугольник (сумасшедшая барыня, жена несчастного Рочестера, охраняемая лакеями, экономно с точки зрения системы

персонажей введена в треугольник). Сумасшедшая, как и в «Грозе», *грозит* за грех «огнем неугасимым», «геенной огненной» и даже приводит свою месть в исполнение, поджигая замок. В огне чуть было не погибает Rochester, став калекой. Он за уступку соблазну теряет глаз и руку — в соответствии с евангельской проповедью, что лучше отсечь руку и вырвать глаз, если они ввергают в соблазн (С.В. Голова). Главная героиня, Джен, соблазну, в отличие от Катерины, не поддалась, отвергнув любовь без брака, но и брак без любви (с Сент-Джоном, суровым, как Иоанн Креститель). Единственный мистический элемент романа (впрочем, не такой уж и мистический) — услышанный героиней за много миль призыв возлюбленного, в результате чего любящие сердца соединяются навсегда. (У Островского призыв Катерины в финале: «Друг мой! Радость моя!», уже неизвестно, к кому обращенный, не спасает героиню.) Роман «Джен Эйр», как и личность его автора, в пятидесятые годы XIX века вызывал большой интерес в России.

Действие «Грозы» охватывает всего несколько дней и из Калинова никуда не переносится. Однако мистериальная подсветка создается, во-первых, за счет особого космически-пейзажного фона, о котором сказано выше, во-вторых, за счет целой системы мифологических текстовых сигналов, в-третьих, в силу характерной системы персонажей. Возвышенно-трагическое в судьбе Катерины (сюжет об искушении) сочетается, как и положено в мистерии, с грубым юмором Дикого, нелепыми рассказами Феклуши. Рассуждения «городских жителей» о геенне или упавшей с неба «Литве», пререкания Дикого с Кулигиным по поводу громоотводов, сцены, в которых Кулигин обсуждает с Борисом нравы Калинова, и многое подобное суть не что иное, как мистериальные интермедии, вставные бытовые эпизоды. Эти интермедии подали повод рассматривать чуть ли не всех персонажей пьесы как внесюжетных, как фон (действительно, Дикой, Феклуша, Глаша, Шапкин, Кудряш, даже Кулигин никакого отношения к событиям личной жизни героини не имеют и в конфликте не участвуют). Добролюбов даже Бориса относил «к обстановке». Но все эти «избыточные» микросцены не носят бытописательного и нравописательного характера. Они вращаются вокруг одной темы: «божеское и человеческое» (например, гроза — божеское, громоотводы — человеческое) и подчеркивают главную тему пьесы — предстояние человека перед Богом.

Ангелы, которых видит в церкви Катерина, образы рая, противостоят «огненному змию», ипостаси черта (В.П. Руднев). Рассказ

Феклуши о людях «с песьими головами» может быть отсылкой к легенде о псоглавцах (кинокефалах), а также к святому Христофору, традиционно изображаемому с песьей головой и покровительствующему переправляющимся через реку (соотносится с воспоминанием Катерины о побеге на реку из дома в детстве и с гибелью Катерины в реке). Ключ от калитки, который Катерина получает от Варвары, — это уже почти предвосхищающая символику Чехова деталь, знаменующая стоящую перед Катериной проблему выбора, а также традиционный мужской символ в отличие от женского (сад, калитка). Метаситуация искушения особенно ярко выражена в возможном иконографическом сюжете (роспись полуразвалившейся постройки, где калиновцы спрячутся от грозы). Это может быть только стена церкви, что тоже символично, ведь измена мужу, с точки зрения православной Катерины, — почти отказ от Бога, святотатство, разрушение христианской семьи, то есть малой, домашней церкви. Катерина ищет защиты у Бога, но храм его разрушен. На стене, согласно канону, — пасть змия как вход в «геенну огненную» (название происходит от долины Ге-Гинном, расположенной к западу от Иерусалима, которую царь Иосия велел поджечь, дабы отвадить идолопоклонников от этого места, где они приносили жертвы). Каноническая роспись, к примеру, Успенского собора в Московском Кремле представляет Страшный суд, пасть змия, чертей, уносящих души грешников в ад, и так называемого «милостивого блудника», который за раздачу милостыни избавлен от ада, а за «блуд» не допускается в рай. «Если спроецировать образ Катерины на этот персонаж, можно отметить некоторые параллели» (Е. В. Латыева). Действительно, Катерина не раз упоминает о необходимости творить милостыню, даже уезжающему Борису рекомендует это делать, но в то же время говорит: «Уж душу свою я ведь погубила». Так в сюжете «Грозы» разыгрывается мистерия Страшного суда, а труднообъяснимая пиромания (страсть к огню) почти всех персонажей (то и дело упоминается о реальных или метафорических огнях и пожарах, даже ключ «жжет» Катерину, находят ее в воде «с огнем») «реставрирует» (С. М. Телегин) мифологему гееннского огня. Несколько восстанавливает надежду на спасение Катерины последняя деталь: смерть ее наступила не от воды, а от удара о якорь, символ надежды и Богородицы.

М. Ч. Ларионова связывает сюжет «Грозы» со сказкой о битве на Калиновом мосту (город называется Калинов, упоминание огненного змия Феклушей актуализирует сюжет о бое со змием, а потом запрягании змия в плуг). Налицо также элементы сказочного сюжета: отлучка, запрет, нарушение запрета, похищение.

Кабаниха, прячущая ключ, выполняет роль сказочной бабы Яги, а Борис — змия-похитителя. Обстоятельства смерти Катерины, по мысли исследовательницы, соотносятся с русальными обрядами (русалками становятся утопленницы, по народным поверьям). Однако исследовательница называет Кабаниху «главным преследователем и виновником смерти Катерины». Это, конечно, не так. Конфликт, именно внутренний, трагедийный, разыгрывается не между Катериной и Кабанихой и не между Катериной и жителями Калинова, а в душе Катерины, что и уподобляет ее, как и героя античной трагедии, буквально разрываемой обрядовой жертве (Фрейденоберг).

Лучшие пьесы Островского структурированы по типу античных образцов, а также обогащены интертекстуально и совершенны по языку и ритму фразы. Их мифологическая основа придает им звучание мистического хора, и при этом — «все понятно, все на русском языке» (говоря словами «читателя вероятного» у А.Т. Твардовского, который и сам был мастером превращения божественных комедий в русские поэмы).

«Внесюжетные» персонажи «Грозы» не вне и не внутри сюжета, потому что весь почти сюжет внутри Катерины. Остальные представляют хор. Хор калиновцев — нечто вроде хора океанид в «Прикованном Прометее» Эсхила. В этом смысле «Гроза» ориентирована на довольно архаическую трагедию. Персонажи «Грозы» разделяются на две партии хора, соответствуя двум сторонам души Катерины. Одна партия — партия самодуров, предводительствуемая Диким. Это своевольные, не боящиеся божественного гнева персонажи. К ним относятся Варвара, Кудряш, а особенно Кулигин, даже Дикого пугающий перспективой крайнего своеволия, — не только не бояться Бога, но и «обороняться» от гнева Божьего посредством громоотводов. С самодурами у Катерины много общего, ведь и она хочет погулять на воле, уплыть за Волгу и даже полетать, как птица, что другим любителям свободы просто не приходит в голову. Как ни странно, в финале очнувшийся от своей летаргии Тихон тоже проявляет себя как самодур, обвиняя во всем «маменьку».

Другой полухор — приверженцы старины и домостроевских порядков. В их мире за любым грехом следует неотвратимое наказание. «Лидер» в этой партии Кабаниха. Никакой самостоятельности она не допускает, «пилит» домочадцев не по злобе, а потому, что боится, как бы они не отошли по незнанию от древнего миропорядка, что приведет к концу света. Если она говорит, что Кате-

рину надо «живую в землю закопать», то, с ее точки зрения, это не мстительный порыв, а справедливость и, главное, соблюдение старинного обычая. Дикого она порицает за своеволие. «Самодурство не порядок патриархального мира, а разгул своеволия властного человека, тоже по-своему нарушающего порядок и ритуал» (Журавлева). В «Домострое», например, можно найти подробные советы, как *надо* бить жену. Не ослепляясь злобой, а «вежливенько», не как попало, а только «по спине».

Этот полухор приверженцев патриархальной иерархии составляют барыня, одержимая идеей возмездия в геенне, Феклуша, подробно расписывающая, какие бесы кого смущают, Глаша, большинство калиновских жителей, прилежно изучающих классификацию наказаний (гроза, Литва, геенна), и даже Борис, который вопреки своему имени не борец, а кролик перед удавом — Диким. Прекрасно понимает, что наследства ему не видать, но по-домостроевски опасается прогневать старшего. С этими архаистами солидаризуется другая половина души Катерины, убежденная в неотвратимости наказания за всякий грех и не прощающая прежде всего себя. Поэтому у нее «все сердце изорвалось», и такое разрывание души она не может больше терпеть. Новый грех — самоубийство по крайней мере прекратит мучительное состояние разрывания на части и неопределенности, как у милоственного блудника. Некоторые современники Островского увидели в Катерине Гамлета, почему-то поставив это Островскому в вину. Но Гамлет действительно носитель трагедийного конфликта, и сопоставление с ним Катерины Островского говорит о трагедийном конфликте «Грозы».

Преимущественно греческая антропонимическая система «Грозы» (Катерина — чистая, Варвара — грубая, Тихон — удачливый, Глафира — изящная, Фекла — совершение, надежда) — намек на античную трагедийную модель. Кабаниха, по мнению некоторых исследователей, не столько «свинья», хтоническое животное, сколько «кабан» — глыба или толща (льда, соли, руды). Она напоминает камень или лед в своем бесстрастном требовании непогрешимости.

В «Грозе» большую роль играет мотив птицы как общепозитического символа души, восходящего к библейской и египетской мифологии. Знаменитые жалобы Катерины на несовершенство человеческой природы («Отчего люди не летают так, как птицы?») говорят не столько о ее порыве к свободе, сколько о близком переселении в иной мир, и она прекрасно понимает это, размышляя

о птицах, бабочках, полетах и смерти не только *после*, но и *до* романа с Борисом, так что порой создается впечатление, что довольно мимолетный роман с Борисом, ничем к тому же особо не выдающимся и даже почти не выдавшим Катерину до отъезда Тихона, чуть ли не умозрительно предпринят чрезвычайно набожной Катериной ради покаяния и освоения нового духовного опыта (как эксперимент Раскольникова у Достоевского). Наташа Ростова в «Войне и мире» тоже мечтает полететь и тоже совершает измену, хотя мотивировка этого совершенно другая.

«Эка важная птица!» — называет Катерину и Кабаниха, только, конечно, не с похвалой. Закономерно, что птицы Катериной упоминаются обобщенно, без различия пород, в духе Евангелия, как души — «птицы небесные». Но вот голубь, традиционный символ Святого Духа, выступает в снах Катерины в роли соблазнителя (а не спасителя, как в балладе Жуковского «Светлана»). В различных мифологических традициях за породами птиц закреплены примерно одинаковые значения: птицы фантастические (грифоны, горгоны, сирены, Пегас, Симуриг и так далее), птицы «хорошие» — тотемные или Божьи (голубь, орел, лебедь, аист), «плохие» — провинившиеся (воробей), пророчащие беду (ворон, сова, филин), и, наконец, шаманские — медиаторы, обитатели двух сред, двух миров (водоплавающие — гагара, чайка, гусь, утка). Этим последним принадлежит в наиболее архаических представлениях (финикийцев, египтян) роль творца (они приносят мировое яйцо, создают землю и так далее). Видение Катерины о голубе-соблазнителе («голубит меня, точно голубь воркует») переворачивает всю эту традиционную типологию, что в принципе наказуемо и закономерно заканчивается уходом ее по реке в нижний мир. Остается лишь надежда на апокрифическое милосердие Богородицы в ее «хождении по мукам» (символика якоря, о которой речь шла выше). Около реки найдет свою смерть и Лариса, чье имя значит «чайка», в «Бесприданнице».

Если же применить дефиниции Добролюбова, то Катерина, конечно, не луч света, а полумрак. Отнеся к «темному царству» самодуров, мы должны будем «лучом света» объявить Кабаниху. Если же «темное царство» — это темное прошлое Домостроя, то «луч света» — это тоже не половинчатая Катерина, а Дикой или Варвара. Трагедия же Островского заключалась в том, что он, как пишет Журавлева, надеялся на воскрешение идеальной нравственности, но прекрасно понимал, что это невозможно.

«Брак — дело божье. Только над браком благословение», — записал Островский еще в «москвитянинскую» пору. Для самого Островского драмой было то, что отец не давал согласия на брак с простой мещанкой Агафьей Ивановной. Угнетало сознание неправомерности семейной жизни, а позже и раздвоение: еще до смерти Агафьи Ивановны (фамилия ее неизвестна) гражданской женой и матерью детей Островского становится актриса М. В. Васильева (после смерти Агафьи Ивановны Островский обвенчался с Васильевой и узаконил детей).

С 1867 года драматург становится собственником любимого Щелыкова, в котором проводит с семьей каждое лето и в котором ему так хорошо работается. В 1862—1869 годы Островский создает ряд пьес на исторические темы, среди которых стихотворные хроники «Козьма Захарыч Минин, Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино» — жанр сложный и во многом парадоксальный. Л. Толстой, например, считал, что белый стих свидетельствует о равнодушии автора к предмету изображения. Но историческим хроникам на пользу некоторая эпическая отстраненность, тем более, что Островский был мастером белого стиха и как создатель, и как переводчик. «Комедией в стихах» обозначает Островский жанр пьес «Воевода», «Комик XVII столетия», традиционным белым пятистопным ямбом написана и историческая драма «Василиса Мелентьева». Главный стихотворный шедевр Островского — «весенняя сказка» «Снегурочка» (1873), действие которой, как гласит первая ремарка, происходит «в доисторическое время». Поэтичность этой сказки вдохновила многих художников и композиторов. Музыку к спектаклю писал П. И. Чайковский, позже Н. А. Римский-Корсаков создал оперу «Снегурочка», над декорациями к которой работали В. М. Васнецов, И. И. Левитан, К. А. Коровин.

Особое место занимают в творчестве Островского пьесы об актерах, театре, не идеализирующие актеров и их быт, но проникнутые глубоким уважением и сочувствием. Островский не только знал русский театр «изнутри», но и влиял на его судьбу и как драматург, и как организатор. Он организовал в Москве Артистический кружок (в 1865 г.), в 1874 году выступил как организатор Общества драматических писателей и стал его председателем. С 1885 года Островский заведует репертуарной частью московских театров и является начальником Театрального училища Императорских Московских театров. Как реформатор русской сцены

Островский внес такой же огромный вклад в русский театр, как Некрасов — в русскую журналистику и издательское дело.

Пьеса об актерах — это взгляд на сцену со сцены. Лев Толстой, например, уже в «Войне и мире» выражает скептическое отношение к театру как таковому, его любимые герои в театр не ходят, а если попадают, то там с ними случаются неприятности. У духовно богатого человека имеются свои ресурсы духовного роста, а к лицедейству может быть склонен только нравственно ничтожный Наполеон. В светских салонах нет простоты и искренности, там царит какая-то театральность, разрушающая любовь и дружбу, порождая вражду. Выражение «театр войны» Толстой считает вполне соответствующим тому лицемерию военных и политиков, которое разоблачает Андрей Болконский накануне Бородинского сражения в беседе с Пьером и офицерами своего полка. Более поздние теоретические работы Толстого разоблачают театр, театральность, ниспровергают Шекспира, хотя Толстой сам был выдающимся драматургом.

У Островского пиетет к театру так же, как недоверие к нему Толстого, — черта органическая. Жить стоит потому, что есть сцена, катартически очищающая зрителей через жертвоприношение, самозаклание актера. Артистична, талантлива Лариса в «Бесприданнице» (1879), вокруг которой бездарно разыгрывают роли цезарей (говорящее имя Юлий Капитоныч) Карандышев, Паратов (Сергей Сергеич — дважды «высокочтимый», а фамилия его происходит и от «парад», и от «паратый», т.е. «хищный», «матерый», как говорили о звере). В пьесах «Лес» (1871), «Таланты и поклонники» (1882), «Без вины виноватые» (1884) актеры не ангелы, но у них есть СЦЕНА, ради которой они живут и умирают, которая помогает им стать выше богатых и наглых «хозяев жизни», всяких Гурмыжских и Дулебовых. В «Лесе» сказочная баба Яга (Гурмыжская, фамилия происходит от наименования дорогого сорта жемчуга — «гурмиций»), окруженная «зооморфными» существами: Улитами да Булановыми, да Бодаевыми с Карпами — не может противостоять актерам, которых поддерживает драматург (Шиллер). Да и лес — символическое место испытаний, где можно встретить какого-нибудь Змея Горыныча с восемью головами (Восмибратов), где пролегает дорога в заповедный город Мышкин (реальный, кстати, город, и очень милый) и в тот же волшебный Калинов, напоминающий о месте для боя с драконом на Калиновом мосту. Лес — это и символ человеческих заблуждений, но если

так, высокие заблуждения Несчастливцева, похожего на Дон Кихота, и его Санчо Пансы Счастливого, то есть высокие заблуждения ТЕАТРА, неизмеримо выше низких заблуждений и низкой своекорыстной игры сидящих на сокровищах плотоядных Гурмыжских...

Островский, верный своему призванию, работал в Щелькове до последнего вздоха. Он успел все-таки написать для бенефиса Стрепетовой «Не от мира сего», не успел закончить перевод Шекспира, не все успел сделать для осуществления проекта создания народного театра в Москве. Но он создал в России культ театра, когда-то зародившегося «в доисторическое время» из ритуала и благодаря Островскому продолжавшего свое облагороженное существование ради духовного возвышения зрителя.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Русская литература XIX века. 1840-е — 1860-е годы. Воспоминания. Литературно-критические статьи. Письма. М., 2005.

Физиология Петербурга / Подгот. текста, вступит. ст. и примеч. В.А. Недзвецкого. М., 1984; «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997.

А.И. Герцен:

Летопись жизни и творчества А.И. Герцена. 1812—1870. М., 1990; А.И. Герцен в воспоминаниях современников. М., 1956; *Герцен А.И.* Былое и думы: В 2 т. / Сост., предисл. и коммент. И.Г. Птушкиной. М., 2001; *Герцен А.И.* Исследования и публикации // Новое литературное обозрение. М., 2001. № 49.

И.С. Тургенев:

Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М., 2005; *Генералова Н.П.* И.С. Тургенев: Россия и Запад. СПб., 2003; *Курляндская Г.Б.* И.С. Тургенев: Мировоззрение, метод, традиции. Тула, 2001; *Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю.* И.С. Тургенев (в серии «Перечитывая классику»). Любое изд.; *Недзвецкий В.А.* И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя: Курс лекций. М.; Sterlitamak, 2008.

И.А. Гончаров:

Алексеев А.Д. Летопись жизни и творчества И.А. Гончарова. М.; Л., 1960; *Краснощекова Е.А.* Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997; *Мельник В.И.* Этический идеал И.А. Гончарова. Киев, 1991; *Недзвецкий В.А.* Романы И.А. Гончарова (В серии «Перечитывая классику»). 2-е изд. М., 2000; *Недзвецкий В.А.* Роман И.А. Гончарова «Обломов» (в серии «Школа вдумчивого чтения»). Ульяновск, 2009; *Отрадин В.М.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994; И.А. Гончаров. 190 лет: Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 2003; И.А. Гончаров. 195 лет. Материалы международной конференции. Ульяновск, 2008.

Н.Г. Помяловский:

Ждановский Н. Реализм Помяловского. Вопросы стиля. М., 1960; *Ямпольский И.Г.* Н.Г. Помяловский: Личность и творчество. М.; Л., 1968. *Пономарева Р.Д.* Жанровые искания русской литературы 60-х годов XIX века и творчество Н.Г. Помяловского. Якутск, 1989.

Н.Г. Чернышевский:

Чернышевская Н.М. Летопись жизни и деятельности Н.Г. Чернышевского. 1928—1889. М., 1953; Н.Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. М., 1982; *Егоров Б.Ф.* Борьба эстетических идей в России

1860-х годов. Л., 1991; *Недзвецкий В.А.* Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» и его оппоненты (в серии «Перечитывая классику»). М., 2003.

Ф.М. Достоевский:

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Ф.М. Достоевского. М., 1979; «Ф.М. Достоевский в конце XX века: Сборник статей / Сост. К.А. Степанын. М., 1996; *Пономарева Г.Б.* Достоевский: Я занимаюсь этой тайной... М., 2001; Ф.М. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев. Челябинск, 1997.

Л.Н. Толстой:

Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1978; *Бочаров С.Г.* Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». М., 1963; *Хализев В.Е., Кормилов С.И.* Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». М., 1978; *Берман Б.И.* Сокровенный Толстой. М., 1992; *Линков В.Я.* «Война и мир» Л.Н. Толстого. М., 1998 (в серии «Перечитывая классику»); *Полтавец Е.Ю.* «Война и мир» Л.Н. Толстого на уроках литературы. М., 2005.

А.А. Фет:

Афанасий Афанасьевич Фет (Шеншин). Его жизнь и сочинения: Сборник статей. М., 1911; *Озеров Л.А.* А.А. Фет: О мастерстве поэта. М., 1970; *Благой Д.Д.* Мир как красота: О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975; *Сухова Н.П.* Лирика Афанасия Фета (в серии «Перечитывая классику»). М., 2000.

Ф.И. Тютчев:

Летопись жизни и творчества Ф.И. Тютчева. Кн. 1—2. М., 1999—2005; Современники о Ф.И. Тютчеве: Воспоминания, отзывы и письма / Сост., подгот. текста и примеч. В.Г. Деганова. Тула, 1984; *Орлов О.В.* Поэзия Тютчева. М., 1981; *Кожин В.В.* Тютчев (в серии «Жизнь замечательных людей»). М., 1998; *Касаткина В.Н.* Поэтическое мировоззрение Ф.И. Тютчева. М., 1978; *Шайтанов И.О.* Федор Иванович Тютчев: поэтическое открытие природы (в серии «Перечитывая классику»). М., 1998.

Н.А. Некрасов:

Аиукин Н.С. Летопись жизни и творчества Н.А. Некрасова. М.; Л., 1935; *Скатов Н.Н.* Некрасов: Современники и продолжатели. Л., 1973; *Скатов Н.Н.* Некрасов (в серии «Жизнь замечательных людей»). М., 1994; *Лебедев Ю.В.* Духовные истоки русской классики (разделы о Н.А. Некрасове). М., 2005; *Краснов Г.В.* «Последние песни» Н.А. Некрасова. М., 1981; *Илюшин А.А.* Поэзия Некрасова (в серии «Перечитывая классику»). М., 2003.

А.Н. Островский:

А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1996; *Лакшин В.Я.* Александр Николаевич Островский. М., 1976; *Журавлева А.И.* А.Н. Островский-комедиограф. М., 1981; Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002; *Журавлева А.И., Макеев М.С.* Александр Николаевич Островский. 3-е изд. М., 2001 (в серии «Перечитывая классику»).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От авторов</i>	5
<i>Лекция 1. Общественно-литературная характеристика изучаемого периода. Судьба «натуральной школы»</i>	7
<i>Лекции 2—3. Литературно-художественное творчество А.И. Герцена</i>	32
<i>Лекция 4. Творчество И.С. Тургенева. Начальный период. «Записки охотника»</i>	85
<i>Лекция 5. Путь к роману. Тургеневская повесть 1850-х годов</i>	104
<i>Лекция 6. Романы И.С. Тургенева. Роман «Отцы и дети»</i>	117
<i>Лекция 7. Творчество И.А. Гончарова. Общая характеристика. Роман «Обыкновенная история»</i>	153
<i>Лекция 8. Романы Гончарова «Обломов» и «Обрыв»</i>	169
<i>Лекция 9. Литературные «отцы» и «дети» в России 1860-х годов, или Основные течения в русской литературе 1860-х годов</i>	193
<i>Лекция 10. Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Основная проблематика</i>	217
<i>Лекция 11. Творчество Ф.М. Достоевского (1840-е годы)</i>	236
<i>Лекция 12. Творчество Л.Н. Толстого 1852—1863 годов</i>	258
<i>Лекция 13. Своеобразие поэтического творчества А.А. Фета</i>	275
<i>Лекция 14. Поэзия Ф.И. Тютчева</i>	303
<i>Лекция 15. Поэтическое творчество Н.А. Некрасова</i>	326
<i>Лекция 16. Драматургия А.Н. Островского</i>	351
<i>Рекомендуемая литература</i>	370

Учебное издание

НЕДЗВЕЦКИЙ ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ
ПОЛТАВЕЦ ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА
40—60-е годы**

Курс лекций

Редактор *Е.А. Пермякова*

Переплет художника *Ю.Н. Симоненко*

Технические редакторы *Н.И. Матюшина, З.С. Кондрашова*

Корректор *А.Я. Марьясис*

Компьютерная верстка *Ю.В. Одинцовой*

Подписано в печать 24.10.2009. Формат 60×90 1/16.
Бумага офсет. № 1. Усл.-печ. л. 23,5. Уч.-изд. л. 21,30.
Тираж 1000. Заказ № . Изд. № 8895

Ордена «Знак Почета»
Издательство Московского университета.
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.

Тел.: 629-50-91.

Факс: 697-66-71, 939-33-23 (отдел реализации).

E-mail: secretary-msu-press@yandex.ru

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

имеются в продаже книги:

Либан Н.И.

Лекции по истории русской литературы: От Древней Руси до первой трети XIX в. / Вступ. статья и указатели А.В. Архангельской. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2005. — 464 с. — Сер.: Университетские курсы лекций.

Книга старейшего преподавателя филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова Николая Ивановича Либана, открывающая серию «Университетские курсы лекций», включает в себя стенограммы трех авторских курсов — «Литература Древней Руси» (1-е изд. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000), «Становление личности в русской литературе XVIII века» (1-е изд. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003) и «История русской литературы первой трети XIX века» (печатается впервые).

Для студентов и аспирантов филологических факультетов, а также для всех, кто интересуется историей русской литературы и культуры.

Зайцев В.А.

Лекции по истории русской поэзии XX века (1940—2000). — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. — 384 с. — Сер.: Университетские курсы лекций.

Цикл лекций профессора Владислава Алексеевича Зайцева опирается на многолетний опыт чтения спецкурсов о русской поэзии, а также общего курса истории русской литературы второй половины XX века. Автор раскрывает многообразные художественные ценности, существенные черты и особенности русской поэзии этого периода, показывает сложное взаимодействие основных ее ветвей, их сближение и воссоединение в конце столетия.

Для студентов и аспирантов филологических факультетов, а также для всех, кто интересуется историей русской литературы.

Книги продаются по минимальной розничной цене.

Москва, ул. Хохлова, 11 (Воробьевы горы, МГУ).

Тел./Факс: (495) 939-33-23

E-mail: izd_mgu@yandex.ru

Сайт Издательства МГУ:

www.msu.ru/depts/MSUPubl2005